

**Univerzita Karlova v Praze**

**Fakulta humanitních studií**

## **Bakalářská práce**

Mojmír Sedláček

**Analýza tvorby Miloše Formana v kontextu kinematografie 60. let**

**Analysis of the work of Miloš Forman in the context of cinema in  
the 1960s**

Vedoucí práce: PhDr. Václav Hájek, Ph.D.

Praha 2012

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 16.5.2012

.....

podpis

Chtěl bych poděkovat především vedoucímu své práce, PhDr. Václavu Hájkovi, Ph.D., za ochotné a podnětné vedení této práce. Zároveň bych chtěl vyjádřit svůj dík doc. PhDr. Stanislavě Přádné a Mgr. Iwoně Łyko z Katedry filmových studií FF UK za jejich rady a doporučení týkající se zpracování tohoto tématu.

# Obsah

<b>Úvod</b> .....	<b>5</b>
<b>1. Miloš Forman a nová vlna</b> .....	<b>6</b>
1.1 Reálie nové vlny .....	6
1.2 Jedinečnost Formanova přístupu .....	10
1.3 Obsahová a formální analýza filmů Miloše Formana .....	13
1.3.1 Konkurs .....	13
1.3.2 Černý Petr .....	14
1.3.3 Lásky jedné plavovlásky .....	16
1.3.4 Hoří, má panenko .....	19
<b>2. Srovnání s dalšími tvůrci nových vln</b> .....	<b>22</b>
2.1 Škola Miloše Formana .....	22
2.2 Ostatní tvůrci československé nové vlny .....	24
2.3 Zahraniční tvorba .....	33
<b>3. Domácí a zahraniční hodnocení filmů</b> .....	<b>37</b>
3.1 Přijetí filmů Miloše Formana .....	37
3.1.1 Konkurs .....	37
3.1.2 Černý Petr .....	38
3.1.3 Lásky jedné plavovlásky .....	39
3.1.4 Hoří, má panenko .....	40
3.2 Přijetí dalších filmů československé nové vlny .....	41
3.3 Srovnání kritik .....	45
<b>4. Interpretace ikonografických motivů použitých ve filmech Miloše Formana</b> .....	<b>47</b>
4.1 Lidová zábava .....	47
4.2 Mladí hrdinové .....	48
4.3 Rodiče .....	49
4.4 Kolektivní hrdina .....	50
4.5 Grotoska, satira a absurdita .....	51
<b>Závěr</b> .....	<b>53</b>
<b>Použité zdroje</b> .....	<b>55</b>

## Úvod

Prací, ať uměleckých či vědeckých, které se zabývají Milošem Formanem, je celá řada. Byl již rozebrán jeho osobitý styl, jednotlivé filmy, jak české, tak americké, i jeho osobní život. Jedním z mála otazníků, které se nad jeho osobou v dnešní době ještě vznášejí, je zařazení jeho tvorby do kontextu české kinematografie. Sama paní docentka Stanislava Přádná, autorka monografie o Formanovi a přední odbornice na československou novou vlnu, vykládala o nerealizovaném projektu, jenž měl být zaměřen na kinematografii evropských nových vln 60. let a to, jaké místo v ní zaujímal Československo. K tomu bohužel nakonec nedošlo. Takto vysoké a komplexní cíle si ve své práci rozhodně nekladu. Chtěl bych ale zjistit, jakou roli v československé kinematografii hrál Miloš Forman.

Proč zrovna on? Jednoduše z toho důvodu, že z generace režisérů 60. let se stal světově nejproslulejším. Lze říci, že Československo nemělo nikdy tak významného filmaře, jakým je Forman. Co za jeho úspěchy stojí?

Pokusím se filmy rozebírat z celkového pohledu, přesto se leckde nevyhnu popisu některých důležitých scén, ilustrujících některý z mnou popsaných jevů. Co se týče struktury této práce, na začátku bych chtěl ve stručnosti zmínit některé charakteristicky československé nové vlny. Ty jsou důležité pro pochopení toho, v čem a jak se dílo Miloše Formana vychylovalo. Posléze přejdu k rozboru Formanovy tvorby a jednotlivých jeho filmů. V dalších kapitolách provedu srovnání Formanova díla s vybranými československými (a v omezené míře i evropskými) režiséry, a to prostřednictvím rozboru děl, jejich motivů a názorů domácí i zahraniční kritiky. V závěru se pokusím zjištěné poznatky interpretovat.

Tato práce si klade za cíl srovnat domácí i zahraniční přijetí filmů Miloše Formana s dalšími díly československé nové vlny. Zároveň by měla nabídnout některá další témata, kterými by se budoucí bádání o Formanovi mohlo zabývat. Lze předemigrační filmovou tvorbu Miloše Formana považovat za zástupnou či typickou v kontextu nových vln, a to jak z hlediska dobového přijetí, tak dnešního hodnocení? Na tuto otázku se na konci práce pokusíme odpovědět.

# 1. Miloš Forman a nová vlna

## 1.1 Reálie nové vlny

V úvodu této práce bych se chtěl pozastavit nad situací, která se v kinematografii odehrávala v době 50. až 70. let, tedy v období, které je spjato s tvorbou Miloše Formana a celé československé nové vlny. Do 50. let bylo natočeno jen několik filmů, které by si zasloužily mezinárodní ohlas (Jeancolas, Král, 2002):

- *Extase* (1932), režie Gustav Machatý
- *Panensství* (1937), režie Otakar Vávra
- *Siréna* (1947), režie Karel Steklý

Po těchto ojedinělých úspěších přišla padesátá léta, která žádné zlepšení neznamenal, ba naopak. Žalman (2008) lká nad situací československého filmu v této době. Označuje ji jako uměleckou dobu ledovou, která je zcela pod vlivem stalinismu a socialistického provincialismu. Žádné velké umění v těchto podmínkách nemůže vzniknout. Je zde pouze jedna linie, a to ta oficiální. I v tomto prostředí se však čas od času objevila kvalitnější díla, ovlivněná některými moderními západními styly, hlavně neorealismem. Realistický a sociálně orientovaný obsah, to byly hlavní důvody, proč neorealismem inspirovaná tvorba vadila socialistickým kritikům nejméně. Boček (1968) píše o generaci konce 50. let, která se snažila zaměřit se na realističtější pohled na společnost, nežli jaký zobrazovaly tendenční filmy. To se týkalo především tvorby Ladislava Helgeho a Vojtěcha Jasného. Některé příklady těchto progresivních filmů jmenuje Žalman (2008):

- *Štěňata* (1957), režie Ivo Novák (scénář Miloš Forman)
- *Zářijové noci* (1957) a *Touha* (1958), režie Vojtěch Jasný
- *Tam na Konečné* (1957) a *Tři přání* (1958), režie Ján Kadár a Elmar Klos
- *Zde jsou lvi* (1958), režie Václav Krška
- *Pět z milionu* (1959), režie Zbyněk Brynych

Ideologická jednostrannost této doby měla několik špatných důsledků, a to především odříznutí od evropské kinematografie. Ta v té době procházela mnoha změnami, odpoutávala se od minulosti a vstupovala do zatím nejzajímavější etapy své filmové historie. Národní kinematografie se snažily vzájemně odlišit a vytvářet specifická díla. Oproti tomu ve východním bloku mělo být všechno uniformní – všichni měli vyjadřovat stejná hesla a stejné myšlenky. V tomto duchu byla vedena také konference v Banské Bystrici v roce 1959. Ta podrobila nové trendy v tuzemské kinematografii silné kritice a na dalších několik let oddálila nástup mladé generace filmařů.

Ptáček (2000) vypovídá o určité deziluzi, která postihla společnost na počátku 60. let. Svět je v krizi, pětiletky se nedaří naplňovat. V umělecké sféře se tato krize projevuje nástupem nonkonformních divadel a nespokojenců jsou plná i umělecká periodika. Roku 1962 nastoupil Jan Žalman (vlastním jménem Antonín Novák) na post šéfredaktora časopisu Film a doba. Tím se toto periodikum začalo mnohem více zapojovat do odborné diskuze a kvalitně reflektovalo situaci v kinematografii 60. let. Podporovalo především mladé filmaře.

Nakonec se tedy nová generace k tvorbě dostala. V tomto období došlo k největšímu rozkvětu československého filmu, a to jak z pohledu kritiky, tak i podle mezinárodních úspěchů. Mladá generace pokračovala v realistické tradici tvůrců konce 50. let, tentokrát však již s pomocí metody cinéma-verité (film-pravda). Jednalo se o první teoretizující generaci v české kinematografii. Mladí umělci se prezentovali jako „filmaři“, nikoli už pouze jako „režiséři“. Film byl pro ně prostředkem sebeuskutečnění (Boček, 1968).

Filmy ze zahraniční distribuce začaly mnohem častěji pronikat i do Československa. Z FAMU se stala jedna z předních filmových škol na světě a většina zástupců nové vlny byla jejími absolventy. Fakulta umožnila mladým filmařům shlédnout mnoho vrcholných děl té doby, od neorealismu po francouzskou novou vlnu, a vytvářela tak velmi vzdělanou generaci tvůrců. Mezi vyučujícími byly československé filmové kapacity (Otakar Vávra, Elmar Klos), kteří se postavili na stranu mladých, což bylo poznat i na jejich vlastních filmech z 60. let.

Sviták (1967) popisuje čtyři důvody úspěchu československého filmu počátku 60. let:

- kinematografie se stala celosvětově nejvýznamnějším druhem umění, ujala se společenské úlohy, kterou dosud zastával román
- kinematografie se začala zabývat postavením (a odcizením) člověka ve společnosti
- v Československu 60. let nastaly příznivé podmínky pro vývoj kultury
- na všechny tyto fenomény dokázala zareagovat vzdělaná skupina režisérů

Hlavními inspiračními zdroji československé nové vlny byl italský neorealismus, francouzská nová vlna a hnutí cinéma-verité. Menší vliv měli i britské Free Cinema, polský mladý film a progresivní proud sovětského filmu (Ptáček, 2000; Thompsonová, Bordwell, 2007). Hames (2008) tento již tak bohatý výčet doplňuje o českou lyrickou tradici, surrealismus 20. a 30. let, absurdní drama a destruktivní trendy v literatuře (nový román a dílo Franze Kafky).

*„Základními vnějšími poznávacími znaky Nové vlny se stalo angažování neherců, užití černobílého materiálu a natáčení v reálném prostředí, prvnímu pohledu zůstává skryto*

zvýšení autorského podílu režiséra, změna práce se scénářem, prostor pro improvizaci, zevšednění hrdiny.“ (Bilík, 2000, p. 121-122).

Za první film nové vlny bývá označováno *Slnko v sieti* z roku 1962 (režie Štefan Uher) (Ptáček, 2000). Sám Uher však svůj průkopnický podíl snižuje. Díla, která se posléze v roce 1963 objevila, prý vznikala současně se *Slnkem v sieti*, byly zde totiž společné negativní zdroje – akademičnost a sterilita jak českého, tak slovenského filmu té doby (Liehm, 2001). Hames (2008) a Žalman (2008) považují za hlavní nástup nové vlny rok 1963, kdy byly uvedeny filmy *Černý Petr*, *Křik* a *O něčem jiném*. Tyto snímky kriticky a originálně reflektovaly soudobou společnost. Přestože zástupci nové vlny měli z přesvědčení (a především z politických důvodů) odpor k jakékoli organizaci a vymezování sebe sama (Ptáček, 2000), Žalman (2008) označil povídkový film *Perličky na dně* (1965) za jakýsi manifest nové vlny. V dnešní době, kdy je více zohledňována rozmanitost a osobitost jednotlivých tvůrců, považuje Bregant (1996) tento názor za vyvrácený. Mladí filmaři stáli před nelehkým úkolem – prosadit se přes generaci etablovaných režisérů, přičemž se samozřejmě natáčelo stále stejně filmů (Liehm, 1993). I přes odpor této starší generace se mladí k filmování nakonec dostali, především díky mezinárodnímu úspěchu jejich prvotin z let 1962-63. Přesto Forman vzpomíná (Liehm, 2001), že řada filmařů točila méně, než by si přáli, protože i přes všechny jejich úspěchy nebylo možné vložit do kinematografie dostatek finančních prostředků k uspokojení všech tvůrců. Složitá situace vyústila v nezbytnost zahraniční koprodukce, což filmařům leckdy svazovalo ruce. Zahraniční investoři kvůli vidině výtěžku vyžadovali zásadní úpravy filmů. Například na Formana byl vyvíjen tlak, aby do svých filmů doplnil nahé dívky, které vždy do kin přilákají dostatek diváků. Odolávat těmto požadavkům bylo značně obtížné, proto i Forman několikrát podobné scény dotočil (především do *Černého Petra* a rozšířené verze *Lásek jedné plavovlásky*) (Liehm, 1993).

Nová vlna přinesla rozvoj autorského filmu, grotesky a absurdity. Ústup žánrových filmů jasně značil odsouzení černobílého vidění světa. Objevil se nový typ hrdiny – smutný, zklamaný jedinec bez ideálů, který kolem sebe vidí mravní úpadek a důsledky konzumní společnosti. Ve své podstatě se jedná o antihrdinu (Ptáček, 2000).

Přímo jeden z představitelů nové vlny, Jaromil Jireš, odsuzuje termín „nový film“, který se pro díla mladých tvůrců v té době používal. Podle něj je samo filmové umění velmi mladé, nemá vytvořenou žádnou dlouhodobou tradici, a jen z toho důvodu se tedy každá výraznější změna jeví jako zásadní zlom a vede k podobným prohlášením. Souhlasí ovšem s tím, že se film proměnil. Shrnuje několik zajímavých prvků nových filmů:

- Dramatická zápletka již není stěžejní.



- Dobrý příběh vede diváka k objevování skutečnosti, nezaměřuje se již na vzácné a neobvyklé životní situace.
- K autenticitě filmů je potřeba svobodných filmařů tvořících autorské filmy.
- Děj je zaměřen na přítomnost – prožíváme to, co se děje nyní. Neupínáme se k budoucnosti jako dříve (např. očekáváním pointy).

Rovněž diskutuje přínos hnutí cinéma-verité, který je podle něj velký, neboť film opět získává kontakt se skutečností (Jireš, 1965). Podle Žalmana (2008) se metoda filmu-pravdy omezuje na dokumentární styl, jehož nejvýznamnější zástupce vidí v Jeanu Rouchovi, Lionelu Rogosinovi a Francoisovi Reichenbachovi. Boček (1968) doplňuje ještě Chrise Markera. Sociologické zachycení bezprostřední reality se stalo základem tohoto směru. Podle Chytilové se cinéma-verité snaží zachytit skutečnost za každou cenu, a to i za cenu ignorace obrazových možností filmového vyjádření. Díla tohoto hnutí tak skoro již přestávají býti filmy (Kopaněvová, 1963). Přesto chovali tvůrci nové vlny k cinéma-verité spíše sympatie. V rozhovorech s Galinou Kopaněvovou (1963, 1968) přiznávají Chytilová a později i Forman, že se snaží především o to, aby ve svých filmech říkali pravdu. Lži ve filmu už podle nich bylo dost.

Po prvotním úspěchu počátkem 60. let nastal u řady tvůrců určitý zlom. Ke konkrétním příkladům se dostaneme v kapitole 2, obecný trend však byl takový, že řada režisérů kompletně změnila svůj styl. Chytilová, Němec či Máša po úspěších, kdy se zdálo, že našli svou osobitou cestu, začali natáčet zcela jiné filmy. Podle Pavla Juráčka to částečně souviselo s komercializací nové vlny. V průběhu 60. let se filmařské i celospolečenské poměry zlepšily a řada tvůrců tak již neměla tak silnou potřebu kritiky (Liehm, 2001). Podobný trend se nedlouho předtím odehrál i ve Francii – například Francois Truffaut či Claude Chabrol začali ve druhé polovině 60. let natáčet relativně konvenční narativní snímky, ne zcela nepodobné těm, vůči kterým se dekádu předtím tak silně vymezovali. Někteří tvůrci starší generace vytvořili díla, která se stylisticky blíží tématům nové vlny. To se týká především následujících filmů:

- *Obchod na korze* (1965), režie Ján Kadár a Elmar Klos
- *Zlatá reneta* (1965) a *Romance pro křídlovku* (1966), režie Otakar Vávra
- *Údolí včel* (1967) a *Markéta Lazarová* (1967), režie František Vlácil
- *Až přijde kocour* (1963) a *Všichni dobří rodáci* (1969), režie Vojtěch Jasný

Přádná (1993) ovšem vypráví o generačních problémech mezi mladými filmaři a starší generací. Tito režiséři, kteří do určité míry pomohli koncem 50. let uvolnit atmosféru

a připravili tak půdu pro nástup mladých, byli v 60. letech značně přehlíženi. Veškerá pozornost se upírala na generaci kolem Formana a Chytilové.

Vrchol společenského a kulturního přerodu nastal v roce 1967. Na sjezdu československých spisovatelů se svými příspěvky, kritizujícími cenzuru a politickou kulturu v zemi, vystoupili mj. Ludvík Vaculík, Ivan Klíma a Milan Kundera. Počátkem roku 1968 pak byl po protestech dosazen na post tajemníka KSČ reformní Alexander Dubček namísto konzervativního Antonína Novotného. Všechny tyto dílčí úspěchy, jak politické, tak filmové, však byly ukončeny v srpnu 1968 a během následujících normalizačních let.

Někteří režiséři emigrovali (Forman, Passer, Jasný, Kadár, posléze i Němec a filmový kritik Liehm), jiní měli zakázáno natáčet. Zhruba od poloviny 70. let se zpět na režisérskou židli mohli posadit Menzel, Chytilová a Vlášil. Tvůrčí skupiny se rozpadly, 90% pracovníků televize bylo vyhozeno. Kvalita filmové i televizní produkce se výrazně zhoršila (Hames, 2008). Jana Žalmana ve funkci šéfredaktora Filmu a doby vystřídal Jiří Hrbas a kvalita časopisu se postupně dramaticky snižovala (Přádná, 1993). Od této doby již úroveň československé kinematografie nikdy takto výrazně vysoká nebyla, a to ani v 90. letech po sametové revoluci (Ptáček, 2000).

