

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií

Bakalářská práce

Petra Chromčáková

**Outsider a antihrdina v amerických filmech Miloše
Formana**

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

Praha 2013

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

V Praze dne 15. 5. 2013

.....

podpis

Na tomto místě bych ráda poděkovala PhDr. Václavu Hájkovi, Ph.D. za jeho čas, cenné a užitečné rady, připomínky, zapůjčenou literaturu a odborné vedení mé bakalářské práce.

Obsah

Úvod.....	6
1. Z Evropy do USA	7
1.1. Rozdílný kulturní kontext.....	7
1.2. Politické a ekonomické limity autorské svobody	8
1.3. Formanova osobní filmová ideologie.....	10
1.4. První neúspěch	11
1.5. Zásadní obrat	12
2. Analyzované snímky	14
2.1. Tři hlavní tendence Formanových amerických snímků	14
2.2. <i>Přelet nad kukaččím hnízdem</i>	15
2.3. <i>Vlasy</i>	18
2.4. <i>Lid versus Larry Flynt</i>	20
3. Antihrdina.....	23
3.1. Antihrdina v literární tradici.....	23
3.1.1. Osudový antihrdina	24
3.1.2. Parodický antihrdina.....	24
3.1.3. Zbytečný člověk	25
3.1.4. Dekadentní antihrdina ztělesňující estetizované zlo.....	25
3.1.5. Antihrdina, jenž považuje zlo za alternativní cestu ke svobodě	26
3.1.6. Antihrdinství jako zjištěná praxe.....	27
3.2. Exkurz: „Zbytečný člověk“ v ruské literatuře 19. století	28
3.3. Antihrdina ve filmové nové vlně v Evropě	30
3.3.1. Nová vlna v Evropě.....	30
3.3.2. Jean-Luc Godard – <i>U konce s dechem</i>	31
3.3.3. Československá nová vlna.....	32
3.4. Antihrdina ve Formanových předemigračních snímcích.....	34
3.4.1. <i>Konkurs</i>	35
3.4.2. <i>Černý Petr</i>	36
3.4.3. <i>Lásky jedné plavovlásky</i>	37
3.4.4. <i>Hoří, má panenko</i>	38

4. Hrdinští antihrdinové ve Formanových amerických filmech	40
4.1. Stereotyp pozitivních vzorů v hollywoodském filmu.....	40
4.1.1. <i>Philadelphia</i>	40
4.1.2. <i>Den nezávislosti</i>	41
4.2. Formanův antihrdina	41
4.3. Od antihrdiny k hrdinovi	43
4.3.1. <i>Přelet nad kukaččím hnízdem</i>	43
4.3.2. <i>Vlasy</i>	44
4.3.3. <i>Lid versus Larry Flynt</i>	45
Závěr.....	47
Použitá literatura.....	48

Úvod

Tato bakalářská práce si za svůj cíl klade zkoumat a popsat postavu antihrdiny a outsidera ve snímcích Miloše Formana, které byly natočeny v americkém prostředí po režisérově odchodu v roce 1968. Zejména pak hledat jejich společné vlastnosti, jinými slovy, hledat typologii tohoto filmového antihrdiny. Opírat se budu především o tři konkrétní snímky – *Přelet nad kukaččím hnízdem* (1975), *Vlasy* (1979) a *Lid versus Larry Flynt* (1996), – na nichž se pokusím tento obecný charakter Formanova rebelujícího outsidera demonstrovat.

I když bylo toto téma v minulosti poměrně podrobně zpracováno – především pak docentkou Stanislavou Přádnou, která je autorkou monografie o Miloši Formanovi, a tomuto předmětu věnuje ve své knize hodně pozornosti – vybrala jsem si ho, protože má stále co nabídnout. Zároveň jsem se rozhodla k látce mimo jiné přistoupit z trochu jiného úhlu pohledu. Tím je srovnání s antihrdiny, kteří se objevovali napříč literární tradicí od antiky až po konec 19. století.