A jak si tedy můžeme tuto generaci definovat? Československá nová vlna by částečně mohla být definována svou „nedefinovatelností,“ jakkoli paradoxně to zní. Těžko nalézt nějaké společné prvky, které by jednotlivé zástupce nové vlny spojovaly.

*„Co budí pozornost je naopak především její rozmanitost, různorodost poetik, které zahrnuje a jež jaksí spojuje jen to, proti čemu se stavějí: konvenční a služebné umění, které převládá v celé poválečné české kultuře, podřízené ideologickým požadavkům stalinské moci (a ‚socialistického realismu‘).“* (Jeancolas, Král, 2002, p. 19).

Ke konkrétnímu členění a popisu zástupců nové vlny se dostanu v kapitole 2.

## **1.2 Jedinečnost Formanova přístupu**

Stručně bych chtěl zmínit Formanovy začátky u filmu. Ty jsou důležité především proto, abychom pochopili jeho následné směřování a mohli jeho filmy interpretovat v tomto kontextu. Již odmala ho bavily dokumenty, cokoli, kde byla zachycena realita. Když se začal věnovat filmařskému řemeslu, natáčení běžných dokumentů ho však již nelákalo. Přítomnost kamery podle něj ruší spontánní běh událostí, proto je nakonec realističtější situace zrekonstruovat. Paradoxně tak Formana k fikci přivedla jeho touha po realitě (Milos Forman,

1995). První léta u filmu strávil v Laterně Magice s velkým režisérem (a umělcem v tom pravém smyslu slova) Alfrédem Radokem. Radok chápal film jako zdroj zábavy. Jak Forman vzpomíná:

*„Když se dívám zpátky na své první filmy, mám dojem, že jsem se v nich snažil hlavně o jednu věc: přesně pozorovat. Až později jsem si uvědomil, že u mě šlo nejspíš o podvědomou reakci na vysoce stylizovaný, dramatický, efektní styl Alfréda Radoka.“* (Forman, Novák, 1994, p. 105).

Zde se tedy ukazuje, jak velký vliv Radok na Formana měl. Jednoduchá estetika jeho filmů je zřejmě výsledkem vlivu přetechnizovaného stylu Laterny Magiky (Kopaněvová, 1968). Rovněž spolupráce s další českou režisérskou legendou, Martinem Fričem, na Formanovi zanechala jeden výrazný otisk – tvrdohlavost. Forman zjistil, že pokud si nepůjde umanutě za svým, ničeho nedosáhne (Žalman, 2008).

Prádná et al. (2002) považují za hlavní Formanovu inspiraci neorealismus a direct cinema. Forman vzpomíná na své začátky u filmu, kdy na něj udělala největší dojem tvorba Charlese Chaplina. Dále zmiňuje osobnosti italského neorealismu Cesare Zavattiniho a Vittoria De Sicu, konkrétně jejich filmy *Zloději kol* (1948) a *Zázrak v Miláně* (1951). Líbila se mu jejich humánnost, kombinace zábavy a prožitku (Milos Forman, 1995).

Forman do značné míry vycházel z techniky cinéma-verité. Jak již bylo zmíněno, Forman však své scény inscenoval, což odlišovalo jeho filmy od běžných dokumentů stylu film-pravda (Hames, 2008). Snaha o realistické zobrazení skutečnosti vedla k Formanovým vnitřním nejistotám, zdali budou jeho díla vůbec někoho zajímat. Jedná se přece o něco zcela obyčejného, co každý neustále vidí všude kolem sebe. *„Pořád jsem si opakoval, že přesně tohle chci, že takové scény člověk zná ze skutečnosti, ale nezná je z filmu.“* (Forman, Novák, 1994, p. 111). Pravá satira prý vznikne tehdy, když člověk nashromáždí ty nejobyčejnější úryvky ze života. *„Film-pravda mu splyne s pojmem film-kritika.“* (Žalman, 2008, p. 113).

S tím je spojeno i časté využívání neherců. S nimi Forman pracoval hned z několika důvodů. Ten pragmatický byl, že jednodušší a finančně méně nákladné bylo najít protagonisty přímo v místě natáčení (např. Kolín, Zruč nad Sázavou), nežli dopravovat herce z Prahy. Jak sám přiznává, měl navíc z profesionálních herců strach, neboť si nebyl jistý sám sebou jako režisérem (Kopaněvová, 1968). Dále se mu líbila autentičnost neherců – co herec může pouze zahrát, to neherec skutečně prožije. Proto např. Jan Vostrčil, kterého Forman pro film objevil a který se později stal oblíbeným protagonistou řady snímků, hraje v *Konkursu* i *Černém Petrovi* kapelníka kolínské dechové kapely, kterým opravdu byl. Josefa Kolba zase Forman objevil ve Zručí nad Sázavou při natáčení *Lásek jedné plavovlásky*. Ve filmu pak ztvárnil

pořadatele společenských akcí, což bylo i jeho skutečné povolání. Aby bylo dosaženo co největší autenticity i v dialogích, herci (resp. neherci) neměli k dispozici scénář. Forman jim scénu přehrál a oni ji pak vlastními slovy (a pohyby) reprodukovali. Většinu scén prý zahráli hned napoprvé, mnoho opakování obvykle potlačovalo spontánnost (Forman, Novák, 1994). Další projevy neherců, jako přirozený a neupravený pohyb a držení těla, pomáhaly ve Formanových očích dotvářet dojem autenticity (Přádná et al., 2002). Forman rozlišoval dva typy neherců (Škvorecký, 1991):

- přirození lidé, kteří hrají sama sebe (např. Petrova maminka z *Černého Petra*)
- lidé, kteří jsou inteligentnější než postavy, které hrají, což jim umožňuje částečnou karikaturizaci těchto postav (např. Petr a jeho otec)

Neherci nabízeli každodennost, kterou hledala řada filmařů. Přádná et al. (2002) jsou toho názoru, že užití neherců je vždy spojeno s určitou krizí ve filmu, následkem čehož se autoři uchylují k návratu k přirozenosti. Navíc pro diváky měli neherci tu výhodu, že usnadňovali identifikaci s postavou. Žalman (2008) si všímá zajímavého rozdílu mezi použitím neherců v Československu a Sovětském svazu. Zatímco sověští naturšiči, jak se jim říkalo, byli nositeli dějinného pokroku, u nás zastupovali spíše konzervativní a zpátečnické tendence (a to především ve Formanových filmech).

Formanovi se rovněž vyplatila kombinace neherců s hereckými profesionály. Typickým příkladem je obsazení Vladimíra Menšíka do role jednoho ze tří záložáků v *Láskách jedné plavovlásky*. To napomohlo hlavně dialogům – profesionální herec dokáže mluvit k věci a posouvat tak příběh dál (Liehm, 1993).

Právě přirozenost dialogů je prvkem, v němž Forman vynikal. Zatímco jiní tvůrci se snažili nedostatky běžné řeči z filmu eliminovat, Formanovy dialogy na nich byly postaveny. Kostřbaté a neuspořádané vyjadřování, v němž se myšlenky leckdy ztrácejí v záplavě okolních průpovědek, vedlo k větší realističnosti postav (Přádná et al., 2002). Forman přistupuje k dialogu analyticky a slovo pro něj není pouhou ilustrací obrazu, ale nabývá dalších významů (Dvořák, 2000). Tematizuje i mrzačení jazyka. Jazyk je deformován seshora (planými ideologickými frázemi) i zezdola, a to lidovostí výroků (Foll, 1989). Příkladem mohou být eufemismy pro sex, které používá organizátor k přesvědčení vojenských velitelů k poslání posádky do Zruče v *Láskách jedné plavovlásky* (Parvulescu, 2009). Právě tento přístup k dialogu napomáhá iluzi reality. Obecně přirozenost prostředí je něčím, co na diváka dýchá ze všech Formanových filmů. Autor vytváří dojem, že prostředí existuje bez ohledu na jeho zachycení kamerou, např. pomocí zvuků a hlasů v pozadí (Přádná et al., 2002).

Nyní tedy přejdeme k samotným filmům Miloše Formana. Tento stručný popis měl pouze nastínit některá témata, která budou doplněna a rozšířena při rozboru jednotlivých filmů.

### **1.3 Obsahová a formální analýza filmů Miloše Formana**

#### **1.3.1 Konkurs**

Téměř dokumentární středometrážní snímek Konkurs byl prvním dílem, v němž si Forman vyzkoušel post režiséra. Mezi jeho široký okruh známých patřil i Jiří Suchý z divadla Semafor. To bylo v té době velmi oblíbené, kontakty s jeho členy měli například i Jiří Menzel a Jan Švankmajer. Vliv tohoto alternativního divadla na svět filmu byl tedy nemalý (Owen, 2011). Toto divadlo totiž využívalo řady prvků, které byly typické i pro Formanovy filmy: preferování neherců, důraz na humor vyplývající z reálných situací a uvolněná atmosféra vyprávění. Také o důležitosti hudby v divadle Semafor nemůže být sporu (Dizdarevič, 1990; Franc, 2011).

Forman a Suchý se tedy dohodli na uspořádání fiktivního konkursu na zpěvačku. Suchý a Šlitr byli v porotě svědky mnoha děsivých vystoupení nenadaných dívek, zatímco vše snímala nekompromisní kamera Miroslava Ondříčka (Forman, Novák, 1994).

„*Síla filmu spočívá ve vtipném, ironickém a účastném pozorování.*“ (Hames, 2008, p. 131).

Nejslavnější scénou z filmu je bezpochyby střídání zpěvaček při písni Oliver Twist, a to prostřednictvím rychlých prostřihů mezi jednotlivými adeptkami. Zde se nejsilněji ukazuje velmi kolísavá kvalita celého konkursu a domyšlivost účastnících se dívek. Boček (1968) vidí v této scéně poukázání na socialistickou snahu o unifikaci rozdílností. Jednalo se o pravdivé zobrazení mládeže a jejich snů. Byl to velký rozdíl oproti typickému zobrazení mladých lidí ve filmu té doby – někteří byli budovatelé a priori, jiní rebelové, kteří nakonec našli správnou cestu a přidali se k ostatním (Žalman, 2008).

Forman vzpomíná (Liehm, 2001), jaké se středometrážním filmem byly distribuční problémy. Domluvil se tedy s producenty Šeborem a Borem, v jejichž tvůrčí skupině film vznikal, že dotočí ještě druhou povídku. Ta se jmenovala *Kdyby ty muziky nebyly* a společně s *Konkursem* byla promítána pod názvem *Konkurs*. O této povídce je toho známo nejméně, neboť sám Forman přiznal (Forman, Novák, 1994), že ji natáčel spíše z povinnosti. I kdyby nic jiného, zajímavý je na povídce především konec, kdy se hudebníci z dechových kapel opijí a prozpěvují hrubé odrhovačky. Ptáček (2000) v tom vidí demaskování planých řečí

o síle lidových tradic. Podobné téma pak hrálo vedlejší roli v Jirešově *Žertu* a především ve Vachkově dokumentu *Moravská Hellas*, o nichž bude řeč v kapitole 2.2. Foll (1989) dále píše o využití motivu dechovky, která zde vystupuje jako konformní a zlidovělá zábava na českých vesnicích. Motiv dechovky se posléze stal charakteristickým i pro jeho další filmy (o tom více v kapitole 4.1).

Již v tomto raném díle se ukázala Formanova touha vyprávět. Základní principy cinéma-verité mu nestačily, nespokojil se pouze se zobrazením skutečnosti. Proto děj *Konkursu* doplnil dvěma kratičkými hranými epizodami, které z hlediska celého filmu nebyly příliš podstatné, ukázaly ovšem Formanův zápal k vymyšlení příběhů. Vyprávění příběhu je podle Formana určitým přístupem k životu (Milos Forman, 1995). Děj byl však jednoduchý a celkový dojem připomínal především polodokumentární zprávu o tom, jak se baví mladí lidé – prostřednictvím moderní hudby a sportu (Přádná, 2009).

### 1.3.2 *Černý Petr*

První celovečerní film Miloše Formana se jmenoval *Černý Petr*. Tímto filmem začala Formanova spolupráce s Jaroslavem Papouškem, který koncem čtyřicátých let napsal literární předlohu filmu, a to stejnojmennou novelu. Forman ho počátkem let šedesátých kontaktoval a společně napsali filmový scénář, zasazený do jejich současnosti. Je zajímavé, že v původní Papouškově povídce byl Petr poměrně sebevědomý, prosazoval se i proti otci a, i když místy neohrabaně, šel si za svými cíli (Přádná, 2009). Filmový Petr je značně odlišný. „*Mladík má hlavně hlídat, aby v krámě nikdo nekradl. Má se stát zodpovědným člověkem, rozuměj: fízlem, a on se tomu vzpírá.*“ (Forman, Novák, 1994, p. 109). Podle Formana (Liehm, 1993) se jedná o komediální i dramatický námět zároveň. Mladí lidé se prý také v současných filmech nepoznávají, připadají jim totiž umělé. Formana motivovala snaha o natočení snímku, který by mládeži dal najevo, že je o ně zájem (Janoušek, 1965).

Film tak ukazuje problémy v rodině jako počátek budoucího mravního úpadku. Mladý člověk se učí, jak život funguje, a to prostřednictvím svých maloměšťáckých rodičů (Žalman, 2008). Mladá generace je zde zobrazena velmi trefně – není si vědoma politické situace, neboť na ni nemá žádný vliv. To pochopitelně vede k apatii (Hames, 2008). Thompsonová a Bordwell (2007) píší, že Petr je znakem zmateného českého mládí. Tento stručný popis je velmi výstižný – Liehm (1993) navazuje, že mladá generace o světě nijak zvlášť nepřemýšlí, rozhodně tedy ne politicky, mladí se pouze chtějí vyrovnat s nastalými situacemi. Snaží se být úspěšní v práci, k níž jsou nuceni, ale ve skutečnosti je zajímavá spíše opačné pohlaví a první nesmělé kroky v těchto oblastech (Hames, 2008). Forman píše, že to jediné, v čem se mohou

mladí lidé vyrovnat dospělým, je drzost. Ta se ovšem často a mylně zaměňuje s chuligánstvím (Janoušek, 1965).

Již v tomto filmu můžeme vidět Formanův sociologický talent. Společnost jasně definuje role, jaké se od člověka očekávají. Formana zajímá konflikt a nekompromisně sleduje jednotlivé aktéry, jak se svým rolím neumějí přizpůsobit. Ať se pokoušejí o cokoli, vždy jsou z toho jen další problémy (Přádná et al., 2002).

Zajímavý rozbor filmu předkládá Boček (1968) a rozvíjí teorii pluralitního konfliktu. Podle něj je film o vstupu jedince do života. Petr prochází přechodnou životní pozicí, která je dána jeho mládím. Ve většině scén (11/15) vstupuje Petr do konfliktu - s rodinou, kamarády, v láskách i v práci. Ostatní postavy (kromě Čendy) vstupují do děje pouze ve vztahu konfliktu s Petrem. Kromě Bočka píše také Foll (1989) o tom, že Petr je nejméně výraznou postavou filmu. Z jeho projevů se o něm nic nedozvíme. Lze ho vymezit pouze tím, co není. Naopak o dalších důležitých postavách (Petrův otec, vedoucí samoobsluhy, Čenda) si určitý obrázek udělat můžeme. Pluralitní konflikt staví Boček (1968) nad další aspekty filmu, jako např. živé dialogy či přirozené herectví představitelů. Banalita je tak dána do souvislosti se světem. Polský kritik Zbigniew Klaczynski dokonce tvrdil, že *Černý Petr* vnesl do východoevropských kinematografií konflikt jako téma (Ptáček, 2000).

Postava otce je též velmi zajímavá. Mohli bychom říci, že se jedná o moudrého muže, který toho již hodně zažil. V důsledku toho se však spíše naučil ohýbat hřbet a mít vysvětlení pro každou situaci. Jeho proslovy, jež působí velmi autenticky, vyjadřují degeneraci myšlení jeho generace. Otec je despotický a nechce svého syna poslouchat. (Liehm, 1993). Ztělesňuje maloměšťáckou „moudrost“ – připadá si důležité, ale Petr přitom jeho povrchní morálku odsuzuje, nezmáhá se však na odpor (Žalman, 2008).

Přestože se Forman v *Černém Petrovi* (a dalších filmech rovněž) zabývá především postavami, nelze jeho filmy nazvat psychologickými. Nevyužívá totiž standardních filmových prostředků k osvětlení psychologie postav, jako jsou např. vnitřní monology, detaily tváří, významuplné kompozice, specifický střih či pohyb kamery. Bez těchto prvků není snadné určit motivy chování postav. Jejich smysl se ovšem vyjeví ve chvílích, kdy něco řeknou (či – jak je tomu hlavně u Petra – neřeknou). Postavy se též podle Přádné et al. (2002) chovají kompenzujícím způsobem: otec i Čenda, oba svým způsobem nejistí, se vůči Petrovi chovají přesně opačně – jeden ho kárá, druhý se před ním předvádí. Právě kladením jednotlivých scén, jakýchsi epizod ze života postav, je vytvořen jejich psychologický obraz. Tímto neobvyklým způsobem Forman přispěl (jakkoli neplánovaně) k destrukci klasické narace, která byla jedním z největších přínosů kinematografie 60. let (Hames, 2008).

Dalším objevem 60. let je např. specifická mluva. Lidový jazyk se všemi jeho nepřesnostmi a zdlouhavým vyjadřováním se stal dalším silným prvkem směrem k realističnosti děl. Postavy se během dialogů prozradí paradoxně v tom, o čem nemluví. Buď proto, že to neumějí, nebo že se stydí (Přádná et al., 2002). S dialogy souvisí i vtipnost většiny scén. Postavy své repliky i několikrát zopakují a naplní tak komediální talent scény. Tento postup Forman zopakoval i v dalších filmech, nejvýrazněji pak v *Hoří, má panenko* (Dizdarevič, 1990).

Větší formální svoboda autorů se samozřejmě projevila i v práci s kamerou. Režiséři si vybírají pohledy kamery a celkové zobrazení scény podle svých estetických záměrů a nikoli podle úzu, jak se to činilo dříve (Přádná et al., 2002).

Hlavní devizy filmu shrnuje Dizdarevič (1990): estetika cinéma-verité, originální příběh Jaroslava Papouška, hudba utvářející dobovou atmosféru a obsazení neherců.

Rád bych se pozastavil ještě u konce filmu. Záběr se zastaví po otcově otázce: „*Víš ty vůbec, co to je? To je...*“ Scéna tak zůstane nedokončená. Jako kdyby otec neočekával, že Čenda pochopí komplexnost této situace, tohoto rodinného dramatu, které se před ním právě odehrává (Hames, 2008). Forman tuto poslední scénu vysvětluje ve scénáři:

*„A tady musí film skončit. Musí. Poněvadž řekne-li v tuto chvíli Petrův otec nějakou hloupost, tak by si všichni mladí mohli myslet, že jsou chytřejší nežli jejich tátové. A řekne-li moudrost, kterou hledají lidé již několik tisíc let a ještě ji nikdo nenalezl, tak by dal za pravdu všem otcům, kteří si myslí, že je zkušenosti opravňují k tomu, aby je vnucovali svým dětem.“* (Janoušek, 1965, p. 136).

### **1.3.3 Lásky jedné plavovlásky**

Scénář k filmu *Lásky jedné plavovlásky* vytvořil Miloš Forman společně s Ivanem Passerem a Jaroslavem Papouškem na základě skutečné události. Forman potkal v noční Praze mladou dívku s kufrem, která přijela za svým milým. Namísto setkání ale zjistila, že jí dal falešnou adresu, a tak jela, zklamaná, zase zpátky domů. Po několika měsících z toho vznikl scénář o dívce ze Zruče nad Sázavou, Andule, která se vydá do Prahy za klavíristou Mílou, do něhož se zamilovala. Forman se zde opět hlásí k proudu, který v 60. letech zachvátil celý filmařský svět, a tím je destrukce klasických narativních postupů. To je typické pro velkou část postmoderní literatury i kinematografie. Jak píše Liehm:

*„Lásky jedné plavovlásky opět nemají vlastně děj, příběh, nebo mají děj velice řid'ounký, skoro žádný.“* (Liehm, 1993, p. 82).



Tempo vyprávění je loudavé a nepravidelné, především v sekvenci z lidové zábavy. Divák jako by se rozhlížel po sále a společně s postavami se stále více orientoval. Míla, hlavní hrdina filmu, se do obrazu dostane vlastně až ke konci této sekvence. Důležitým a novátorským prvkem je rovněž subjektivita hlavní postavy – když Andula ztratí zájem o záložáky, film se jim už dále nevěnuje (Přádná et al., 2002). Stejně tak ovšem Andula představuje určitý prototyp mladé dívky. Není ničím výjimečná, hlavní postavou filmu by klidně mohla být kterákoli jiná. Ze sociologického hlediska film pojednává o zespolečenšťování mladé dívky v nepříznivých podmínkách socialistického odcizení a odosobnění. Boček (1968) dále sleduje rozdíly oproti klasické literatuře a filmu, kde byl kladen důraz na tragické zobrazení morálních problémů. Na rozdíl od toho Forman spíše sleduje své okolí bez výraznějšího komentáře.

Liehm (1993) dále pokračuje, že Formana zajímají obyčejní lidé a jejich mikrokosmos. Nestará se o globální problémy „velkého světa“. S tím souvisí i tempo celého filmu. Tak jako se Forman obsahově zajímá o mikrokosmos, tak je mikroskopickými ději nabit i celý film, přestože se skládá vlastně pouze z několika scén. Také Formanovy postupy srovnává s těmi, které používal Charles Chaplin: Chaplin vymyslel normální situaci, ale pak do ní přidal něco bizarního. Forman situaci pouze nechá plynout v její nejpravděpodobnější podobě.

Mauritz Edström ze stockholmského časopisu Chaplin o tom píše: „*Měli bychom u všech Formanových filmů hovořit o zvýrazněné skutečnosti. V samotném jádru obrazů se nenachází žádná teze, žádná abstrakce. Snaží se je podávat tak, jak tyto obrazy viděl. Nespokojuje se však vnější stránkou situací, nestačí mu pouze ‚děj‘, neúnavně vyhledává úhly, v nichž i nejjednodušší příhoda může odhalit nečekanou komplikaci.*“ (Československý film v zrcadle světové kritiky, 1968, p. 568).

V postavě matky Forman rozpracovává téma, kterému se věnoval především v *Černém Petrovi* – tragiku generace rodičů z 60. let. Tito lidé, narození v desátých či dvacátých letech, kteří prošli několika režimy, republikami a politickými zřízeními, Formana velmi zajímají. Tragičnost této generace je zobrazena v dialogu Mílovy matky s Andulou. Matka Andule pokládá pokořující a nepříjemné otázky, lká nad chováním svého syna, který plete hlavy děvčatům apod. Zde Forman výborně ukazuje přízemnost jejího uvažování, úpadek morálního klimatu a nepochopení vlastního syna a dětí obecně (Přádná et al., 2002). Dokonce lze říci, že se jedná spíše o monolog nežli o dialog. Právě tak se podle Ptáčka (2000) projevuje mezigenerační nepochopení – účastníci se vzájemně neposlouchají. Za zmínku stojí i to, jak

se role rodičů ve srovnání s *Černým Petrem* obrátily. Nyní je otec dobromyslný a matka tou přísnou, která má celou rodinu pod palcem (Hames, 2008).

V tradici střihu bylo zvykem, že paralelně se odehrávající události jsou zobrazeny i paralelním střihem směřujícím k nějaké pointě či ukázání spojitosti mezi jednotlivými ději. Na konci filmu, když by zápletka měla gradovat, Forman tento koncept rozbíjí, když se zaměřuje téměř výhradně na Mílu s rodiči v posteli a zanechává tak Andulu samotnou ve vedlejším pokoji. Zatímco se divák směje u komické scény v posteli, neví, že zklamaná Andula vedle pláče, což ukáže až pozdější záběr. Tento zvláštní přístup k humoru je pro Formana typický – nejprve nechá diváka, aby se smál komické situaci, a vzápětí mu dá podnět k přemýšlení, k tomu, aby si uvědomil, čemu se to vlastně smál (Přádná et al., 2002). Forman tak využívá směšnosti běžných situací. Jak sám ale poznamenává, směšnost jeho postavám vůbec neubírá na vážnosti – naopak je zlidšťuje (Liehm, 1993).

Formanův realistický styl předurčuje jeho filmy k tomu, aby obsahovaly pouze minimum poetiky, jestli vůbec nějakou. Hames (2008) vidí záblesk poetiky např. na začátku filmu. Proplétající se ruce s prstenem symbolizují Andulinu romantičnost a naivitu. Prsten, který je v průběhu filmu tematizován ještě několikrát, nabízí zřejmou sexuální symboliku – symbolizuje totiž vstup do manželství (Dizdarevič, 1990). Parvulescu (2009) doplňuje, že tyto odcizené pracující dívky z továrny mohou nalézt štěstí pouze ve svém vysněném světě. Když se z něj pokusí vymanit (jako když Andula odjela za Mílou do Prahy), čeká je jen ponížení.

Forman se zde také dopustil velmi troufalého tahu v podobě erotické scény Anduly a Míly. Ta byla odvážná i na poměry tehdejší západní Evropy. Těžko říct, zdali zde nehrály roli tlaky ze zahraničí, neboť nahota byla v té době (jako je ostatně dodnes) velmi dobrým prodejním artiklem. Ať se ovšem jednalo o záměr komerční či umělecký, scéna je natočena velmi vkusně a humorně a zapsala se zlatým písmem do dějin české kinematografie (Hames, 2008). Navíc následující neméně slavný dialog o Picassovi chápe Foll (1989) jako výpověď o stylu natáčení – Forman s Passerem a Papouškem se pokoušejí zobrazit různé úhly pohledu na život a jeho poezii a bídu. Parvulescu (2009) se zamýšlí nad sexualitou v tomto filmu. Lásky a sexuální potřeby mladých jsou v socialistickém režimu postaveny na vedlejší kolej, resp. jsou podřízeny výrobním plánům a pětiletkám. Vojenská posádka do Zruče je proto poslána pouze z toho důvodu, aby se děvčata nebouřila a nebyla nespokojena, což by mohlo ohrozit produkci. Parvulescu vidí komiku jednak v tom, že je na sexualitu nahlíženo pouze prizmatem výroby, a jednak v tom, že i přesto je řešení situace (v podobě jednotky záložáků) zcela špatné. Ukazuje se tak neschopnost komunistické garnitury. Navíc je zajímavé, že

většina postav ve filmu je hnána sexuálním chtíčem, což vede k neohrabanosti a ústí v trapnost (Čulík, 2012).

Za zmínku určitě stojí i režisérova práce s hereckým ansámblem. Do hlavních rolí chtěl obsadit lidi, které zná a s kterými se mu bude dobře pracovat. Tak se domluvil se svou bývalou švagrovou Hanou Brejchovou a Vladimírem Pucholtem, s nímž se znal již z natáčení *Černého Petra* (Liehm, 1993). Do dalších rolí obsadil převážně neherce, obvykle dokonce přímo zaměstnance továrny (Forman, Novák, 1994). Podobně chtěl zaplnit i role tří záložáků, ale trio neherců podle něj nemělo tu správnou chemii. Naopak přidáním Vladimíra Menšíka, v té době populárního komika, začal trojlístek vojáků správně fungovat. Forman vzpomíná, že Menšík jako herec dokázal tzv. utáhnout děj, aby scény nebyly zaplněny pouze statickým řečením. A zároveň ho civilnost jeho dvou kolegů krotila v jeho typicky barvitým hereckém projevu (Liehm, 1993).

Na závěr mohu doplnit, jak se na film dívají zahraniční odborníci. Podle Thompsonové a Bordwella (2007) se jedná o satiru nesmyslnosti práce a oficiální morálky. Hames (2008) oceňuje i antimilitaristické vyobrazení armády v podobě švejkovských záložáků. Kritika slepé byrokracie a falešné demokracie ve filmu hraje také významnou úlohu, a to především ve scéně, kdy je děvčatům udíleno kázání o jejich padlé morálce a o tom, na co by si dívky měly dávat pozor. Forman zde pokračuje v tématu, které rozehrál již v *Konkursu* – moralistická kázání dospělých, která se stejně vždy minou účinkem, neboť mládež má svou vlastní hlavu (Foll, 1989). Povrchní socialistická morálka nemůže mladým v ničem zabránit. Což vidíme hned na následujícím záběru, kdy Andula stopuje auto do Prahy, aby navštívila svého milého (Přádná et al., 2002).

#### **1.3.4 *Hoří, má panenko***

Čtvrtým celovečerním filmem Miloše Formana (a posledním z jeho československé tvorby) byl snímek *Hoří, má panenko* z roku 1967. Forman zde prohloubil svůj styl do velmi silné, až kruté satiry. Děj filmu se téměř celý odehrává na hasičském bále, kde během večera dojde k řadě komických situací. Tombola je rozkradena a vrchol večera, totiž volba královny krásy, se zvrhne v naprostou frašku. Film graduje požárem chalupy místního starousedlíka, při níž se ukáže neschopnost hasičů nejsilněji.

Liehm (1993) vzpomíná, jak si již při čtení scénáře uvědomoval jeho komičnost a přitom i satirickou nekompromisnost. Především jedna z posledních scén, kdy hasiči vedou rozhovor o rozkradené tombole, patří mezi nejlepší satirické scény československé kinematografie. Jedná se o pamflet proti politikům skrytý za venkovské mudrování, každá

věta má silný alegorický náboj (Přádná et al., 2002). Právě díky alegoričnosti satiry považuje Hames (2008) *Hoří, má panenko* za nejlepší Formanův český film. Satirickou úderností přirovnává Liehm (1993) Formana ke Gogolovi. Od dob ruského kritika tu prý nebyla tak trefná a silná satira, až nyní u Formana.

Je zajímavé, že sám Forman političnost svého filmu popírá. Prý pouze natočili to, čeho byli s Passerem a Papouškem svědky na opravdovém venkovském bále hasičů (Forman, Novák, 1994). Tvrdí, že pokud vytvoří něco, co se zakládá na realitě, vždy to bude určitým způsobem vypovídat i o době a podmínkách, za nichž film vznikl (Hames, 2008). Liehm (1993) tento Formanův přístup mírně zpochybňuje – domnívá se, že Forman pouze nechce, aby byl jeho film degradován na pouhý politický pamflet. Obsahuje totiž spoustu důležitých poznámek o české povaze obecně, bez ohledu na dobovou politickou situaci.

Podle Thompsonové a Bordwella (2007) se zde plně ukázaly neduhy prorostlé socialistickou společností – frustrovaná sexualita, nekompetentní byrokracie a zlodějčkovství. Hames (2008) klade důraz právě na kritiku byrokracie, její zmatenost, nekvalifikovanost, nekompetentnost a neschopnost.

Po formální stránce se jedná o typického zástupce užívání dlouhoohniskových objektivů. Ty jsou obvyklé pro dokumentární filmy. Díky nim vidíme nejen hlavní postavy, ale i další lidi bavící se v pozadí. Tím Forman dosáhl větší plastičnosti a živosti obrazu (Thompsonová, Bordwell, 2007). Za tuto a další technické přednosti filmu Forman vděčí italskému koproducentu Carlu Pontimu, o němž bude řeč ještě později. Ten přinesl do filmu 80 000 dolarů, v té době obrovskou sumu peněz, díky níž mohl Forman nakoupit kvalitní materiál a kamery ze západní Evropy. Z toho důvodu je také film barevný, a to jako jediný z Formanovy předemigrační tvorby (Liehm, 1993). Nejedná se o nějaký záměr z hlediska estetiky, Forman chtěl barvou pouze podtrhnout realistické vyznění snímku, více k realitě přimknout. Přestože je film barevný, nelze říct, že by hýřil barvami. Naopak – obraz má jakýsi našedlý nádech, čímž vyjadřuje všednost a průměrnost událostí ve filmu (Přádná et al., 2002). Kopaněvová (1968) dokonce barvu považuje za nevýhodu, neboť filmu ubírá určitou poetičnost. Tvrdé kritiky (viz níže) pak prisuzuje právě této silné realističnosti snímku.

Formanův um spočívá ve vytvoření iluze, že se události na plátně dějí zcela přirozeně, bez režisérských zásahů. Zosobněná kamera přihlíží tomu, jak lidé odhalují své slabosti, svou ubohost. Přádná et al. (2002) dále píše o konfrontaci prostředí sálu a poradní místnosti hasičů, kde se může stát všechno a zároveň nic. Během celého filmu se nic dramatického zdánlivě neděje, až na konci udeří silná pointa.

Dovolím si ještě poznámku týkající se délky filmu. I přes bohatost tématu snímek trvá pouze 73 minuty. To byl také jeden z kamenů úrazu při jednání s koproducentem Pontim. Sám Forman ale délku snímku vysvětluje tím, že dodržuje aristotelskou jednotu místa, času a děje, čímž dílo ztrácí na dramatickosti a nemůže být tudíž příliš dlouhé (Forman, Novák, 1994). A především nemá hlavního hrdinu. K tomuto prvku se dostanu v samostatné kapitole 4.4.

## 2. Srovnání s dalšími tvůrci nových vln

Chceme-li srovnat Miloše Formana s dalšími režiséry nejen české, nýbrž i evropské kinematografie 60. let, narážíme na velké metodologické obtíže. Na rozdíl od dřívějších hnutí, jako např. italský neorealismus, tvořily nové vlny svého času velmi nejednotná uskupení originálních tvůrců. Je obtížné vysledovat podobnosti na mezinárodní scéně stejně jako v rámci jednotlivých národních kinematografií. Nakonec jsem se rozhodl srovnávat Formana s filmy, které se tematicky blížily těm jeho. Tvorba většiny filmařů nebyla tak formálně i myšlenkově homogenní jako Formanova (myšleno v jeho českých filmech), proto jsem zvolil rozbor jednotlivých děl namísto souhrnných biografii tvůrců. Z toho důvodu nebude následující nástin zdaleka kompletním přehledem historie nové vlny.

*„V nejlepším případě lze tuto různorodost převést na tři základní tendence: moralizující, zastoupenou hlavně Evaldem Schormem a Věrou Chytilovou, lyrickou (nebo ‚subjektivní‘), k níž by patřil právě tak Jan Němec jako Karel Vachek (jehož případ, jak uvidíme, je přitom zvláště složitý), a posléze tendenci ‚formanovskou‘, jež by se dala označit jako objektivně kritická.“* (Jeancolas, Král, 2002, p. 19-20).

Hames (2008) hovoří o „české nové vlně“ či „českém filmovém zázraku.“ Tento termín se týkal hlavně mladých filmařů, kteří v 60. letech debutovali (Miloš Forman, Věra Chytilová, Jiří Menzel, Jaromil Jireš, Jan Němec, Ivan Passer, Evald Schorm, Pavel Juráček, Hynek Bočan, Antonín Máša, Jan Schmidt, Zdeněk Sirový, Drahomíra Vihanová a Ester Krumbachová). K nim bývají řazeni i režiséři starší generace, jejichž filmy byly novou vlnou též ovlivněny (Ján Kadár a Elmar Klos, Karel Kachyňa, František Vlácil, Vojtěch Jasný). Ze Slovenska pocházelo jen několik tvůrců. Na počátku 60. let zahájil novovlnný proud Štefan Uher, pak se ale slovenská kinematografie dostala do širšího povědomí publika až ke konci 60. let, a to díky Juraji Jakubiskovi, Juraji Herzovi, Elo Havettovi a Dušanu Hanákovi.

V první podkapitole se podívám na tzv. školu Miloše Formana a další již budu věnovat jednotlivým dílům, které můžeme s formanovskou tvorbou porovnávat. Výčet filmů jednotlivých režisérů je uzpůsoben srovnání s dílem Miloše Formana a některá významná, leč pro tyto potřeby nevhodná, díla tak mohou být záměrně opomenuta.