Co se týče struktury práce, ta je rozdělena do čtyř hlavních kapitol. Nejprve se pokusím nastínit, jak bylo po příchodu do Spojených států pro Miloše Formana důležité a především pak zcela nezbytné, změnit jeho dosavadní „československý“ přístup; jakou radikální proměnu musel podstoupit ve svém tvůrčím vědomí, které bylo do té doby velmi osobité a pro něj až příliš typické. Poté přejdu k analýze tří zmíněných snímků – pokusím se o jejich rozbor z celkového pohledu, ve zkratce popíšu jejich obsah, a začnu s rozbohem jednotlivých hlavních postav. Zde se jistě nevyhnu detailnějšímu popisu určitých jevů a situací, které však budou pro mou práci důležité. V další kapitole se zaměřím na popis konkrétních typů antihrdiny v literární tradici. Zároveň také zmíním hnutí filmové nové vlny v Evropě a v Československu, abych mohla pro srovnání ve zkratce popsat Formanovu předemigrační tvorbu s antihrdiny, kteří se v ní objevovali. Poslední část práce představuje ucelený popis outsidera a antihrdiny v režisérovcích amerických snímcích, závěrečná srovnání a shrnutí dosavadních poznatků.

Mým hlavním cílem je však zjistit, zda můžeme postavy v některých amerických filmech Miloše Formana označit za antihrdiny v tradičním naratologickém smyslu. Na tuto otázku se pokusím odpovědět na konci práce.

1. Z Evropy do USA

1.1. Rozdílný kulturní kontext

„V Československu jsem dosáhl všeho, čeho jsem dosáhnout mohl, a proto byl pro mě Hollywood dalším logickým krokem. Mé filmařské instinkty byly příliš české a s americkým filmem jsem neměl ty nejmenší zkušenosti.“¹

Šedesátý osmý rok dvacátého století byl pro některé rokem obratu, pro jiné pouhým zaškolbrtnutím; pro některé byl otevíráním nových obzorů, pro jiné poslední utopií (Casetti, 2008). Přádná (2009) popisuje situaci, která nastala po Formanově příchodu do USA v tomto revolučním roce, kdy došlo k vojenské invazi a násilnému přerušení kulturního vývoje v Československu a interpretuje ji jako *„dramatický zvrat v napínavém akčním filmu, na jehož konci on odchází do země zaslíbené a zanechává za sebou vše minulé – včetně blízkých.“²* Forman sám vždy tvrdil, že jej do USA vedly jeho profesionální ambice, nikoli důvody politické (Voráč, 2004).

Miloš Forman prošel po odchodu z Československa radikální změnou a byl vystaven nesnadné aklimatizaci po náhle přerušené kontinuitě jeho dosavadní tvorby. Zkušenost českého filmaře byla v rozdílném kulturním prostředí a produkčním systému nepřenositelná a téměř nepoužitelná. Aby zde mohl tvořit, byl nucen prodělat významný vnitřní přerod (Přádná, 2009). *„Jakmile bylo jednou jasné, že Forman se musí stát americkým režisérem, bylo rovněž zřejmé, že tu po něm nikdo nebude chtít české filmy. Od Evropanů žádá Amerika v Americe filmy americké, pro americké diváky.“³* Forman si zároveň dobře uvědomoval fakt, že první americké filmy jeho evropských předchůdců byly většinou i filmy posledními. Buď ztratili svou autorskou identitu a stali se součástí hollywoodské továrny, nebo se po americkém „debaklu“ vrátili zpátky do Evropy (Liehm, 1993).

Přádná (2009) podotýká, že na druhou stranu vstupoval Miloš Forman do americké kinematografie na předělu šedesátých a sedmdesátých let, tedy v období změn, které pro něj byly příhodné: reformoval se mainstreamový film, dozrávala generace tvůrců tzv. Nového Hollywoodu (například Francis Ford Coppola, Sydney Pollack nebo Martin Scorsese), již obdivovali evropské filmy a nechávali se jimi hojně inspirovat. Měnil se také postoj

¹ Forman, M., Novák, J. (2007): *Co já vím? aneb Co mám dělat, když je to pravda?* Praha: Bookman, vydání druhé; s. 221.

² Přádná, S. (2009): *Miloš Forman – Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: HOST, vydání první; s. 81.

³ Liehm, A. J. (1993): *Příběhy Miloše Formana*. Praha: Mladá fronta, vydání druhé; s. 9.

producentů vůči požadavkům mladých filmařů, jimž byl ponecháván větší autorský prostor. Ve filmech se výrazně drala do popředí aktuální tematika – hnutí hippies, společenská revolta mládeže a její odpor vůči establishmentu a rodičovské konformitě, sociální důsledky a traumata válečného konfliktu ve Vietnamu. Doposud uznávaná hierarchie hodnot v demokratické společnosti se začala přeskupovat v sociálním i individuálním měřítku. V důsledku toho se přestrukturovala i typologie klasických filmových postav, mezi nimiž tentokrát dostali slovo „antihrdinové“, již se vzpírali konformitě a establishmentu.