### 2.1 Škola Miloše Formana

*„Miloš je jediný z režisérů Nové vlny, který vytvořil cosi, čemu lze říkat škola.“* (Škvorecký, 1991, p. 106).

Tento termín zahrnuje kromě samotného Formana ještě Ivana Passera a Jaroslava Papouška. Jak již bylo napsáno výše, tito dva Formanovi spolupracovníci a přátelé měli značný podíl na Formanových filmech. Přádna (2009) píše o rovnocenném triumvirátu, v němž se všichni tři výborně doplňovali. Passer i Papoušek natočili také několik svých vlastních projektů, které nebyly nepodobné jejich práci s Formanem, přesto však jasně ukázaly, v čem tkvěly jejich osobní přednosti.

Ivan Passer natočil v 60. letech pouze jeden celovečerní snímek s názvem *Intimní osvětlení* (1965). Jednoduchý příběh vypráví o dvou starých známých, hudebnících, kteří se po letech opět setkávají. Oba mají svůj život, vyznávají určité hodnoty a snaží se ve světě uplatnit. Na filmu je fascinující především atmosféra jednotlivých situací, čímž se Passer odlišuje od Formana. Toho zajímal spíše děj, pohyb, zatímco Passer se zaměřuje na stav, na prchavost konkrétního okamžiku (Kopaněvová, 1967; Žalman, 2008).

„... i Passer se v *Intimním osvětlení* drží platného pravidla verismu: co ubereš na ději, přidej na pozorování.“ (Žalman, 2008, p. 140).

Kromě *Intimního osvětlení* natočil Passer ještě povídku *Fádní odpoledne* (1964), která z produkčních důvodů nebyla zařazena do cyklu *Perličky na dně* (viz dále). Podle Žalmana (2008) zde Passer přesně vystihl Hrabalovskou poetiku, k níž měl ostatně velmi blízko jak profesně, tak lidsky. Svým stylem povídka koresponduje s Passerovou dlouhometrážní prvotinou. Passer sám tvrdil, že se nesnažil o analýzu, nýbrž o autenticitu umělecké výpovědi – jednoduše řečeno, formální i obsahový zážitek pro diváka (Kopaněvová, 1967). Již zde byl vidět jeho zájem o všednost, kterou vyobrazil s lyrickým zaujetím (Ptáček, 2000).

„Passerovou silnou stránkou není satira, žádná ostřejší nabroušenost, bližší je mu groteska.“ (Žalman, 2008, p. 142).

Filmografie Jaroslava Papouška (alespoň v 60. letech) není o mnoho bohatší. V roce 1968 natočil (značně autobiografický) film *Nejkrásnější věk*, který pojednává o mladých sochařích. Přestože film nebyl režijně dobře zvládnutý (Žalman, 2008), bylo na něm možno vypočítat to, co Papoušek dopiloval ve svém dalším filmu *Ecce Homo Homolka* (1969) – precizní dialogy prošpikované lidovou češtinou a realistickými verbálními projevy a nedostatky, tak přesvědčivě znějícími z úst neherců. Papouškova práce i u Formanových filmů spočívala především v psaní dialogů, v čemž skutečně vynikal. V „Homolkových“ navíc Papoušek přispěl výborným vykreslením mikrosvěta jedné rodiny, která se nestará o dění mimo ni. Jednotliví hrdinové se tak topí v banalitách svých všedních životů

(Ptáček, 2000). Čili další téma, které Forman využíval i ve svých filmech. Hames (2008) připodobňuje Papouškovy filmy spíše k těm Formanovým nežli Passerovým. Dokonce i film *Hoří, má panenko* je podle něj svou stavbou podobnější samostatným snímkům Papouška spíše než zbylé Formanově tvorbě.

Vidíme tedy, jak každý z trojice přispíval svým osobitým pohledem na film. Passer kladl důraz na lyriku a atmosféricnost, zajímaly ho banality, které utvářejí náš život (Janoušek, 1969). Se svými postavami soucítit a snažil se je chápat, což mu ale nezabraňovalo v jejich humorném vyobrazení (Přádná et al., 2002). Škvorecký (1991) ho považuje za filosofa této trojice. Ptáček (2000) zase za lyrika, který obrušoval tvrdost satiry zbývajících dvou členů. Papoušek býval označován za nejtvrďšího satirika skupiny. Byl od postav svých filmů nejodtažitější, což mu umožnilo být jim nejtvrďším soudcem. Jeho precizní dialogy uměly vynést na povrch ty nejnižší lidské vlastnosti. A všemu udával směr Forman, který přesně věděl, čeho chce docílit, a který vyznával přímočarý styl filmařiny (Přádná, 2009).

Jeancolas a Král (2002) považují filmy trojice Forman, Passer, Papoušek za vpád syrové reality do filmu – příběh je redukován na pouhý sled situací. Dochází k destrukci iluzí, které se pokoušel vzbudit a prosadit socialismus. Postavy charakterizuje obecná otupělost a rezignace.

*„... Formanovu skupinu nelze ztotožňovat s celou československou veristickou tvorbou. Představovala jakousi ‚školu‘ ve škole. Sdílela mnohé z toho, co charakterizovalo celý proud, přitom se však dokázala od tohoto proudu diferencovat, především svým groteskně ironickým nadhledem, jímž překonávala omezení ‚suchého‘ verismu a dopínala se poeticky zajímavějších výsledků.“ (Žalman, 2008, p. 144).*

## 2.2 Ostatní tvůrci československé nové vlny

V rámci československé nové vlny máme situaci o něco jednodušší než v zahraničí. Jan Žalman (2008) věnuje kapitolu nazvanou „Film pravda a nová vlna“ skupině tvůrců, které dominuje Miloš Forman. Hovoří o realismu v rámci nové vlny, kam řadí následující díla:

- *Strop* (1961), *Pytel blech* (1962), *O něčem jiném* (1963), režie Věra Chytilová
- *Konkurs* (1963), *Kdyby ty muziky nebyly* (1963), *Černý Petr* (1963), *Lásky jedné plavovlásky* (1965), *Hoří, má panenko* (1967), režie Miloš Forman
- *Křik* (1963), režie Jaromil Jireš



- projekt *Perličky na dně* (1965), režie Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš
- *Fádní odpoledne* (1964), *Intimní osvětlení* (1965), režie Ivan Passer
- *Nejkrásnější věk* (1968), *Ecce Homo Homolka* (1969), režie Jaroslav Papoušek
- *Každý mladý muž* (1965), režie Pavel Juráček
- *Slnko v sieti* (1962), režie Štefan Uher
- *Kým sa skončí táto noc* (1965), režie Peter Solan
- *Deň náš každodenný* (1969), režie Otto Krivánek

K hlavnímu proudu filmu-pravdy řadí Žalman Formana, Chytilovou, Jireše, Passera a Papouška. Již při letmém pohledu na výčet filmů je zřejmá jedna věc – jen u mála režisérů zařazuje Žalman do této skupiny všechny jejich filmy. Vlastně se to týká pouze Formana a Passera. Chytilová, Juráček a další na těchto filmech spíše začínali, ozkoušeli si řemeslo, aby posléze natáčeli filmy, které budou plné alegorií a vizuálních hostin.

K tomuto rozsáhlému Žalmanovu výběru však musíme přistupovat kriticky. Bregant (1996) v recenzi na první a nekompletní vydání Žalmanova textu z roku 1993 kritizuje metodologickou nejasnost, z níž prý plyne subjektivní a často neopodstatněná kategorizace filmů. Rovněž výběr filmů, který souvisí s naším tématem filmu-pravdy, je prý generalizující a příliš autorsky osobitý. Přístupme tedy k Žalmanovu textu s odstupem a podívejme se, nakolik s ním jiní autoři souhlasí, či ho rozporují.

Přádná et al. (2002) řadí k Formanovi, Passerovi a Papouškovi ještě Otto Krivánka a jeho film *Deň náš každodenný* (1969). I zde spočívalo opuštění socialisticky-realistickejte zovivosti především v přirozeně nedokonalých projevech jednotlivých postav.

Podle Hamese (2008) se kriticky zabývají společností Schorm, Bočan a částečně Jireš. I když žádné z jejich filmů nejsou vyloženě realistické, udržují iluzi reality a snaží se zachytit každodenní problémy. Hames považuje zaměření na každodenní otázky za pokrokové, neboť kontrastuje se socialistickým realismem 50. let, proti němuž se autoři 60. let vymezují a odsuzují ho jako značně zkrácenou realitu.

Ptáček (2000) rozlišuje příslušnost ke dvěma větvím nové vlny, které vycházejí z rozdílných inspiračních zdrojů – z francouzské nové vlny a hnutí cinéma-verité. Témata příznivců francouzské nové vlny se soustředí především na postavy a jejich psychologii, což zajímalo zejména Němce, Juráčka, Chytilovou (v její pozdější tvorbě) a Schorma. Naopak cinéma-verité nabízelo spíše sociologický (až dokumentární) pohled na společnost. Do této

skupiny Ptáček i Bilík (2000) řadí především Formana, Passera a Papouška. U dokumentů ovšem začínala řada režisérů nové vlny, kteří si později vytvořili osobitý styl. Za všechny jmenujme Chytilovou, Jakubiska, Hanáka, Jireše, Juráčka a Schorma (Ptáček, 2000; Přádná et al., 2002). Owen (2011) doplňuje výčet veristů ještě o dokumentaristu Karla Vachka.

Boček (1968) srovnává dva zajímavé pohledy zobrazení společnosti. Chytilová, Němec a Schorm se podle něj pokoušejí ve svých filmech zachytit celou společnost, její hlavní konflikty a vytvořit tak jakýsi rámeček současného světa. Oproti tomu Forman, Passer a Menzel spíše ukazují, jak v tomto rámci funguje obyčejný člověk. Také proto mnohem více používají humor, což pochopitelně vede k větší divácké oblibě.

Sviták (1967) nabízí hned několik způsobů dělení novovlnných filmařů. Jmenuje jedenáct největších osobností nové vlny v podobě původní šestice (Forman, Chytilová, Jireš, Juráček, Němec a Uher) a později debutující pěti (Bočan, Máša, Schorm, Passer, Menzel).

*„Na jednom pólu stojí film symbolů a podobenství s filosofickou aspirací (Chytilová, Němec), na druhém realisticky orientovaný film s jakýmsi úsměvným humanismem (Forman, Menzel). V jiném průřezu jsou póly mezi filmem poetické emoce (Juráček, Passer) a lyrickým filmem otevřeně společensky angažovaným (Jireš, Schorm).“* (Sviták, 1967, p. 62)

Další pohled, kterým můžeme na filmaře nahlížet, představuje střih. Do 60. let bylo zvykem užívat tzv. neviditelný střih. Ten sloužil k jasné a lineární posloupnosti obrazů, které obsahovaly hlavní informaci a nic navíc. Kinematografie 60. let však zaujímá jiný přístup – filmaři mají zájem o veškeré dění, které mohou zachytit. Proto řada režisérů využívá dlouhých záběrů, jež jsou zdánlivě bez obsahu. Chtějí proniknout do atmosféry situace a uvědomit si celek a detaily. Mezi českými režiséry můžeme tento postup kromě Formana vysledovat i u Menzela, Passera, Schorma a Jasného (Přádná et al., 2002).

Povídkový film *Perličky na dně* (1965) považují někteří autoři (Ptáček, 2000; Žalman, 2008) za umělecký manifest nové vlny. Přestože s tím jiní kritici nesouhlasí (Bregant, 1996), důležitost tohoto díla pro charakter nové vlny je nesporný. Literární předloha Bohumila Hrabala dala vyniknout rozmanitosti jednotlivých režijních přístupů. Film sestává z následujících povídek:

- *Smrt pana Baltazara*, režie Jiří Menzel
- *Podvodníci*, režie Jan Němec
- *Dům radosti*, režie Evald Schorm
- *Automat Svět*, režie Věra Chytilová

- *Romance*, režie Jaromil Jireš
- *Fádní odpoledne*, režie Ivan Passer
- *Sběrné surovosti*, režie Juraj Herz

Poslední dvě povídky nakonec ve filmu kvůli jeho přílišné délce nebyly, byly proto promítány samostatně. Již v těchto dílkách je možno spatřit poetiku jednotlivých režisérů, která se později rozvinula naplno.

Většina výše zmíněných teoretiků se shoduje, že raná tvorba Věry Chytilové se Formanovu stylu přibližuje asi nejvíce. Již její studentský snímek *Strop* (1961) vykazuje mnoho prvků cinéma-verité i podobnost s filmem Agnes Vardové *Cleo od pěti do sedmi* (1962). Autorce se zde podařilo (zřejmě i díky určité autobiografičnosti díla) věrně postihnout život mladé dívky se všemi jejími existenciálními problémy (Žalman, 2008). Jedná se zároveň o první vystoupení novovlnné filmařské generace (Boček, 1968). Kopaněvová (1963) navíc snímek považuje na nejlepší film natočený na FAMU.

Chytilové *Pytel blech* (1962) je pak Formanovu stylu nejbližší (Ptáček, 2000). Stejně trefně zobrazuje nepohlednost, naivitu, provinčnost a bezradnost mladých dívek tak, jak ji Forman ukázal na postavách *Lásek jedné plavovlásky* a *Hoří, má panenko* (Přádná et al., 2002). Chytilová v tomto hraném dokumentu podle Žalmana (2008) ukazuje talent na zachycení vnitřní pravdivosti postav. Sama píše: „*Pytel blech* jsem točila jako dokumentární film, v němž jsem si vytkla za cíl maximální pochopení a postižení dané skutečnosti se záměrem dosáhnout v ní nápravy.“ (Kopaněvová, 1963, p. 44). Podle Hádkové (1993) se jedná o první film cinéma-verité v Československu. Stejně jako Formanův *Konkurs* totiž splňuje podmínky žánru, jak byly stanoveny teoretikem Marcelem Martinem.

Chytilové celovečerní prvotina *O něčem jiném* (1963) se pak již zcela systematicky zaměřuje na psychiku ženy. Morálně-filosofické problémy jsou ukázány na dvou rovinách – té skutečné, kterou vidíme, a abstraktní, jež je naznačena pouze symbolicky. Došlo tak k něčemu do té doby nepříliš obvyklému – demytizaci ženy ve filmu (Žalman, 2008). Hames (2008) zde vidí počátek autorčina pozdějšího příklonu k formálně-inovativnímu přístupu. Ptáček (2000) nachází podobnost s Passerovým *Intimním osvětlením*. V obou filmech podle něj hrdinové (resp. hrdinky) vycházejí i přes rozdílné životní osudy nastejno.

V těchto prvních filmech můžeme podobnost vidět i v užívání neherců (v tomto případě především nehereček). Na rozdíl od Formana, který preferoval rozvinutí potenciálu každého svého neherce v rámci dané postavy, přistupovala Chytilová k neherečkám velmi autoritativně. Jednalo se tak v důsledku spíše o otisk jí samé v postavách svých filmů (Přádná

et al., 2002). Chytilová sama tvrdila, že nepreferuje herce především z toho důvodu, že je diváci znají z jiných rolí, je tedy obtížnější tento apriorní předsudek rozbít a dívat se na postavu bez znalosti minulosti jejího představitele (Kopaněvová, 1963). V dalších letech se z Chytilové stala jedna z neoriginálnějších tvůrčích osobností československé kinematografie. Jak říká Ptáček (2000), její filmy se přesunuly z kategorie cinéma-verité do typické pozice francouzské nové vlny. Její alegorické a kontroverzní filmy představovaly vrcholy novovlnné estetiky. To se týká filmů *Sedmikrásky* (1966) a *Ovoce stromů rajských jíme* (1969). Její první filmy ale Kopaněvová (1963) považuje za generační výpověď, přestože balancují mezi dokumentární a hranou formou.

Jaromil Jireš přinesl do metody cinéma-verité lyriku a poetičnost. Ve filmu *Křik* (1963) se prolínají rozličné obrazy města, jak ho kolem sebe vidí dva mladí lidé čekající dítě. Hlavní devizou filmu byla bravurní formální stránka, zatímco obsah podle Žalmana (2008) tolik originální nebyl. Scénář filmu napsal spisovatel a publicista Ludvík Aškenazy. Owen (2011) považuje hlavního hrdinu filmu, Slávka, za prototyp průměrného hrdiny, který ničím nevyniká, podobně jako Formanův Petr. Hames (2008) popisuje, jak Slávek naráží na různé problémy tehdejšího světa. Hrozba války, amorálnost politické byrokracie a prázdnota stranické umělecké kritiky, to vše jsou témata, jež kolem sebe hlavní hrdina potkává. Techniku cinéma-verité pak evokuje především scéna zabývající se rasismem.

V díle Evalda Schorma nacházíme hned několik podobností s tvorbou Formanovou. Především se jedná o jeho společenskou kritičnost. Nekompromisní odsouzení morálního úpadku je však mnohem širavější a psychologicky propracovanější, přestože výsledek není na takové řemeslné úrovni jako u Formana (Ptáček, 2000). Pozorujeme zde rovněž vliv existencialismu. O něm nemůže být u postav Miloš Formana řeč, neboť jsou (obvykle) příliš mladé a nezkušené na to, aby mohli podstoupit reflexi svého bytí (Přádná et al., 2002).

Stejně tak i Schormovy dokumentaristické začátky jsou Formanovi podobné. To se týká především filmů *Železničáři* (1963), *Žít svůj život* (1963) a nejvýrazněji snímku *Proč* (1964), kde za kamerou stál Jan Špáta (viz dále). V *Zrcadlení* (1965) je již Schormova dokumentární metoda dotažena do dokonalosti a jedná se tak o jeden z vrcholů aplikace metody cinéma-verité v Československu (Hádková, 1993).

Hraný snímek *Každý den odvalu* (1964, podle scénáře Antonína Máši) vycházel ze Schormových dokumentaristických začátků a, tentokrát dramaticky, zobrazil konflikt jedince se společností. Zřejmou podobnost můžeme vidět též ve filmu *Den sedmý, osmá noc*

(1969). Kolektivní hrdina je zde tvořen postavami jedné vesnice. Děj i celkové vyznění je však mnohem tragičtější než u *Hoří, má panenko* a neskýtá žádnou naději.