Nelehký proces transformace z evropského na amerického režiséra nespočíval u něj pouze v přijetí amerických námětů. Mnohem komplikovanější byla nutnost vnitřní, psychologické proměny v tvůrčím vědomí, které se nechtělo vzdát jisté osobitosti, v níž se Forman etabloval a vyhranil v odlišné kulturní sféře. Byl postaven do přímé konfrontace s mainstreamem a komerčními požadavky, které byl nucen akceptovat (Přádná, 2009). Forman si však svůj newyorský exil vybral sám a vědomě přijal pravidla americké komerční kinematografie (Novák, 2009). Liehm (1993) podotýká, že český smysl pro sebeironii, dvojsečnost českého humoru, schopnost Čechů nebrat sami sebe příliš vážně – to vše bylo zcela protichůdné americkému přístupu. Nebyla žádná naděje, že by mohl dále pokračovat s neherci, jako tomu bylo dříve. Nemohl předstírat, jako to dělaly postavy jeho filmů, že je všechno v nejlepším pořádku a nic se nestalo, protože zkrátka o Americe a o Američanech nevěděl ani setinu toho, co věděl o Češích.

„Uvědomil jsem si, že pokud budu chtít v Americe točit filmy, budu ji muset nejdřív mnohem líp poznat. Pochopil jsem, že zde budou pořád věci, které už nikdy nedoženu, což zas nemusí tolik vadit, jestli si budu téhle skutečnosti vědom a budu se svým handicapem počítat. Ale v každém případě bylo nutné změnit styl práce.“⁴

1.2. Politické a ekonomické limity autorské svobody

Chtěl-li Miloš Forman v tomto odlišném kulturním prostředí uspět podle svých představ, už nemohl dále jako americký režisér zastávat pozici svrchovaného tvůrce v autorském stylu. Byl sice v partnerství s producenty hlavním realizátorem filmu, ale nikoli tím, kdo měl neomezený vliv na jeho konečnou podobu. Tak tedy i jako hlavní tvůrčí subjekt byl při jeho realizaci podřízen řadě okolností, které se vázaly na různé komerční požadavky.

⁴ Forman, M., Novák, J. (2007): *Co já vím? aneb Co mám dělat, když je to pravda?* Praha: Bookman, vydání druhé; s. 234.

Jak se ale sám nechal slyšet, stokrát raději se podřizoval zákonům peněz než cenzurnímu dohledu a nesvobodě v totalitním režimu (Přádná, 2009).

Přádná (2009) dále dodává, že měl Forman veliké štěstí, jelikož se po prodělaných potížích na začátku svého amerického snažení setkal s několika producenty, kteří byli ochotni riskovat a měli v rámci hollywoodského systému rozsáhlý kulturní rozhled a relativně velkou ekonomickou nezávislost. Dále autorka podotýká, že jeho filmy, zejména v začáteční fázi, nevznikaly v klasických podmínkách velkých studií a většinou ani po čase nepatřily k velkofilmům (blockbusters) s astronomickými náklady.

Formanův přechod byl cílevědomý a neústupný. „*S americkou kinematografií byl dostatečně obeznámen, rozhodnut prosadit se právě tam, ale nikoli se jí nechat pohltit nebo akceptovat její nátlakové požadavky. Ze svých vysokých ambicí na začátku nehodlal slevit, ačkoli ani nemohl přesně vědět, o co všechno ho mohou jeho zásady připravit.*“⁵

Liehm (1993) tvrdí, že zápas, který Miloš Forman vedl s americkým filmovým průmyslem, a který nakonec vyhrál, souvisí s východoevropským způsobem existence. Západoevropský režisér, který má za sebou nějaký větší úspěch, si podle něj nemůže dovolit vyčkávat a takříkajíc hrát o vše. Tlak, jemuž je vystaven, je zároveň tlakem jeho vlastní existence, jenž mu už nedovoluje podstupovat příliš velká rizika a zažívat dlouhá období nejistoty. Režisér z východní Evropy je podle něj naopak na takováto rizika a nejistý způsob existence zvyklý. Nikdy totiž nepoznal jiný, nemá na výběr, nemůže nic ztratit, než své umělecké jméno, které je jeho jediným majetkem. Doma nemůže dělat, co by chtěl, a to je důvod, proč to zkouší jinde. „*Trpký a těžký chlebiček práce v cizině žvýká skutečný umělec jen tehdy, když skutečně znamená víc tvůrčí svobody.*“⁶ V zápase o ni je umělec s Formanovým zázemím v Americe svobodnější a méně spoutaný než většina jeho kolegů ze západní Evropy. Nejspíš proto, že tolik neriskuje, když nemůže tolik ztratit (Liehm, 1993).

Bordwell a Thompsonová (2011) upozorňují na zajímavý fakt, že během 70. let zachránily hollywoodský průmysl nové síly – v roce 1971 dovolil nový zákon velkým filmovým společnostem, aby požádaly o daňové úlevy z investic do filmů vyrobených v USA a o jejich navrácení zpětně od počátku 60. let. Tento plán daňových úlev dovolil investorům v oblasti filmu přihlásit až sto procent investic k vyřazení z daňové povinnosti. Tato výhoda pak umožnila, aby byl vytvořen např. právě Formanův přelomový snímek *Přelet nad kukaččím hnízdem*.

⁵ Přádná, S. (2009): *Miloš Forman – Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: HOST, vydání první; s. 84.

⁶ Liehm, A. J. (1993): *Příběhy Miloše Formana*. Praha: Mladá fronta, vydání druhé; s. 119.

1. 3. Formanova osobní filmová ideologie

Zasadíme-li Formanovo dílo do tematických dobových souřadnic americké kinematografie na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, vyplývají z jeho snímků konkrétní vlivy či občasné analogie, anebo odkazy k archetypům americké filmové mytologie. Zřetelné jsou například vnitřní vazby k významným dílům aktuálně reflektujícím americkou společnost. Vedle kardinálního formanovského tématu svobody je to fenomén úspěchu v jeho specifickém americkém rozměru, a s ním spjatý motiv marného zápasu, kdy protivníky filmových hrdinů jsou společnost, instituce nebo jejich zástupce. Po čase však Forman sám pochopil, že svoboda, která má pro něj jako umělce zásadní význam, není absolutní v žádném režimu, dokonce ani v zemi „neomezených možností“ (Přádná, 2009). Voráč (2004) dodává, že lze Formanovy americké filmy označit „*za svého druhu manifesty individuálních svobod, tedy ideologie komunismu protikladné.*“⁷

*„Hrdinové ve Formanových příbězích jsou bytostnými Američany, byť ne vždy rodilými, kteří nasazují všechny svoje síly a schopnosti, aby dosáhli svých různě motivovaných cílů. Úspěch je magická meta, efemérní sen, za nímž jsou jak vyvolení, tak outsideri.“*⁸

Ve Formanově americkém díle se nesetkáme s melodramatem ani s romantickým milostným příběhem (love story), neboť nekorespondují s jeho pojetím pravdivého obrazu společnosti. Na něm režisér ze zásady trvá, a zazní-li nějaká citlivá tónina, tak pouze nakrátko, spíše jako ozvuk americké mentality. Kritérium pravdivosti pro něj zkrátka bylo tou nejvíc nezbytnou složkou. Chtěl ukázat autentický obraz člověka v jeho vlastní přirozenosti, a tudíž i směšnosti tak, aby naplňoval kritéria pravdivosti. Prvky společenské satiry se objevují ve všech jeho snímcích, bez ohledu na to, o jaký se jedná žánr (Přádná, 2009). „*Cílem jeho pohledu není krása celku, ale pravda detailu.*“⁹ A právě toto je hlavním zdrojem jeho amerického úspěchu (Liehm, 1993). Novák (2009) dodává, že na všech křivkách Formanova uměleckého vývoje vládne úcta k divákovi – nikdy se nad něj nepovyšuje, vše mu vysvětlí, chce ho bavit, rozesmát, překvapovat, dojmout. Zároveň však „*si vždy nesmírně vymínuje, že vše, co se na plátně objeví, musí nést psychologickou pravdu. Důsledně vyžaduje, aby každá nitka motivace a všechny reakce postav jeho filmů byly lidsky věrohodné a autentické.*“¹⁰

⁷ Voráč, J. (2004): *Český film v exilu – kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: HOST, vydání druhé; s. 112.

⁸ Přádná, S. (2009): *Miloš Forman – Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: HOST, vydání první; s. 175.

⁹ Liehm, A. J. (1993): *Příběhy Miloše Formana*. Praha: Mladá fronta, vydání druhé; s. 120.

¹⁰ Novák, J. (2009): *Za vodou*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, vydání první; s. 12.