Velké rozdíly můžeme nalézt mezi tvorbou Formana a Jiřího Menzela. Zatímco Forman se nezdráhal zobrazit realitu tak, jak ji viděl (jakkoli to mohlo vyznívat až krutě), Menzel se vždy uchýloval spíše k poetičtější rovině a snažil se nalézt poetiku i v bezútešné válečné situaci (v *Ostře sledovaných vlacích* – 1966). Podle Přádné et al. (2002) dával Menzel přednost profesionálním hercům před Formanovými oblíbenými neherci. Alespoň co se týče hlavních rolí. Celkově ale Boček (1968) řadí Menzela společně s Formanem, Passerem a Papouškem mezi tzv. intimisty české nové vlny. Právě tyto režiséři se prací s neherci proslavili a dokonce ji zpopularizovali natolik, že koncem 60. let si většina filmařů mladé generace (a i někteří zástupci generace starší) práci s neherci vyzkoušela (Přádná et al., 2002).

Slovenský režisér Otakar (Otto) Krivánek se v 60. letech představil především filmem *Deň náš každodenný* (1969). Zde dovedl Formanovu metodu práce s neherci až do extrému. Zvolil jednu rodinu a natáčel její běžný život. Bez jakékoli stylizace či vymyšlení scén sleduje Krivánek doslova každodenní běh života rodiny. Upravuje film pouze tak, že vybírá určité motivy, kterými se rodina zabývá (Žalman, 2008). Tématem rodinné komedie je film nejpodobnější *Černému Petrovi*, svou formou jasně evokuje vliv cinéma-verité. Přádná et al. (2002) bohužel tento experiment nepovažují za příliš zdařilý. Filmu chybí suverénnější režijní vedení, tolik typické pro Formana. Neherci před kamerou „hrají“ a i přes některé zajímavé záblesky autenticity se většinu času stylizují do určitých rolí. Rudolf Hassmann ve své recenzi ocenil Krivánkuv laskavý přístup, kdy se aktérům na rozdíl od Formana nevysmívá. Režisérova úcta ke všem projevům postav, i těm nezajímavým, však film zbytečně natahuje a snímek tak kvůli nedostatku akce místy působí nudně (Přádná et al., 2002).

Druhým slovenským zástupcem v tomto výběru je Štefan Uher. Přestože začal s natáčením filmů dříve nežli generace kolem Miloše Formana, byl to právě on, kdo zahájil novovlnný proud v Československu, a to svým filmem *Slnko v sieti* (1962). Změnil v něm svůj dosavadní styl a natočil film s neherci ve stylu cinéma-verité. Příběh pojednával o středoškolských studentech, kteří si volí svou další životní cestu. Uher se zaměřil na vykreslení jednotlivých postav, které odporovalo šablonovitosti 50. let. Film se svou poetičností vymyká z našeho zaměření na veristická díla, přesto je zajímavý jednak svou

důležitostí pro další směřování kinematografie a jednak svou metodou. Jedná se o jeden z prvních československých filmů, na něž mohly být kladeny nároky jakožto na moderní film.

Peter Solan měl ze slovenských tvůrců podle Žalmana (2008) k českému verismu nejbližší. Pro naše potřeby je nejzajímavější jeho film *Kým sa skončí táto noc* (1965), který se celý odehrává v průběhu jedné noci. Realisticky vykresluje různé postavy, s nimiž se setkávají dvě dívky, hlavní hrdinky příběhu. Tato setkání je možno zobecnit a Solan tak vytváří obraz celé společnosti. Solan v rozhovoru s Liehmem (2001) píše, že mladá slovenská generace (tedy včetně Uhera a dalších) má společnou především etiku – nic by se nemělo kamuflovat, měla by se říkat pravda. I v tom je tedy podobnost s tvrzeními Formana a Chytilové.

Scénárista a režisér Pavel Juráček nás zajímá především kvůli filmu *Každý mladý muž* (1965). Juráček, který se právě vrátil z povinné vojenské služby, natočil dvě povídky s tématem armády. Jeho autorské pojetí spočívalo ve vykreslení vojáků jako obyčejných lidí, civilistů, kteří nyní musejí nosit uniformu, ale zachovávají si své lidské myšlení.

Jeho dalším dílům však byla veristická forma cizí. *Postava k podpírání* (1963, režíroval společně s Janem Schmidtem) a především jeho opus magnum, *Případ pro začínajícího kata* (1969) byly vysoce stylizované kritiky společnosti, svou obrazovou bohatostí a rozmanitostí podobné (alespoň částečně) spíše pozdějším dílům Jireše či Chytilové.

Dalším tvůrcem je Antonín Máša. Jeho nepříliš rozsáhlou tvorbu překonává jeho činnost scénáristická. V 60. letech ale natočil několik zajímavých filmů. Jeho nejúspěšnějším filmem byl *Hotel pro cizince* (1966) s Petrem Čepkem v hlavní roli. Struktura filmu je podobná snímku *Loni v Marienbadu* (1961) francouzského novovlnného režiséra Alaina Resnais. Podobenství o podivném hotelu a jeho figurkách však pro naše srovnání s Formanem není příliš vhodné. Pouze panoptikem figurek tyto filmy částečně evokují kolektivního hrdinu (viz níže) z *Hoří, má panenko*.

Zajímavější jsou jeho další dva filmy – *Bloudění* (1965) a *Ohlédnutí* (1968). Oba nastolují látku generačního konfliktu, jednoho z Formanových stěžejních témat. Pouze humor, typický pro Formana, zde není zastoupen. V *Bloudění* je analyzována společnost prostřednictvím vztahu otce se synem. *Ohlédnutí* se zabývá nesdělitelností traumatu z prožití války, kterou mladá generace považuje za pouhou výmluvu pro přízemnost a typickou malost starších lidí (Ptáček, 2000). Oba tyto filmy, ač nejsou tak výrazné jako jiné novovlnné

snímky, vážným způsobem zobrazují témata, která z filmů Formana či Papouška známe spíše z humorné stránky. Nabízejí tak zajímavý tematický protipól. Boček (1968) připodobňuje Mášu (z hlediska jeho stylu) spíše ke starší generaci režisérů, jako byli např. Helge, Kachyňa či Kachlík.

Nejednou byla v 60. letech oceněna tvorba Hynka Bočana. Jeho snímky *Nikdo se nebude smát* (1965) a *Čest a sláva* (1968) získaly několik domácích filmových cen. Pro účely této práce je však nejzajímavější *Soukromá vichřice* z roku 1967. V této komedii zobrazil stereotypní život manželského páru, jehož rutinu nezmění ani nevěra. Byla zde věrně vykreslena nuda a šed', v níž lidé žili. Rodina funguje jen pomocí ustálených rituálů (Ptáček, 2000). Hames (2008) komentuje tento film jako zcela zjevnou a tvrdou kritiku. Je to jakýsi nový směr, kam se realistický směr nové vlny ubral namísto Formanovy skryté kritiky.

Čestmír Mlíkovský natočil svůj jediný, zapomenutý a nikterak úspěšný film *Okurkový hrdina* v roce 1963. Tento film byl velmi podobný *Černému Petrovi* a ke své smůle se dostal do kin i téměř ve stejné době. Vypráví také o několika mladých lidech, kteří prožívají své první lásky a snaží se etablovat ve světě dospělých. Hledají identitu ve zmateném období 60. let. Mlíkovský se pokoušel o pozitivnější vyznění snímku než Forman, ale i přes určité formální kvality se film s *Černým Petrem* může srovnávat snad jen v podobně odmítavých reakcích komunistických pohlavárů (Bilík, 2000).

Do našeho výběru můžeme zahrnout i dokumenty. Styl cinéma-verité začal do Československa pronikat koncem 50. let. Vlivem přísné cenzury měl ovšem film-pravda velmi omezený výběr témat. Průkopnická díla *Motýli tady nežijí* (1957) režiséra Mira Bernáta či *Znamení kouře* (1960) Bruna Šefranky se tak omezovala na obecně etická témata. Roku 1961 vznikla dokumentaristická skupina Čas, tvořená bratry Jiřím a Františkem Papouškovými a Václavem Táborským. Přestože se snažili přistupovat k filmu jako k nástroji zobrazování pravdy, i jejich snahy byly cenzurou silně potlačeny (Hádková, 1993). Po roce 1963 se situace značně uvolnila a umožnila tak nástup dvou filmařů, kteří jsou pro nás skutečně zajímaví – Jana Špáty a Karla Vachka.

Špátovo *Největší přání* (1964) zkoumá hodnoty soudobých lidí. Jedná se o podobné sociologické pozorování jako u Formana. Špáta dokumentární formou ukazuje, že světonázor mladých lidí, jak je vykreslen v prvních Formanových filmech, je velmi blízký realitě. Zobrazuje zde generaci mladých jako lidi otupělé, bez víry v lepší budoucnost a snahy pro ni

něco učinit. Rovněž sociologizujícím stylem je blízký dílům jako *Konkurs* nebo *Pytel blech* (Boček, 1968). Hádková (1993) ještě vyzdvihuje krátkometrážní dokument *Respice finem* (1967). Zde Špáta velmi působivě a přitom čistě dokumentárně zobrazil poslední léta osamělých venkovských žen. Film je charakterizován vlivem cinéma-verité, resp. vrcholným využitím této metody.

Karel Vachek je jakýmsi enfant terrible českého filmu. Je otázkou, nakolik ho vůbec k nové vlně lze řadit. Zabýval se dokumentaristickou tvorbou, k níž ale přistupoval velmi osobitým způsobem. Jeho první film, středometrážní absolventská práce *Moravská Hellas* (1963), zvedl vlnu kritiky a zařadil se mezi nejkontroverznější česká díla 60. let (více o jeho přijetí v kapitole 3.2). V důsledku této kontroverze nemohl několik let natáčet a jeho scénáře byly odmítány. Až roku 1968 vytvořil dokument *Spříznění volbou*. V něm ve stylu direct cinema zobrazil politickou situaci na jaře 1968, spojenou s volbou nového prezidenta. Premiéry se film dočkal v říjnu 1968 a podle Březiny (1997) již v té době působil jako zpráva o vzdálené historii. Vachkovo vykreslení jednotlivých postav Pražského jara je dodnes cenným informačním zdrojem o zákulisí tehdejší politiky.

Zmíním také režiséra Iva Nováka, s nímž jsou spjaty Formanovy začátky u filmu. K jeho filmu *Štěňata* (1957) totiž Forman napsal scénář a působil také jako asistent režie. Řada kritiků (Boček, 1968; Žalman, 2008) ho považuje za nevýrazného a nepříliš talentovaného režiséra, který za úspěch *Štěňat* vděčil především Formanovi. To potvrzuje i jeho následující film *Hlavní výhra* (1958), který bez Formanova podílu zapadl mezi tehdejší běžnou tendenční produkci. Později Novák natočil povídkový film *Bubny* (1964), který Boček (1968) námětově připodobňuje k *Láskám jedné plavovlásky*. Nic jiného než námět ovšem filmy společné nemají – *Bubny* jsou vystavěny klasickou narativní strukturou a podle Bočka se snaží vytěžit z úspěchu Felliniho *Sladkého života* (1960), ale celkové zpracování příliš kvalitní není.

Závěrem této části bude zmínka o Janu Němcovi. Tento významný představitel nové vlny je jakýmsi Formanovým protipólem. Jediným jejich společným prvkem je práce s neherci, která Němcovi přinesla úspěch především ve slavném filmu *Démanty noci* (1964). Tím ovšem podobnost končí. Boček (1968) píše o dvou významných literátech počátku 20. století, kteří měli vliv na novou vlnu – Franz Kafka a Jaroslav Hašek. A zatímco za pokračovatele Haškova švejkovského stylu je označován Forman, Kafkovým nástupcem



v soudobé kinematografii byl právě Němec. I sám Forman s tímto pojetím svého díla souhlasil (Kopaněvová, 1968).

Mauritz Edström píše: „*Miloš Forman je zastáncem realistické linie v novém českém filmu – stejně jako Němec může být označen za vedoucí osobnost druhé linie, linie fantastické.*“ (Československý film v zrcadle světové kritiky, 1968, p. 568).

Pro úplnost a především rozšíření možných inspiračních zdrojů pro další práce ještě doplním několik srovnání. Liehm (1993) v recenzi na *Lásky jedné plavovlásky* srovnává Formana s Chaplinem pro jejich společné zaměření na obyčejného člověka, v recenzi na *Hoří, má panenko* zase s Gogolem kvůli tvrdé satíře. Boček (1968) dodává uměleckou podobnost Formana s Haškovými *Osudy dobrého vojáka Švejka*, Havlovou *Zahradní slavností*, básněmi Konstantina Biebla a obecně s veškerým moderním uměním relativizujícím pohled na svět.

Sviták (1967) si všímá rysů, které mají tyto nové druhy umění společné:

- člověk je absurdní či odcizená bytost, vyskytující se v banálních, komických i krizových situacích
- odmítnutí konvenčního zobrazení hrdiny a zdůraznění jeho subjektivity
- krize obraznosti, samotná realita je nahlížena jako zajímavá
- větší důraz na formu a strukturu díla než na samotné sdělení obsahu

Tyto rysy můžeme pozorovat u zástupců nové prózy (Hrabal), absurdního divadla (Havel), novovlnných filmů (Forman) i abstraktního malířství (Medek).

### **2.3 Zahraniční tvorba**

Nutno poznamenat, že československá kinematografie byla ve srovnání s většinou jiných zemí východního bloku na velmi vysoké úrovni. Podmínky byly také značně příznivější než jinde, neboť rozvoj kinematografie přímo souvisel s reformními myšlenkami prochvívajícími společností, s celou kulturní obrodou. Kolem poloviny 60. let byly české filmy oblíbené po celé východní Evropě (Thompsonová, Bordwell, 2007).

Nyní se tedy stručně podíváme na dění v evropské kinematografii. Zde ještě více než u předchozího úseku musím upozornit na subjektivitu vybraných filmů. Nalézt takové filmy, které jsou v různých ohledech podobné Formanovu dílu, je úkol velmi náročný. Čerpal jsem tedy jak z publikací, kde je komparativní analýzy poskrovnu, tak i doporučení od odborníků na kinematografii 60. let. Nebudu se zde pokoušet o vyčerpávající výčet všech relevantních

titulů, jelikož to přesahuje rozsahové možnosti této práce. Pokusím se spíše načrtnout některé možnosti, kterými by se další komparace mohla zabývat.

Nezanedbatelný byl samozřejmě vliv francouzské nové vlny. Toto hnutí, v jejímž čele stáli Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Alain Resnais, Claude Chabrol, Eric Rohmer a Jacques Rivette, inspirovalo Čechy a Slováky také odsouzením předchozí generace zastoupené např. René Clementem a Henri-Georgesem Clouzotem. Podobnost nalézáme i v délce trvání těchto srovnávaných hnutí. Jeancolas a Král (2002) hovoří o vrcholu francouzské nové vlny v letech 1958 – 1963 (s méně výrazným přesahem do roku 1965). Československá nová vlna se nejčastěji datuje do let 1963 – 1969. Za zmínku též stojí, že podle Dvořáka (2000) francouzská nová vlna „pouze“ převyprávěla staré příběhy novými prostředky, zatímco Forman se nebojí experimentovat, zaměřit se na detaily a rozbit tak vypravěčskou strukturu díla. Ptáček (2000) řadí do veristického proudu francouzské nové vlny hlavně Godarda, Truffauta a Vardovou, kterou jsme zmínili již v pasážích o Věře Chytilové.

Jean-Luc Godard a další představitelé levicové inteligence západní Evropy se na československou novou vlnu dívali skrz prsty. Považovali novou vlnu za směr, který se pouze snaží pochlebovat západu, čehož dosahuje zesměšňováním socialismu. Necháпали, že se tato generace potřebuje uměleckou formou vypořádat s poměry 50. let (Hames, 2008). Liehm (2001) je toho názoru, že tito filmaři nebyli schopni podívat se na problémy z našeho pohledu – ze svého pohledu sympatizovali se socialistickými myšlenkami, ale nikdy je neviděli v praxi.

Vliv estetiky *cinéma-verité* můžeme pozorovat v Godardově snímku *U konce s dechem* (1960). Realisticky, přestože osobitě podaný příběh, který charakterizoval tehdejší mladou generaci francouzských filmařů. Rovněž dekonstrukce klasické narativní struktury a času, jak zde byla ukázána, není Formanovi nepodobná. Thompsonová a Bordwell (2007) rovněž připomínají nejednoznačný závěr a subjektivitu vyprávění, podobnou například Jirešově *Křiku*, a považují film za nejinovativnější dílo nové vlny. Godardovy další filmy jsou spíše experimentální povahy, v nichž napříč žánry a styly hledá svůj vlastní přístup. Tato jeho prvotina byla ovšem zásadní pro celou světovou kinematografii, české poměry nevyjímaje.

Rozdíly v přístupu k Českoslovenku můžeme vidět u Françoise Truffauta. Jak je zmíněno níže, Truffaut se podílel na záchraně Formanova filmu *Hoří, má panenko*. Rovněž i on byl velkým vypravěčem a v pozdějších letech je oba pojilo osobní přátelství. Truffautův celovečerní debut *Nikdo mne nemá rád* (1959) vykazuje též prvky *cinéma-verité*. Život

chudého mladíka se všemi starostmi dospívání je zde zobrazen podobně jako v *Černém Petrovi*. Realistické a částečně autobiografické vyprávění, které má v důsledku silně společensko-kritický nádech (Thompsonová, Bordwell, 2007), bylo pro tehdejší veristy velmi významné. A slavný konec filmu – stop-záběr na hlavního hrdinu – byl rovněž použit v *Černém Petrovi* (pouze s tím rozdílem, že kamera sledovala otce).