1. 4. První neúspěch

Námět k prvnímu americkému snímku s názvem *Taking Off* objevil režisér spolu se svým přítelem a zároveň i spoluscénáristou Jeanem-Claudem Carrièrem přímo v soudobé americké skutečnosti. Koncipovali jej podle zpráv v novinách jako příznačný úkaz tehdejší tendence hromadných útěků mladých ze středostavovských rodin. *Taking Off* má ve své podstatě mnoho společných rysů s dokumentárním snímkem. Jednoduchý děj filmu umístil Forman v komorním rodinném příběhu, v němž se zaměřil hlavně na rodičovskou složku. Rodiče, kteří jsou „opuštěni“ dětmi, vidí tvůrci jako nanejvýš směšné, nevyrovnané dvojice a jejich zmatené chování při pátrání po dětech jako tragikomickou grotesku (Přádná, 2009).

Přádná (2009) dále píše, že *Taking Off* ve výsledku daleko více uspěl u evropského publika než v Americe, ačkoli pojednával o aktuální sociální tématice v oblasti rodiny, jež pro Američany znamená základní téma. Důvodem, proč v USA tento film neuspěl, byl ten, že se svým sarkastickým zesměšněním dotkl velmi citlivé struny. „*To, co do filmu proniklo z Formanových českých filmů, ať v metodě s (ne)herci, v typáži, ve struktuře filmu nebo v humorizaci amerických stereotypů a návyků, potrefené americké diváky skoro urazilo.*“¹¹ V tehdejších recenzích byly především kritické výhrady vůči výsměchu americkým rodinám (Přádná, 2009). Liehm (1993) tvrdí, že o úspěchu filmu rozhoduje hlavně čich těch, kteří vytvářejí veřejné mínění před premiérou, tedy čich americké filmové žurnalistiky. Žurnalisté a recenzenti se bavili, smáli, jelikož našli v tomto filmu kus skutečné Ameriky, kterou málokdy měli šanci vidět na plátně. Až později kritici poukázali na určitá nebezpečí, která se podle nich v tomto snímku ukrývala – útok na hodnoty a kvality, na nichž spočívá stabilita určité vrstvy americké společnosti. Ve filmu byl v jejich očích ponižován průměrný Američan, jeho láska k dětem, jeho smysl pro rodinu a morálku. Dizdarević (1990) dodává, že cizinec se v zemi, do níž se dostal, dívá na způsob života zcela jinak než starousedlíci. Vidí každodenní život detailněji, protože pro něj představuje něco nového, něco, co dosud nezažil. Stejně jako Forman.

I v těch kladnějších hodnoceních se kritici pozastavovali nad tím, že režisér zapojuje konflikt mezi generacemi, oproti jeho předchozím českým filmům, ve výlučném soustředění na rodiče a mladé zcela opomíjí. Kritici znali formanova českého díla spatřovali v jeho prvním americkém filmu silné české ozvuky (Přádná, 2009). Ke konkrétnějšímu popisu Formanových českých snímků se dostanu v kapitole 3.4.

¹¹ Přádná, S. (2009): *Miloš Forman – Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: HOST, vydání první; s. 89.

Rozporuplné a vesměs negativní reakce na americký debut přiměly Miloše Formana k rozhodnutí definitivně se rozloučit se svým dosavadním stylem a poetikou české éry. V autorství, jež čerpalo náměty ze skutečnosti, si tematicky nemohl už déle vystačit pouze s výseky z příběhů. „*Americká kinematografie požadovala bezpodmínečně výrazný příběh ve větším rozměru.*“¹²

První pokus uspět ve Spojených státech se svým osobitým stylem filmového vyprávění, který dříve fungoval, tedy nevyšel. V ohlasech na *Taking Off* režisér hned pochopil, že pokud chce „dobýt Ameriku“, musí se vzdát své představy, že zdejší publikum a filmové producenty bude zajímat, jak on coby Čech vidí Ameriku, byť i v humoristickém pojetí (Přádná, 2009). Forman sám ve své autobiografii napsal: „*Až po Taking Off jsem totiž pochopil, že pokud opravdu chci točit v Hollywoodu, budu muset naprosto změnit svůj styl práce.*“¹³

1.5. Zásadní obrat

Další etapa tvorby Miloše Formana se podle Voráče (2004) lišila od předchozích zejména ve dvou zásadních ohledech – potlačením autorského typu filmu a výhradním zaměřením se na adaptace literárních či divadelních předloh angloamerické provenience. Tato změna s sebou zároveň přinesla odklon od komediálního žánru i od typu komorních charakterových studií. Dalším významným hybným momentem se stal příklon ke klasické hollywoodské naraci. Volnou strukturu vyprávění nahradil pravidelný syžet s důslednějším dramatickým tvarem a sofistikovanějším žánrovým určením. Výpověď nabyla na koncentrovanosti a závažnosti a nově se objevily tragické tóny. Českého antihrdinu vystřídal americký, s nepokojenou duší buřiče a provokatéra. „*Jakkoli hrdinovy činy i charakter bývají spíše dvojnásobné a vzdálené ideálu ctnosti, jeho vědomý zápas o individuální svobodu obsahuje svůj étos. Konflikt začíná vždy nenápadně, spíše jako hra nebo žert, který se však v dramatickém střetu se skutečností zvrátí v opak a končí tragicky: McMurphy, Berger, Coalhouse Walker, Amadeus i Valmont ve finále umírají, Larry Flynt ochrne a Andy Kaufman podléhá rakovině.*“¹⁴

Voráč (2004) dodává, že Formanův hrdina však musí vést svůj zápas až do samotného konce, neboť neústupnost chápe jako morální imperativ, který dává životu základní smysl, potvrzuje jeho identitu. Jeho osobnost je v jádru romantická s vnitřní rozporuplností,

¹² Přádná, S. (2009): *Miloš Forman – Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: HOST, vydání první; s. 91.

¹³ Forman, M., Novák, J. (2007): *Co já vím? aneb Co mám dělat, když je to pravda?* Praha: Bookman, vydání druhé; s. 221.

¹⁴ Voráč, J. (2004): *Český film v exilu – kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: HOST, vydání první; s. 115.

idealismem a tragickým vyústěním. Nezvyklým způsobem se v ní snoubí tradiční rytířské ideály (čest, ušlechtilost, ochrana slabých) s duchem amerického moderního heroického mýtu (překonat sám sebe, vůle k vítězství).

2. Analyzované snímky

2.1. Tři hlavní tendence Formanových amerických snímků

Podle Voráče (2004) lze americké filmy Miloše Formana rozdělit do tří víceméně odlišných kategorií:

1. Do první kategorie, jež se kryje s první etapou jeho zahraniční kariéry, spadají snímky *Taking Off*, *Přelet nad kukaččím hnízdem* a *Vlasy*. Ty podle něj tvoří jistou volnou trilogii, jež je propojena tematizací odkazu revoltující protikultury šedesátých let ve Spojených státech.
2. *Ragtime*, *Amadeus* a *Valmont*, tedy v pořadí další tři snímky, představují netradiční historické filmy s dobovou retrostylizací.
3. Ve snímcích *Lid versus Larry Flynt* a *Muž na Měsíci* Forman rozpracoval kontroverzní látky s aktuální odezvou.¹⁵

Ve své práci bych se chtěla zaměřit konkrétněji na tři Formanovy snímky – *Přelet nad kukaččím hnízdem* (1975), *Vlasy* (1979) a *Lid versus Larry Flynt* (1996). Pokusím se o rozbor antihrdiny právě v těchto snímcích (také v kapitole 4) a zároveň také ve zkratce nastíním jejich obsahovou analýzu.

Voráč (2004) píše, že v *Přeletu nad kukaččím hnízdem* a ve *Vlasech* se Miloš Forman ujal společensky kontroverzních témat a v tragicky vyhocené formě určil problém jedince vystaveného mocenské manipulaci. Revolta jeho hrdinů proti institucím, konvencím a předsudkům přitom v sobě zahrnuje sebezničující gesto, a režisér se tak dotkl i otázky hranic a důsledků svobodomyšlného jednání. V těchto dvou snímcích přímo navázal na duchovní odkaz hnutí beat generation a evokoval vzory romantické vzpoury proti společnosti šedesátých let (Voráč, 2004).