Cinéma-verité mělo značný ohlas i v zámoří. Kromě hnutí direct cinema, které metody dopracovalo až do extrému, nás bude zajímat americký režisér John Cassavetes. V roce 1959 natočil metodou improvizace s herci film *Stíny*. Toto polodokumentární dílo nemělo žádný scénář (Thompsonová, Bordwell, 2007). Právě *Stíny* považuje Věra Chytilová za jeden z vrcholů kinematografie (Kopaněvová, 1963). Pondělíček navíc tento film porovnával s Formanovým *Konkursem* a ukazoval na něm světovost Formanova díla (Přádná, 2009).

V souvislosti s *Černým Petrem* je třeba ještě zmínit film *Místo* (1961) italského pozdně neorealistickeho režiséra Ermanna Olmiho. Jeho příběh pojednává o mladíkovi, který chce pracovat u velké milánské firmy. Po řadě prověřovacích testů však dostává pouze místo poslíčka. Sám Forman měl tento film velmi rád a čerpal z něj inspiraci. Olmi použil téměř dokumentaristický přístup a satirické vyznění snímku. Hames (2008) navíc píše o Olmiho posedlosti tančírny, kterou s Formanem sdílí. Připodobňuje též styl *Lásek jedné plavovlásky* k již zmíněnému *Místu*. Žalman (2008) navíc považuje Olmiho za jediného zahraničního režiséra, který by se důsledností uplatňování metody filmu-pravdy vyrovnal triu Forman, Papoušek, Passer.

Samostatné místo si zaslouží polský film jakožto přední zástupce kinematografie východní Evropy. Vzájemný vliv s Československem je jednoznačně patrný.

Za nemalou inspiraci pro Formanův *Konkurs* lze pokládat krátkometrážní dokument Kazimierze Karabasze *Muzikanti* (1960). Cenami ověčené dílo ukazuje zkoušku dechové kapely složené z řidičů tramvají. Rytmus filmu, kamera i střih jsou Formanově prvotně velmi podobné.

Naopak Formanův vliv lze jasně vidět u filmu *Na vodě* (někdy promítaný také pod názvem *Plavba* či původním *Rejs*) z roku 1970. Režisér Marek Piwowski zde využil své zkušenosti z dokumentárních filmů a snímek tedy vykazuje stejný veristický styl jako Formanova tvorba. Děj se odehrává na palubě výletní lodi, kam se dostane černý pasažér. Ten je považován za kulturního referenta a pouští se proto do organizace různých oslav. Stejně

jako v *Hoří, má panenko* je zde tedy témat společenské zábavy (resp. její organizace), při níž se odhalují pokřivené charaktery jednotlivých postav. Oproti Formanovi je však Piwowski více absurdní a ještě silněji útočí na socialistický režim, díky čemuž se tento film stal v Polsku kultovním a dodnes je považován za vrcholné dílo polské kinematografie.

Boček (1968) vybírá další tvůrce, pro které se stalo ústředním motivem jejich tvorby zobrazení obyčejného člověka a jeho života. Mezi ně zařazuje maďarské filmaře Istvána Szabóa a Istvána Gaála, dále Bulhara Rangela Valčanova a Gruzínce Marlena Chucijeva.

Stručně lze říci, že přelom padesátých a šedesátých let je v celé Evropě provázen změnami v kinematografii, jelikož se k tvorbě dostávají nové generace režisérů, kteří se ostře vymezují proti svým předchůdcům. Kromě francouzské nové vlny můžeme tento trend pozorovat i ve Velké Británii. Tam byli zástupci mladé generace (Lindsay Anderson, Tony Richardson, Karel Reisz) sdruženi v dokumentaristickém hnutí Free Cinema, které se zabývalo především sociálními tématy. Posléze tito tvůrci začali tvořit hrané filmy, označované jako „kinematografie kuchyňského dřezu,“ pro své zaměření na všední život anglických středních tříd. Podobně existovala i řada dalších hnutí 50. a 60. let, které se s československou novou vlnou vzájemně ovlivňovaly. Za všechny jmenuji kupříkladu jugoslávskou černou vlnu. Stručný pohled do zahraničí, jak je nastíněn v této práci, si však klade za cíl pouze upoutat pozornost na tuto problematiku, nesnaží se o kompletní výčet.

### 3. Domáci a zahraniční hodnocení filmů

V této části budu sledovat domácí i zahraniční reakce na díla Miloše Formana a následně i dalších československých režisérů, kteří se v předchozí kapitole ukázali jako relevantní ke srovnávání. Ještě předtím si k tomuto tématu dovoluji několik poznámek. Dobová kritika 60. let byla v éře normalizace mladými a protirežimními novináři vyzdvihována a těšila se značné adoraci. V dnešní době již na ni můžeme nahlížet poněkud kritičtěji. Je nepochybné, že i v této době se v recenzích i filmově-vedních statích musely objevovat zmínky o marxismu-leninismu, které umožnily, aby byl článek otisknut. Ze zpětného a do značné míry objektivního pohledu však Přádná (1993) považuje tehdejší kritiku za skutečně velmi kvalitní. Politická a kulturní liberalizace 60. let umožnila vznik téměř stejně kvalitní publicistické generace jako té filmařské. Proto recenze Antonína Jaroslava Liehma, Jaroslava Bočka, Galiny Kopaněvové a Jana Žalmana, kteří patřili k předním dobovým kritikům, mají i dnes velkou relevantnost a informační hodnotu.

#### 3.1 Přijetí filmů Miloše Formana

##### 3.1.1 *Konkurs*

Již prvnímu Formanovu dílu byla vytýkána krutost, s níž zobrazil snažení netalentovaných dívek. Totéž mu bylo posléze vyčítáno především u *Hoří, má panenko*. Škvorecký (1991) vzpomíná, jak ho zaujalo spojení této krutosti s groteskou – mladé dívky před kamerou odhalovaly svou trapnost. Forman byl kvůli těmto praktikám osočován z neetického přístupu k vystupujícím, kteří nemají o jeho natáčení poněti (Přádná, 2009).

Většina kritiků si však uvědomovala, že se zde zrodila velmi zajímavá filmařská osobnost. Přesto se Formanovi (i z hlediska zahraničních kritiků) dostalo pozornosti spíše díky filmu *Černý Petr*, proto bude v této části zmíněno pouze několik hodnocení. Přádná (2009) ovšem vypovídá, že se *Konkurs* stal doslova hitem a obzvláště mezi mladými lidmi byl svého času velmi populární.

Jaroslav Boček z Kulturní tvorby pokládal *Konkurs* za doplněk k *Černému Petrovi*. Snímek *Kdyby ty muziky nebyly* Boček považoval za vyspělejší nežli samotný *Konkurs*. Vladimír Bor z Filmu a doby na toto dílo nahlížel jako na nový typ hudebního filmu. Zajímavě a velmi plynule zde byly spojeny zdánlivě tak nesourodé žánry jako dechovka a populární hudba. Rovněž postavy se hudbou přímo prezentují (Přádná, 2009). Žalman (2008) považoval *Konkurs* spíše za improvizaci než ucelený film. Oceňoval ovšem syrovost, jaká do té doby nebyla v československé kinematografii k vidění. Obraz, který se socialistický

realismus snažil vytvářet, byl překonán. A dále se neshoduje s Bočkem, neboť považuje část *Konkurs* za charakterističtější pro Formanovo další dílo než *Kdyby ty muziky nebyly*.

V té době se tímto filmem podrobně zabýval i Ivo Pondělíček. Považoval *Konkurs* za nový fenomén v tuzemském filmu, který má velmi blízko k zahraničním vlivům. Tvrdil, že se Formanovi podařilo to, oč se před ním (většinou neúspěšně) snažila řada tvůrců ciné-verité a amerického direct cinema – účastníci filmu nevnímají kameru, která tak může zachycovat nezkreslenou realitu (Přádná, 2009).

### 3.1.2 Černý Petr

První reakce na *Černého Petra* byly spíše chladné. Jak to? „*Ten film totiž nemá konec. Prostě jen přestane,*“ píše sám Forman (Forman, Novák, 1994, p. 112). Brzy však začal být o film značný zájem u domácích producentů. Pak přišla nominace a nakonec i vítězství na festivalu v italském Locarnu, kde Forman porazil mimo jiné své zkušenější kolegy Jeana-Luca Godarda či Michelangela Antonioniho. Následovala nominace na festival v New Yorku. Celkově lze hodnotit Formanovu prvotinu jako mezinárodně velmi úspěšnou (Forman, Novák, 1994).

Kritické ohlasy na *Černého Petra* byly veskrze pozitivní. Žalman (2008) vzpomíná, že řadě kritiků Forman připomněl dílo Jeana Viga či především Ermanna Olmiho (za všechny jmenujme švédského kritika listu Dagens Nyheter Mauritze Edströma).

Odhalení duše mladého chlapce zde funguje velmi věrohodně, neboť mladí lidé hrají sami sebe a pomáhají tak vytvářet dojem monotónnosti jejich života („Ozvěny Locarna“, Osvaldo Benzi – dle Janoušek, 1965). H. U. Jordi z týdeníku Weltwoche vyzdvihl především psychologickou analýzu, balancující mezi trefným vystižením postav a jejich karikaturou. Film je podle něj natočen s citem a pochopením pro mladé hrdiny. F. Rochata zaujala uvolněnost kamery a v důsledku i celkové vyznění filmu, v němž se střídají polohy připomínající tak vzdálené styly, jako filmy bratří Marxů a Jeana Viga. Rovněž chválí, jak se tvůrce dokázal vymanit z běžných filmařských konvencí, což se podle něj takto zdatně nepovedlo ani režisérům francouzské nové vlny (Janoušek, 1965). Lasse Bergström vidí hlavní přínos filmu v zobrazení generačních vztahů ve východním bloku (Československý film v zrcadle světové kritiky, 1968).

Ve srovnání s těmito chválami je hodnocení Jaroslava Bočka z týdeníku Kulturní tvorba poněkud chladnější. Kromě některých výtek, které jsem zmínil již přímo v kapitole o *Černém Petrovi* (nevýraznost hlavní postavy atd.), považuje film především za nevyvážený. V některých chvílích je až impresionistický, v jiných zase téměř naturalistický. Celkově

vyznění filmu (a jeho příběhu) se dostaví až na konci, protože snímek nemá pevnou a jasnou stavbu, jedná se spíše o jakýsi sled scén. Forman podle něj objevil hranice filmu-pravdy, totiž závislost na zvoleném tématu a natáčeném materiálu (Janoušek, 1965; Boček, 1968).

Kritik a funkcionář Vojtěch Trapl, věřící v socialisticko-realistické kánony, odsoudil film jako „*úpadkový, pesimistický a reakční*.“ (Škvorecký, 1991, p. 92). Stejného názoru byla i většina sovětských kritiků. I zde se ovšem našly výjimky - Sovětský režisér Alov film chválil, že je velmi lidský a že Forman proniká do charakteru lidí, ale díky ironii film nevyznívá sentimentálně (Dizdarevič, 1990).

### 3.1.3 *Lásky jedné plavovlásky*

*Lásky jedné plavovlásky* byly v zahraničí přijaty převážně kladně. Sama za sebe hovoří nominace na Oskara a Zlatý globus za nejlepší zahraniční film v roce 1967. Ve světových kinech se pak film promítal řadu měsíců (Liehm, 2001). Za zmínku stojí i nominace na nejlepší film benátského festivalu a další ocenění po menších evropských festivalech.

Hanserik Hjerten: „*Je jasné, že jde o ‚úmyslně vytvořený‘ humor, avšak vytvořený tak přirozenými prostředky, že působí jako předem neplánovaný.*“ (Československý film v zrcadle světové kritiky, 1968, p. 567).

Harry MacArthur z deníku Washington Post považuje film za vtipně a lidsky zobrazené nahlížení klíčovou dírkou do života druhých. Rumunská kritička Eva Sirbu cítí Formanův rukopis na každém centimetru filmového pásu. Podle ní se jedná o film, který je o všem, co se Forman dozvěděl o sobě, o životě i celé společnosti. Alina Popovici označuje *Lásky jedné plavovlásky* za film o mladých a pro mladé. V autentičnosti a sociálním významu je vidět silný odkaz neorealismu i cinéma-verité (Československý film v zrcadle světové kritiky, 1968).

I tuzemské kritiky byly s filmem spokojeny, snímek dokonce získal státní cenu Klementa Gottwalda. Forman prý z této ceny příliš nadšený nebyl, řada kolegů si z něj dělala legraci, ovšem na druhou stranu tak měl otevřenou cestu k dalším projektům jakožto etablovaný režisér (Liehm, 2001).

Podle Čulíka (2012) je v tomto filmu patrný Formanův styl vespělého filmaře. Považuje Formana za velmi kritického pozorovatele lidských slabostí. Specializuje se prý na demaskování nepotlačitelných lidských potřeb a vychutnává si ponížení svých postav. V některých zemích (Argentina, Austrálie) měl film potíže s cenzurou, většina reakcí však byla pochvalných. Významný britský režisér Lindsay Anderson Formanovu práci obdivoval a díky tomu snímal několik jeho filmů i přední Formanův kameraman Miroslav Ondříček.

Negativní reakce se snímek dočkal od ministerstva, tentokrát kvůli nelichotivému zobrazení života děvčat v podobných městech. Politici vyjadřovali obavy, že se již žádná děvčata nebudou chtít do těchto provinčních průmyslových měst stěhovat. Realita však byla zcela jiná. Po uvedení filmu začala do Zruče nad Sázavou a podobných měst přijíždět spousta mladých mužů, kteří se díky filmu dozvěděli o situaci místních osamělých děvčat. Snímek se tedy nakonec ukázal mít opačný efekt a demografické situaci pomohl (Liehm, 1993).

### 3.1.4 *Hoří, má panenko*

Historie reakcí na film *Hoří, má panenko* je poměrně známá, proto ji zmíním pouze stručně. Při projekci hrubé verze po dokončení došlo k zásadnímu nepochopení ze strany Carla Pontiho. Ten tvrdil, že Forman zesměšňuje „obyčejného člověka“ (Liehm, 2001). Forman je spíše toho názoru, že Ponti film nepovažoval za lukrativní, s čímž Forman víceméně souhlasí (Kopaněvová, 1968). Kvůli nespokojenosti s filmem (a následné neochotě Formana film přetočit či jakkoli upravit) se tedy Ponti rozhodl od projektu odstoupit, čímž Formana dostal do dluhu 80 000 dolarů. Po řadě peripetií se Formanovi podařilo přesvědčit Clauda Berriho a Françoise Truffautu, důležité postavy francouzské nové vlny, aby jeho podíl odkoupili. Forman i film tak byli zachráněni (Liehm, 2001).

Kromě zvučného producenta se však proti Formanovi zcela dle očekávání postavil i komunistický aparát. Straničtí pohlaváři, v čele s prezidentem Antonínem Novotným, byli prý filmem zcela zděšeni a dílo bylo v roce 1967 zakázáno. Události jara 1968 pak přece jen umožnily uvedení filmu v kinech, po zahájení normalizace však byl film opět zakázán a „na věčné časy“ uzamčen v trezoru. Komunisté vyprovokovali také sbory dobrovolných hasičů, aby protestovali proti zesměšňování hasičských dobrovolníků. Forman vzpomíná, jak pak musel objíždět republiku, osobně se hasičům omlouvat a vysvětlovat, že film není namířen proti nim (Forman, Novák, 1994).

Dokonce i zahraniční kritiky zaujaly silně odmítavý postoj. Jak američtí, tak sovětské kritici byli zajedno v tom, že film je pesimistický a krutý vůči mezilidským vztahům. Lidé jsou zde apatičtí a nemají o nic zájem. Dobrých skutků je pomálu a nejsou efektivní. Škvorecký (1991) vzpomíná na neobvyklou shodu západoněmeckého časopisu Spiegel, amerického spisovatele Philipa Bonoskiho a sovětského kritika Bolšakova. V SSSR byl film označen za nevhodný pro distribuci. Podle Marcela Martina z Les Lettres Francaises se Forman vydal na nebezpečnou cestu zlomyslnosti, škodolibosti a bezcitnosti. Michel Ciment, hlavní editor magazínu Positif, vnímá negativní tón filmu. Forman podle něj pohrdá



lidmi. Má-li film mít nějaký politický smysl, není jasný a *Hoří, má panenko* je tak ve Formanově tvorbě krokem zpět (Československý film v zrcadle světové kritiky, 1968).

Podle Hamese (2008) tyto názory plynou z nepochopení tématu:

„*Formanova zloba míří vůči systému a vládě, ne vůči jednotlivci, kterého systém deformuje.*“ (Hames, 2008, p. 147).

Vyskytly se však i kladné názory, například z pera Formanova příznivce Mauritze Edströma:

„*V Láskách jedné plavovlásky se všechno vyvinulo svým vlastním bláznivým způsobem, jak pro záložáky v sále, tak pro mladého muže doma. Tady jde všechno k čertu a zvítězí dechovka. A to je opravdu zábavné.*“ (Československý film v zrcadle světové kritiky, 1968, p. 568).

Podle Formana bylo *Hoří, má panenko* přijato tak negativně také proto, že je film mnohem vážnější než jeho předchozí díla. Proto je kritika sžíravější. V *Černém Petrovi* a *Láskách jedné plavovlásky* si mohli dovolit kritizovat společnost, jak se jim zlíbilo, poněvadž komedie lidé neberou vážně (Hames, 2008). Jak sám říká: „*Dobrá veselohra je vždycky miň než blbé drama.*“ (Liehm, 1993, p. 59). V *Hoří, má panenko* jsou dramatické momenty nejsilnější z jeho české tvorby – obzvláště druhá polovina filmu je spíše hořká, člověk si uvědomí, čemu se celou dobu smál. V předchozích filmech byly dramatické situace obvykle skryté za humorné scény, výsledek tedy nebyl takto silný.

I přes tyto reakce byl film nakonec nominován na Oscara za nejlepší zahraniční film, stejně jako dva roky předtím *Lásky jedné plavovlásky*.

### 3.2 Přijetí dalších filmů československé nové vlny

V této kapitole se budu zabývat reakcemi na další filmy nové vlny. Opět zde budu uvádět spíše ty snímky, které byly porovnávány s Formanovým dílem v předchozích kapitolách, a to v chronologickém pořadí.