Ve snímku *Vlasy*, tedy v příběhu venkovského mladíka ze státu Oklahoma, který se coby dobrovolník přihlásil do války ve Vietnamu, zdůraznil režisér především téma kulturního střetu dvou světů: světa oficiálního, ztělesněného politicko-společenským establishmentem s jeho mocenským aparátem a smluvní morálkou, a světa alternativní kultury s její nezávislostí, otevřeností experimentům a radikální opozicí vůči tradičním autoritám a hodnotám. Miloš Forman tak dokázal nejen profesionálně zvládnout typický americký žánr –

¹⁵ Ve svém posledním filmu *Goyovy přízraky* se Forman (i přes to, že je historickým snímkem, jenž se snaží na konkrétním příběhu podat obraz doby) určitým způsobem vrací ke všem třem zmiňovaným kategoriím. Najdeme tu přímé odkazy na spoustu jeho dřívějších filmů. Malíř Goya je tu pouhým prostředníkem a pozorovatelem dění, tak jako Forman sám.

muzikál, jenž byl stále ještě považován za žánr zábavní, ale navíc jej zajímavě a účelně spojil s určitým sociálněkritickým poselstvím. Pozoruhodně vynalézavým a energickým způsobem překonal stylizační vzorce žánru kombinací s reálným prostředím a autentickým projevem hereckých protagonistů (Voráč, 2004).

V rámci netradičně pojatého biografického žánru a s využitím paradokumentárního stylu zachytil Forman ve snímcích *Lid versus Larry Flynt* a *Muž na Měsíci* životní příběhy dvou výstředních osobností nedávné americké minulosti z oblasti showbyznysu – „pornomagnáta“ Larryho Flynta a komika Andyho Kaufmana, a svým výkladem znovu radikalizoval konflikt osobnosti s dobovými morálními a společenskými pravidly (Voráč, 2004).

2.2. *Přelet nad kukaččím hnízdem*

„Jednoho dne mi přišel balíček z Kalifornie a uvnitř byla knížka. Autora ani titul jsem neznal. Ale když jsem si ji začal číst, hned mi bylo jasné, že je tím nejlepším filmovým námětem, na jaký jsem dosud v Americe narazil.“¹⁶

Formanovo téma zůstává stále stejné – silní versus slabí, instituce versus individuum (Liehm, 1993). Hlavní hrdina, neblaze proslulý buřič a pacient bez příčiny Randle McMurphy (Jack Nicholson), ve snaze uniknout vězení za své přečiny, předstírá duševní poruchu a nechá se internovat v psychiatrickém ústavu v domnění, že zde na nějakou dobu pobude v bezpečném pohodlí. Sžívá se s ostatními pacienty a s prostředním, jenže vše se komplikuje jeho konfliktními střety s vrchní sestrou Ratchedovou (Louise Fletcherová). „*Ústav pro choromyslné zde symbolizoval nemocnou společnost, vůči níž v jedinci vzrůstá potlačovaná revolta. Terapeutické praktiky a medikace představovaly zbraně, které pacienty utlumovaly, a přitom znehodnocovaly jejich existenci. (...) Nejvíce ve Formanově filmu přitahovaly pozornost laického publika elektrošokové terapie a operativní zákrok lobotomie, jež vzbuzovaly analogie s represivními praktikami totalitních režimů a internací jejich oponentů jako psychicky nesvéprávných.*“¹⁷ Vzniklé dílo je podle Přádny (2009) průhlednou alegorií totalitní moci a vzpoury jedince proti ní. Za zdánlivě demokratickými procedurami se tu ukrývá systém přísné hierarchie, kontroly a disciplíny, v němž se duševní porucha stává záminkou k omezení

¹⁶ Forman, M., Novák, J. (2007): *Co já vím? aneb Co mám dělat, když je to pravda?* Praha: Bookman, vydání druhé; s. 265.

¹⁷ Přádna, S. (2009): *Miloš Forman – Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: HOST, vydání první; s. 95 – 96.

individuálních svobod (Voráč, 2004). Dle Płażewského (2009) jde o jeden z nejkrásnějších chvalo zpěvů na svobodu, jaký lze spatřit na filmovém plátně. Forman v něm podle něj vypointoval především dvě velké pravdy o současné civilizaci: nejčastěji nás zbavuje svobody s naším vlastním souhlasem a zároveň tak činí pro naše dobro za doprovodu veselé hudby a frází o demokracii.

Foll (1990) píše, že Forman v románu Kena Keseyho¹⁸ našel ideální předlohu pro propojení motivu přímočarého amerického hrdinství se středoevropským tématem společnosti, jež postrádá svobodu, kterou modelově zobrazil jako uzavřenou komunitu psychiatrické léčebny. Liehm (1993) dodává, že „blázní“ jsou tentokrát ještě bezmocnějšími individui než v jeho předchozích filmech. Jak se s nimi postupně sblížíme, tak zjišťujeme, že se jejich bláznovství stává jakýmsi zrcadlem institucionalizované normálnosti, reprezentované institucí, řádem a personálem léčebny. Tito silní jsou naopak krutější, chladnější a necitelnější.