- ***O něčem jiném*** (1963), režie Věra Chytilová

Boček film považuje za zcela zásadní pro celou československou kinematografii. Předpovídá, že se k němu budou muset následující díla nějak vyjádřit. Přesto však podle něj význam tohoto filmu přesahuje jeho kvality. Chytilová zde srovnává nesrovnatelné – dvě různé ženy, které jsou ve zcela odlišných pozicích. Obě linie jsou natočeny rozdílným

přístupem a prolínají se tak inscenované scény (ve stylu *Stropu*) s dokumentem (podobným *Pytlu blech*).

Liehm se ve filmu a době na film dívá z jiného úhlu pohledu než Boček. Chytilová podle něj nesrovnává dvě ženy, protože to by musely začínat stejně, mít stejné podmínky a v jejich rámci by učinily odlišnou volbu. Autorka se ale spíš zamýšlí nad údělem ženy v dnešním světě. Ať vrcholový sport či domácnost, oboje skýtá značné životní nenaplnění. Tím je tedy položena otázka po smyslu života ženy ve společnosti.

Relativně příznivě na film nahlíží zahraniční kritika. Německé listy Rhein-Neckar-Zeitung si cení vyobrazení svobodného rozhodování žen, které nejsou determinovány náboženstvím či politickou ideologií. Allgemeine Zeitung vnímá profesionální střih a rytmus filmu, stejně tak i vedení herců. Jako emancipaci ženy vnímá dílo Helmuth de Hass z periodika Die Welt (Janoušek, 1965).

- ***Křik*** (1963), režie Jaromil Jireš

Boček v Kulturní tvorbě oceňuje symbiózu Aškenazyho myšlenek a Jirešova obrazového ztvárnění. Při srovnání s dílem Chytilové *O něčem jiném* Boček píše, že *Křik* je myšlenkově propracovanější, přestože řemeslná kvalita zpracování na takové úrovni není.

Liehm pro Literární noviny napsal, že film je hlavně o pocitech mladého člověka ve světě. Autor je velmi talentovaný a chce diváka vyprovokovat k přemýšlení. Liehm ovšem nesouhlasí s poetikou díla – Jireš si podle něj vybírá z reality ty střípky, které se mu hodí k podpoře jeho idejí. Film tak ztrácí věrohodnost a realistický nádech.

Kritiky ze zahraničí byly rozporuplné. Na jedné straně byli např. Sadoul z Les Lettres Francaises, který film považuje za lehký, sympatický a jímavý. Na straně druhé kupříkladu Winge z vídeňského Die Presse, podle něhož Jireš není originální a nedokáže vyprávět příběh plynule, a dále Barroncelli z listu Le Monde, který dílo považuje za zbytečně přestylizované (Janoušek, 1965).

- ***Moravská Hellas*** (1963), režie Karel Vachek

Jelikož se tento snímek nedostal do veřejné distribuce, většina reakcí byla zaznamenána Janouškem (1969) v diskuzi po speciálním promítání filmu. Bočkovi vadí především nepřehledná, až zmatená forma, která devalvuje objektivitu dokumentu. S tímto názorem souhlasí i režisér Zbyněk Brynych a kritik František Golscheider, který ale oceňuje jistou nápaditost snímku. Jako hlavní problém se ukázala etická otázka dokumentu. Lidé byli snímáni, aniž by věděli, jak budou ve filmu nakonec zobrazeni. Problém je v tom, že

se v důsledku jedná o silně negativní obraz. Bočkovi, Golscheiderovi i skladateli Štěpánu Luckému nepřijde Vachkovo jednání férové vůči lidem, o nichž film pojednává. Jedním z mála Vachkových zastánců se tak stal Jiří Menzel, podle něhož si férové jednání zaslouží pouze féroví lidé. Což ti, které Vachek ukázal, nebyli.

Petr Král považuje Vachka za výjimečný talent, jehož dokumenty divák pouze nesleduje, nýbrž spoluprožívá s jeho aktéry (Janoušek, 1969).

- ***Každý den odvahu*** (1964), režie Evald Schorm

Antonín Jaroslav Liehm (Film a doba) vidí ve filmu podobnost se Schormovými dokumentaristickými začátky. Některými pasážemi probleskuje snaha o vytvoření iluze reality. Většina filmu je však stylizovaná a v některých pasážích chce až příliš očividně drásat nervy diváka, aby byl účinek filmu umocněn.

Nadšená z filmu byla Drahomíra Novotná z Divadelních a filmových novin. *Každý den odvahu* považuje za nejlepší snímek mladé filmařské generace. I přes několik drobných chyb vyzdvihuje skvělé herce a silné téma.

Jaroslav Boček pro Kulturní tvorbu označil Schorma za nejhlubší talent generace a tento snímek je podle něj tím nejaktuálnějším dílem z poslední doby. Jeho styl nevychází ze cinéma-verité, snaží se o stylizovanou pravdu, především ve vypjatých životních momentech lidí. (Janoušek, 1969).

Italské listy L'Unita píší o zaslouženém úspěchu filmu na festivalu v Pesaru. Film přesně vyjadřuje aktuální dění v československé kinematografii. Ptá se po otázce člověka ve světě, což je podstatné pro celý svět, nejen socialistické země. Pařížský Le Monde dále oceňuje poetičnost filmu, plynoucí z vlivu barokní tradice a odkazu Franze Kafky (Janoušek, 1969).

Berit Hoff z Aftenposten píše: „*Je to snad první film z Východu, který se dívá rovnou do očí možnosti odcizení v socialistické společnosti.*“ (Československý film v zrcadle kritiky, 1968, p. 572).

- ***Intimní osvětlení*** (1965), režie Ivan Passer

Passer vzpomíná, jak ho potěšily především zahraniční kritiky a především pochopení za strany mladých diváků (Kopaněvová, 1967).

Boček v recenzi pro Divadelní a filmové noviny vyzdvihuje výkon Jana Vostrčila, vše ostatní ale považuje za nevyrovnané. Především detailnost vykreslení hlavních postav je značně rozdílná, z čehož je znát, s kým Passer ve skutečnosti sympatizuje – jeho lyrická

povaha straní venkovskému přístupu k životu zastoupenému Bambasem. Naopak o Petrovi se nedozvíme téměř nic.

Překvapivě podobný je i názor Jiřího Pittermana z Rudého práva. Oceňuje důraz na přírodu a až impresionistický důraz na obyčejné situace. Podle něj však některé postavy Passera očividně nezajímají.

Nejtvrďší kritice podrobuje *Intimní osvětlení* Petr Král. Film si podle něj vypomáhá pseudofilosofováním a laciným humorem, stejně jako kupříkladu *Hoří, má panenko*. Nelíbí se mu směr, kam se tvorba Formana a jeho spolupracovníků začala ubírat a vzpomíná na kvalitní a přirozený humor v prvních Formanových filmech (Janoušek, 1969).

Zahraniční kritiky byly o něco příznivější. Kupříkladu španělská periodika *Informaciones* a *La Voz de Espana* považují *Intimní osvětlení* za silný a originální film. Německý *Die Welt* a *Frankfurter Neue Presse* pochvalují zaměření na všednost a atmosféru. Humoru si všímá zase varšavský *Ekran* (Janoušek, 1969). Viktor Sidler tento fenomén pojmenovává následovně: „*U Schorma je pesimismus zmírněn filmovou poezií nebo povznesen na melancholii, u Passera je v pozadí skryt humor, který propůjčuje filmu smířlivý lesk.*“ (Československý film v zrcadle kritiky/II, 1968, p. 650).

Podle Wenera Morixbauera se jedná o velké umělecké dílo, které svědčí o renesanci komorních dramát 30. let.

Helmut Regel glosuje, že Passera nezajímají konflikty a vyhrocené situace. Nezajímá ho ani pohyb, jen stav. Neřeší ani problémy světa, ani minulosti. Vše je prostě položeno vedle sebe. Výsledek je dobrý především díky kvalitním nehercům, kteří všemu dění dodávají autentičnost (Československý film v zrcadle kritiky/II, 1968).

- ***Každý mladý muž*** (1965), režie Pavel Juráček

Guy Gauthier z *Image et Son* oceňuje kvality především první poloviny filmu a dodává: „*Je to pravděpodobně dosud nejpřesnější a nejcitlivější vyličení měsíců, které každý mladík kolem dvaceti let musí obětovat.*“ (Československý film v zrcadle kritiky, 1968, p. 573).

Mauritzi Edströmovi naopak film přijde poněkud suchý a monotónní, chybí mu údernost například Formanova díla. Všímá si však inteligentní směsi grotesky a realismu (Československý film v zrcadle kritiky, 1968).

- ***Soukromá vichřice*** (1967), režie Hynek Bočan

Neue Zürcher Zeitung píše, že se jedná o typický český film. Nálada je smutná, ale přesto se divák musí smát. Film by se dal charakterizovat jako sarkastický pesimismus.

Jako kritiku maloměšťáctví chápe dílo Aniela Krupinska z varšavské Trybuny ludu. Výborné zachycení stereotypu katalyzuje satirickou zábavnost filmu (Československý film v zrcadle kritiky, 1968).

### 3.3 Srovnání kritik

Ve výše zmíněných reakcích na filmy československé nové vlny můžeme vysledovat několik obecných trendů. Antonín Jaroslav Liehm byl v 60. letech teoretikem, velkým příznivcem a – dalo by se říci – až ochranitelem nové vlny. To jasně vyplývá z jeho recenzí filmů Miloše Formana v časopisu Film a doba. Jeho další kritiky novovlnných režisérů tak shovívavé nebyly, viz *Křik* či *Každý den odvahu*. Podobné byly i reakce ostatních kritiků. Z výše zmíněných hodnocení lze vysoudit, že kritiky Formanových filmů se od ostatních režisérů příliš nelišily. Nejlépe byly z jeho filmů hodnoceny *Lásky jedné plavovlásky*, s nimiž se mohou rovnat též převážně kladné reakce na filmy *O něčem jiném*, *Každý den odvahu* a *Soukromá vichřice*.

Reakce politické scény na československou novou vlnu byly převážně odmítavé, alespoň co se týče konzervativního křídla Komunistické strany. Známa je interpelace poslance Pružince v parlamentu v roce 1967, kdy požadoval zákaz několika „škodlivých“ filmů. Česká inteligence v emigraci (v čele s Ferdinandem Peroutkou) naopak novovlnné filmaře chválila (Ptáček, 2000).

Měl bych také poznamenat, že v průběhu 60. let byla československá filmová tvorba oceněna i těmi nejvyššími poctami ve filmařském světě, totiž cenami Oscar za nejlepší zahraniční film. V roce 1965 zvítězil *Obchod na korze* Jána Kadára a Elmara Klose a o dva roky později i *Ostře sledované vlaky* Jiřího Menzela. Formanovy filmy byly, jak již bylo zmíněno, nominovány v letech 1966 (*Lásky jedné plavovlásky*) a 1968 (*Hoří, má panenko*). Již z toho můžeme usuzovat na vysokou úroveň československé kinematografie v 60. letech, přestože se samozřejmě nejedná o jednoznačné měřítko kvality.

Zajímavý kvantitativní údaj nabízí Václav Březina (1997). V *Lexikonu českého filmu* se mu podařilo (nakolik to bylo možné) dohledat údaje o návštěvnosti jednotlivých filmů. Ne vždy je tato statistika průkazná (např. zmanipulovaná oficiální čísla návštěvnosti na normalizační filmy 70. let), ale co se týče 60. let, měla by být tato čísla relativně

důvěryhodná. Největší návštěvnost z Formanových filmů měly *Lásky jedné plavovlásky*, které shlédlo 2 255 828 diváků, dále *Hoří, má panenko* 1 348 547 diváků, *Černého Petra* 978 142 diváků a *Konkurs* 545 161 diváků. Tato čísla jsou velmi vysoká a svědčí o vysoké popularitě Formanových filmů. Oproti tomu film *U stropu je pytel blech* (1962, jedná se o distribuční název, pod nímž byly společně promítány první dva filmy Věry Chytilové) měl návštěvnost necelých 300 000 diváků. Podobného výsledku (mezi 100 000 a 500 000 diváky) dosáhli i snímky *O něčem jiném*, *Každý mladý muž*, *Okurkový hrdina*, *Intimní osvětlení*, *Nejkrásnější věk*, *Bloudění*, *Ohlédnutí* a *Každý den odvalu*. Z výše jmenovaných se přes půl milion diváků přehoupl pouze Jirešův *Křik* a Bočanova *Soukromá vichřice*. Nejblíže Formanovým úspěchům byl Papoušek s *Ecce Homo Homolka* (přes 900 000 diváků). Lze tedy usuzovat, že Formanovy filmy byly mezi veristickými díly nejpobulárnější. Přiblížily se tak kasovním trhákům 60. let, které představovaly filmy běžné produkce středního proudu. Za všechny jmenujme muzikál *Starci na chmelu* (1964, téměř 3 miliony diváků), komiksovou komedii *Kdo chce zabít Jessii?* (1966, necelé 2 miliony diváků) a především westernovou parodii Oldřicha Lipského *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (1964, přes 4,5 milionu diváků).

Přesto však Hames (2008) poukazuje na snižující se zájem diváků ve druhé polovině 60. let. Filmy nové vlny sice byly úspěšné na festivalech a získávaly i další ocenění, ovšem divácký zájem začal pomalu opadat. Ani v zahraničí již nebyly film tak komerčně úspěšné.

## 4. Interpretace ikonografických motivů použitých ve filmech Miloše Formana

V následující kapitole se budu zabývat rozbořem motivů a témat, které jsou ve Formanových filmech nejvýraznější a které nejsilněji určují celkové zaměření filmu. Ve svých interpretacích se budu kromě filmové vědy opírat i informace ze života Miloše Formana. Zajímá mě, proč zrovna tyto motivy jsou u Formana obvyklé a jak souvisejí s jeho vlastními osudy. Tato kapitola by měla být především zdrojem inspirace pro další bádání na téma Formanovy tvorby i osobnosti.

Dizdarevič (1990) popisuje hlavní motivy, které podle něj charakterizují Formanovy české filmy: generační konflikt, atmosféra rodičovského hnízda, skupina děvčat (internát), taneční sál, zkušební komise, primát hudby.

V této souvislosti bych ještě zmínil záměrné opomenutí hlubšího rozboru hudby, její skladby a vlivu na celkovou atmosféru Formanových českých filmů. Je to především z důvodu existence diplomové práce Adama France na téma „Hudba v českých filmech Miloše Formana“ (2011), která se této problematice podrobně věnuje.

### 4.1 Lidová zábava

Podle Folla (1989) lidové zábavy u Formana podtrhují mrzkou morálku celé společnosti. Na pozadí vyhrává upocená dechovka, příležitostně integrující prvky dobové hudby do maloměst'áckých písní. Především v *Hoří, má panenko* hraje hudba Karla Mareše velkou roli v budování atmosféry plesu. Je zajímavé, že podíl scén na zábavě se u Formanových filmů postupně zvyšoval. Vše začalo v povídce *Kdyby ty muziky nebyly*, pak se bez bálu neobešel již žádný Formanův film (Žalman, 2008). V *Černém Petrovi* tvoří pouze jednu scénu (přestože nejdelší v celém filmu), v *Láskách jedné plavovlásky* pak téměř polovinu stopáže a nakonec *Hoří, má panenko* se na zábavě odehrává téměř celé (Dizdarevič, 1990).

Na tanečních zábavách se také nejvýrazněji ukazuje nesmělost a nevyspělost mladých lidí. Jsou ostýchaví, nevědí, co mají dělat, jak se mají chovat, zároveň chtějí okouzlit své protějšky i kamarády (Hames, 2008). Příkladná et al. (2002) rozebírají fenomén twistu, populárního tance mladých v 60. letech. Toto zdánlivě okrajové téma pomáhá vykreslit hned několik postav. Petr je nejistý, ukryt před zraky vrstevníků si zkouší tanec nacvičit, nemá dostatečné sebevědomí. Oproti tomu jeho partnerka Pavla je vyspělejší a stále chce tančit. Stejně přirozeně ke twistu přistupuje i Čendův kamarád Zdeněk. Čenda se však místo toho

neobratně pokouší okouzlit jednu dívku, během čehož se opije. A veškeré tyto aktivity, které mládež provozuje, odsuzují Petrovi rodiče, především jeho otec. Tím, jak každá z postav k tomuto fenoménu přistupuje, se o nich leccos dozvídáme.

Podobné situace se odehrávají i na zábavě v *Láskách jedné plavovlásky*. Tam bych zmínil scénu, kdy se ráno po zábavě potká Andula v Mílově košili a jedna z trojice dívek od vedlejšího stolu, zahalená ve vojenském mundúru. Ukazuje se tak, že tato dívka již o všechny ideály, které Andula doposud má, přišla a nyní je ráda za jakoukoli mužskou společnost, dokonce i z řad postarších záložáků, kteří ji předtím ztrapnili (Foll, 1989).

A hasičský ples ve snímku *Hoří, má panenko* vytváří téměř celé pozadí filmu. Většina jeho elementů však již byla popsána výše, proto se zde již tímto filmem nebudu znovu podrobněji zabývat.

## 4.2 Mladí hrdinové

Hrdinové prvních filmů Miloše Formana jsou především mladí lidé, stavění do rozličných a více či méně komplikovaných životních situací. Tito hrdinové jsou obvykle spíše průměrní a jednodušší lidé. Moc se nesmějí, neumějí se vyjadřovat, klást přímé otázky a stát si za svými názory (Přádná et al., 2002). Formanova záliba v mladých lidech se projevila již v *Konkursu*. „*Postavy neukázněných muzikantů zde založily prototyp formanovských mladíků, kteří se příliš nezatežují zodpovědností a životem i navzdory patáliím proplouvají s pasivní ledabylostí.*“ (Přádná, 2009, p. 38). Mladí je pro Formana zástupcem morální opozice. To se netýká pouze období 60. let, ale je to platné univerzálně. Mladí lidé totiž vždy stojí proti konformismu svých rodičů (Hames, 2008). Žalman (2008) tvrdí, že i když se rané Formanovy filmy zabývaly mladými lidmi, tak myšlenky v nich obsažené se týkaly celé společnosti a obsahovaly univerzálně platné morální poselství. Forman zde předznamenává zajímavý prvek, který je charakteristický pro většinu hrdinů nové vlny – poznání často nevede k ponaučení do budoucna, postavy tak nejsou strůjci svých osudů (Přádná et al., 2002).

Forman vzpomíná (Kopaněvová, 1968) na další důvody, proč se ve svých prvních filmech zaměřil na mladé. Chtěl natáčet o něčem, čemu nejvíce rozumí, a to podle něj byli mladí lidé. Pak také považoval mladé za slabé, kteří by měli být ochraňováni (stejně jako staří lidé). Dalším důvodem, který působí spíše úsměvně, bylo podle Formana jeho zalíbení v mladých dívkách, které nacházel po rozvodu se svou první ženou, Janou Brejchovou.



Podle Ptáčka (2000) Forman zobrazením naivity mladých lidí ukazuje prázdnotu jejich okolí. Ta je zároveň i značně nepříznivou vyhlídkou pro ně samé. Formanovi hrdinové prožívají nejtrapnější situace v historii českého filmu – trapnost však pramení z jejich vlastních poklesků či nerozhodnosti. Stejně tak ovšem mladí lidé nemají vyhlídku lepší budoucnosti – Andula z *Lásek jedné plavovlásky* na konci filmu zjistí, že jediné opravdové lásky, které ji čekají, jsou pouze v její fantazii (Parvulescu, 2009).

Jakkoli je Andula naivní, Forman je k ní shovívavý, chápe její ideály a nebere jí je. Mládež je v *Láskách jedné plavovlásky* obecně kurážnější než v *Černém Petrovi*, do všeho se vrhá více po hlavě (Přádná et al., 2002). Dizdarevič (1990) popisuje zajímavý fenomén tajuplného ženského světa, který se v malé míře vyskytuje ve všech Formanových filmech. Mladá děvčata si často něco šeptají, nedovolují tak mužským postavám (a ani divákovi) nahlédnout do svého světa. Podle Přádné (2009) jsou ovšem ženské postavy Formanem přehlíženy. S výjimkou Anduly (a částečně i Pavly z *Černého Petra*) nemá žádná žena v jeho českých filmech větší prostor – a pokud ano, je jednoznačně negativní (např. Mílova matka). Největší kritice byly mladé dívky podrobeny v *Hoří, má panenko*:

*„Je třeba mít na paměti, že kodex krásy je tu zjevně parodován, když namísto krásk soutěžících o prestižní titul se objevují nápadně nevzhledné adeptky. Socialistická měřítko ženské pohlednosti, mnohdy podvázaná ideologickými parametry, nepřála příliš vyzývavé či sexuálně dráždivé kráse. Ta byla podezřelá, stejně jako cokoli, co vyčnívalo z průměru.“* (Přádná, 2009, p. 285).

### 4.3 Rodiče

Pro československou novou vlnu je stáří okrajovým motivem. Forman a další se věnují spíše generačním rozdílům, rodiče tedy slouží převážně jako zdroj konfliktu s mladými. Hames (2008) vykládá o Formanově zaujetí vztahem rodič-dítě. To se týká především filmů *Černý Petr*, *Lásky jedné plavovlásky* a také jeho americké prvotiny *Taking off* (1971). Je možné, že tento zájem plyne z jeho vlastního životního příběhu, kdy ve věku osmi let přišel o oba rodiče v koncentračním táboře.

Petrova maminka je milující, ale nechápající (Liehm, 1993). Matka Míly demytizuje postavu matky jako hodné a starostlivé ženy utvářející teplo domácího krbu. Mílova matka se o svého syna taky bojí, hlavně se však stará o sebe (Přádná et al., 2002). Náhlý příjezd Anduly nutí Mílovy rodiče ke konfrontaci se synovou sexualitou. Zdá se, že o ní věděli, ale doposud jí úspěšně ignorovali (Parvulescu, 2009). Podle Čulíka (2012) jsou rodiče stejně

zmatení a bezradní jako jejich děti. Horší je, že již ztratili i veškeré iluze. To však před svými dětmi nemohou dát najevo, proto je zavalují autoritativně pronášenými (ale přitom prázdnými) frázemi.

Přádná et al. (2002) popisuje, kterak se Forman zaměřil na stereotypní vyobrazení postav rodičů, jedná se až o jejich karikaturu:

*„Pykničtí otcové (Vostrčil, Šebánek), jejichž degradovanému mužství sekundovaly žensky odkvetlé a kuchyňsky nepohledné manželky.“* (Přádná et al., 2002, p. 157).

Plebejská omezenost se pak v postavách rodičů nejsilněji objevuje v *Hoří, má panenka*, kde se již na rodičích mnoho dobrých vlastností nalézt nedá (Přádná et al., 2002). Rodiče jsou dogmatictí, svou bodrostí a prohlašováním věčných pravd zakrývají svou vlastní nejistotu.

#### 4.4 Kolektivní hrdina

Rozboru problematiky kolektivního hrdiny se nejvíce věnují Přádná et al. (2002). Kromě *Hoří, má panenka* zmiňují tento přístup ještě u následujících snímků:

- *Transport z ráje* (1962), režie Zbyněk Brynych
- *Všichni dobří rodáci* (1969), režie Vojtěch Jasný
- *Skřivánci na niti* (1969), režie Jiří Menzel
- *Den sedmý, osmá noc* (1969), režie Evald Schorm

Tyto filmy se vyznačují tím, že schází hlavní hrdina. Je nahrazen kolektivem, členové tohoto kolektivu pak přebírají určité vlastnosti celku. Podle toho, jak má celek působit (resp. jaké vlastnosti je na celku třeba zdůraznit), je i jednotlivým postavám vymezován příslušný čas. Žádná z těchto postav se však nemůže odpoutat od celku, nelze si ji představit jako samostatného živoucího hrdinu bez ostatních součástí celku. Z hlediska této metody považují Přádná et al. (2002) *Hoří, má panenka* za učebnicový příklad jejího naplnění.

*„Hoří, má panenka je film, který nemá hlavního hrdinu. Jak známo, hlavní hrdina často slouží ke snímání hříchů. Bere na sebe tenhle kříž a tím, že vyvolává soucit, paralyzuje u diváka celkový dojem a pocit hořkosti. Taková postava tu chybí. Proto je tenhle film trpčí a krutější než moje filmy předchozí. Shledávám to v pořádku, protože když se zabývám někým, kdo je slabší než já, nemohu být docela krutý. Ale tam, kde napadám něco, co je stokrát silnější než já, tam je zloba, a dokonce krutost na místě.“* (Liehm, 1993, p. 91).

Tím se dostávám k Formanovu pojetí kolektivního hrdiny. Postavy jsou rovnocenné, občas nějaká vystoupí a zase se zanoří zpět do davu. Vyobrazení negativních stránek české

povahy je karikováno a působí velmi silně. Bodrost zakrývá mravní úpadek společnosti. V tomto filmu se Forman vysmívá i mládeži, kterou v předchozích dílech hájil. Přádná et al. (2002) píše, že dívky jsou nesympatické a neženské, spějící do podoby i omezenosti svých matek. Na rozdíl od Evalda Schorma (viz níže) však Forman vidí možnost nápravy prostřednictvím tří více méně kladných postav: poctivého hasiče, který ze všech patálií však na konci vyjde nejhůře; dědy, jemuž shoří chalupa; a konečně vysloužilého hasičského náčelníka. Pouze ti jsou nositeli alespoň nějakých kladných hodnot. Foll (1989) soudí, že zdaleka nejhůře je zobrazena střední generace. Ta s sebou nese většinu zla, včetně padlé morálky celé generace. Podle Folla je Forman shovívavější k mladým a naopak rovněž ke starým lidem, kteří jsou spíše obětmi a trpí kvůli činům ostatních. V těch několika málo chvílích, kdy Forman zdůrazňuje lidskou dobrotu a naději na zlepšení společnosti, zní v pozadí andělský chór, který scénám dodává nádech jisté solidarity (Franc, 2011).

Vidím zde tedy rozdíl oproti Schormovu zobrazení vesnice ve filmu *Den sedmý, osmá noc*. Na rozdíl od určité naděje v *Hoří, má panenko*, Schormovi vesničané neskýtají žádnou možnost nápravy, mění se v nemyslní masu, která ničí vše kolem sebe (nakonec i včetně sebe). V dalších filmech z této kategorie, tedy *Všichni dobří rodáci* a *Skřivánci na niti*, jsou postavy psychologicky vykreslenější, mají tak v rámci celku mnohem větší svobodu a příležitost k individuálnímu a neprvoplánovitému jednání.

#### **4.5 Groteska, satira a absurdita**

Škvorecký (1991) popisuje příběh, jakým se Formanův otec dostal do koncentračního tábora. Za války Miloš Forman vyrůstal s rodiči v rodné Čáslavi. Gestapo dostalo tip na jednoho muže, který byl napojen na partyzánský odboj. Vyslýchali ho a chtěli od něj jména dalších místních, kteří s odbojem spolupracují. Ten muž nakonec podlehl a řekl jim (mimo jiné) jméno Formanova otce, přestože ten neměl s odbojem nic společného. Zřejmě předpokládal, že si ho gestapo prověří, nic nezjistí a opět ho pustí. Stalo se ovšem něco neočekávaného – Formanův otec byl pouze na základě tohoto „udání“ poslán do koncentračního tábora a brzy ho následovala i Formanova matka. Jednalo se tedy o shodu okolností, takových, které by člověk vůbec nepovažoval za možné. Snad právě zde se zrodil Formanův smysl pro absurditu a situace, které vypadají reálně a neuvěřitelně zároveň. Podle Čulíka (2012) považovali někteří kritici Formana za bezcitný stroj, který své hrdiny staví do velmi nepříjemných situací.

Žalman (2008) ale nepovažuje Formanovu tvorbu za útočnou. Podle něj pouze reflektuje určitý stav společnosti. S tím souvisí i zaměření na pozorování a popis, spíše než na děj a patetické a stylizované vyjadřování. To vše souviselo s určitou skepsí vůči společnosti, která byla vyjádřena především groteskou. Děj probíhal formou uzavřených scén, jejichž skladba umožňovala celkové groteskní vyznění. Méně (především v *Hoří, má panenko*) měla tato ironie spíše satirický nežli groteskní nádech. Tak Forman se svými spolupracovníky zobrazoval realitu.

## Závěr

V této práci jsem se zabýval českými filmy Miloše Formana, jeho osobitým filmařským přístupem a srovnáním těchto fenoménů s dalšími režiséry soudobé kinematografie. I zde musím upozornit na určité metodologické obtíže spojené s výběrem vhodných filmů pro srovnání. Většina mnou citovaných kritiků a teoretiků, tedy Jaroslav Boček (1968), Antonín Jaroslav Liehm (1993), Jan Žalman (2008), Peter Hames (2008) a Stanislava Přádná (2009), se shodují na zařazení Formana do realistické větve československé nové vlny. Dalšími nespornými zástupci tohoto směru jsou Formanovi spolupracovníci Ivan Passer a Jaroslav Papoušek. Tato trojice vytvořila velmi specifická díla nové vlny, v níž skloubila precizní využití metody *cinéma-verité* s lidovým humorem a společenskou satirou. V tomto ohledu jsou tito tvůrci rozhodně jedineční. Za jejich slovenské protějšky můžeme považovat Otakara Krivánka a Petera Solana. Uznávaná realistická díla vytvořili i Věra Chytilová, Jaromil Jireš a Evald Schorm, každý však se svým originálním přístupem. Znovu se tedy ptám: lze předemigrační filmovou tvorbu Miloše Formana považovat za zástupnou či typickou v kontextu nových vln, a to jak z hlediska dobového přijetí, tak dnešního hodnocení?

Filmy Miloše Formana získaly spoustu festivalových ocenění, stejně jako další díla československé nové vlny. Návštěvnost jeho filmů v kinech však většinu novovlnné tvorby předčila a jako jedny z mála náročnějších děl mohly jeho snímky konkurovat kasovním trhákům 60. let. Co se týče kritiky, musíme odlišit odmítavé reakce konzervativních stranických periodik od relativně svobodné reformní publicistiky, kterou představoval především časopis *Film a doba*. Z psacích strojů těchto liberálních kritiků vycházely obvykle pochvalné reakce, přestože dílo Formana bylo přijímáno kontroverzněji než většiny jeho kolegů. Dnes je Formanova raná tvorba poněkud v pozadí jeho pozdějších úspěchů ve Spojených státech amerických, ovšem její důležitost pro historii československé kinematografie je, jak bylo ukázáno výše, obrovská.

Toto téma nabízí spoustu prostoru k dalšímu bádání. Poslední kapitola této práce byla zaměřena právě na některé motivy, které jsou pro Formanovo dílo charakteristické. Jak bylo zmíněno již v úvodu, dosud nebyla vytvořena komparativní studie zaměřená na československou novou vlnu a její pozici v rámci evropské kinematografie. Cílem této práce bylo pokusit se o určitý nástin této metody na tvorbu Miloše Formana. Přínos práce vidím především v rozboru témat a oblastí, v jejichž rámci lze Formana srovnávat s dalšími režiséry. V budoucnu by bylo možné využít i moderní, kvantitativní metody zkoumání

různých prvků. Sviták (1967) psal o výzkumu filmového hrdiny, v rámci něhož byly režisérům předloženy baterie 2000 otázek, týkajících se hrdinů jejich filmů. Výsledek měl ukázat, nakolik se v 60. letech změnil pohled na hrdiny. V dnešní době již podobné metody pokročily a mohli bychom se tedy dočkat podrobných vědeckých studií.

A proč vůbec zkoumat 60. léta? Nejen podle Hamese (2008) v této době dosáhl československý film svého vrcholu, který dodnes nebyl překonán. Proto by stála díla z tohoto období za podrobné analýzy, čímž by mohlo být vytvořeno dostatečné teoretické zázemí pro navázání na tehdejší úspěchy, jakkoliv je již situace ve světové kinematografii i politice diametrálně odlišná.

## Použité zdroje

Anon. 1968. Československý film v zrcadle světové kritiky. *Film a doba*, vol. 14, no. 11, pp. 566-573.

Anon. 1968. Československý film v zrcadle světové kritiky/II. *Film a doba*, vol. 14, no. 12, pp. 650-658.

Anon. 1995. Milos Forman. *UNESCO Courier*, vol. 48, no. 7/8, pp. 18-21.

Bilík, P. 2000. Kinematografie po druhé světové válce (1945-1970). In L. Ptáček (Ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, pp. 85-130.

Bregant, M. 1996. Česká nová vlna ve slepém zrcadle. *Illuminace*, vol. 8, no. 1.

Březina, V. 1997. *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1997*. Praha: Knižní klub.

Čulík, J. 2012. Sex, embarrassment and cruelty. *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 3, no. 1, pp. 92-94.

Dizdarevič, J. 1990. *Konkurs na režiséra Miloše Formana*. Praha: AG kult.

Dvořák, J. 2000. Proměna výrazu (literární inspirace „nového filmu“ šedesátých let). In R. Denemarková (Ed.). *Zlatá šedesátá: česká literatura a společnost v letech táni, kolotání a... zklamání: materialy z konference pořadané Ústavem pro českou literaturu AV ČR, 16.-18. června 1999*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.

Forman, M. & Novák, J. 1994. *Co já vím?: autobiografie Miloše Formana*. Brno: Atlantis.

Franc, A. 2011. *Hudba v českých filmech Miloše Formana*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze.

Hádková, J. 1993. Mýtus cinéma-verité v českém dokumentu první půle 60. let. In J. Jireš & E. Strusková (Reds.). *Filmový sborník historický 4: Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha: Národní filmový archiv, pp. 31-35.

Hames, P. 2008. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy KMa.

Janoušek, J. 1965. *3 a ½*. Praha: Orbis.

Janoušek, J. 1969. *3 a ½ podruhé*. Praha: Orbis.

Jeancolas, J.-P. & Král, P. 2002. *Nová nová vlna?: rozprava o české a francouzské kinematografii*. Praha: Národní filmový archiv.

Jireš, J. 1965. Vlna pravdy ve filmu. *Film a doba*, vol. 11, no. 8, pp. 412-413.

Kopaněvová, G. 1963. Neznám opravdový čin, který by nebyl riskantní. *Film a doba*, vol. 9, no. 1, pp. 40-44.

Kopaněvová, G. 1967. Náhody Ivana Passera. *Film a doba*, vol. 13, no. 3, pp. 144-149.

Kopaněvová, G. 1968. Dvě hodiny s Milošem Formanem. *Film a doba*, vol. 14, no. 8, pp. 399-405.

Liehm, A. J. 1993. *Příběhy Miloše Formana*. 2nd edn., 1st in CR. Praha: Mladá fronta.

Liehm, A. J. 2001. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv.

Owen, J. 2011. *Avant-garde to New Wave: Czechoslovak cinema, surrealism and the Sixties*. Oxford: Berghahn Books.

Parvulescu, C. 2009. Betrayed Promises. *Camera obscura*, vol. 24, no. 2, pp. 77-105.



Ptáček, L. 2000. Nová vlna. In L. Ptáček (Ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, pp. 131-154.

Přádná, S. 1993. Česká filmová kritika 60. let ve vztahu k čs. nové vlně. In J. Jireš & E. Strusková (Eds.). *Filmový sborník historický 4: Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha: Národní filmový archiv, pp. 161-165.

Přádná, S. 2009. *Miloš Forman: filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host.

Přádná, S., Škapová, Z. & Cieslar, J. 2002. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let : kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna.

Sviták, I. 1967. Hrdinové odcizení: obraz člověka v současné československé kinematografii mladé vlny. *Film a doba*, vol. 13, no. 2, pp. 60-67.

Škvorecký, J. 1991. *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy*. 1st edn. Praha: Horizont.

Thompsonová, K. & Bordwell, D. 2007. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU.

Žalman, J. 2008. *Umlčený film*. Praha: Levné knihy KMa.