Drogy měly v terapii funkci určitého druhu léčby. Literární protagonista v Keseyho předloze, pacient a vypravěč Indián Bromden při vyprávění pod vlivem drogy imaginuje a své vize verbálně sugeruje jako opravdové vjemy. „*Vitalizuje prostředí psychiatrické léčebny jako ničivého molocho, v němž Velká sestra terorizuje internované jedince.*“¹⁹ Forman z důvodu objektivizace změnil způsob narace – Indiána zbavil dominantní funkce vypravěče a centrálním protagonistou se stal McMurphy. V postavě Indiána (Will Sampson) jsme schopni dobře rozpoznat typicky formanovský sklon ke komice: v důrazu na nápadný protiklad z vnějšku (nadměrná výška a mohutnost) a introvertní povahy outsidera. Efekt dramatického zvýznamnění byl Indiánovi udělen až v samém závěru filmu, kdy se stane hrdinou v nadlidské velikosti. Odvážným sebeosvobozujícím gestem ve své vzpouře naplňuje McMurphyho koncept svobody (Přádná, 2009). Liehm (1993) dodává, že se Indián svým činem sice osvobozuje, ale neodpovídá na otázky ani neřeší problém. „*Svým způsobem tedy otevřený konec, i když jinak, aktivně, melodramaticky. Bez evropského všudypřítomného vědomí, že není kam odejít.*“²⁰ Zde je nápadná určitá katarze filmového diváka jako vnějšího pozorovatele. Indián je stejně jako divák pouhým pozorovatelem²¹, není zcela uvnitř příběhu. Navíc předstírá, že je hluchoněmý. Není tedy aktivním hrdinou, je pouhou metaforou filmového diváka. Na konci filmu mlčenlivý Indián udělá masivním umyvadlem díru do zdi,

¹⁸Román Kena Keseyho *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962) vyšel česky pod názvem *Vyhoďme ho z kola ven* v roce 1980.

¹⁹Přádná, S. (2009): *Miloš Forman – Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: HOST, vydání první; s. 97.

²⁰Liehm, A. J. (1993): *Příběhy Miloše Formana*. Praha: Mladá fronta, vydání druhé; s. 151.

²¹Podobně jako ohluchlý malíř Goya ve Formanově snímku *Goyovy přízraky*.

aby se vysvobodil, což se dá vykládat tak, že udělal díru do hranice filmového zdání a preludů. Tento fantomatický svět opouští, vchází do „pravé reality“²². V této realitě může teprve zakoušet opravdovou svobodu. Proražení bariéry je teda momentem katarze filmového diváka, který s úlevou opouští kino, a vychází do „pravé reality“ poté, co zakusil určité znovuzrození díky filmovému paradigmatu.

Uvedení Formanova snímku s jeho antiautoritativní ideou rezonovalo s dobovými událostmi ve Spojených státech (aféra Watergate a rezignace prezidenta Nixona). K tomu nepopulární postava sestřičky Ratchedové v Keseyho knize, jež zosobňovala ženkou moc, která psychicky kastruje muže, odpovídala stereotypu, na němž stavělo v sedmdesátých letech americké ženské hnutí. Ratchedová je „... asexuální, chladná až odosobnělá moc, bez váhání a sebemenších výčitek svědomí nemilosrdně likvidující každého, kdo se vzepře jejímu pojetí normálnosti.“²³ Navíc byl pod povrchem tématu spatřován modelový obraz totality v perspektivě režiséra, který ji osobně zakusil v Československu (Přádná, 2009). Liehm (1993) dodává, že v Keseyho knize jsou téměř všechna velká témata té doby: iluze o tom, že halucinogeny osvobozují člověka a pomáhají mu uniknout před společností i před sebou samým; vzpoura proti establishmentu, společenským institucím a jejich představitelům; vzpoura utlačovaného, zakomplexovaného amerického mužství proti matriarchátu, která je zároveň soubojem o sexuální převahu a osvobození od puritánského dědictví; a konečně chvála bláznovství a pošetilství, jež jsou opakem „normálnosti“, a tedy formou svobody či osvobození.

A kdo je vlastně Randle McMurphy? Podle Liehma (1993) je to pravý americký hrdina, bezohledný, cynický, tvrdý, jenž se vlastním přičiněním a trikem dostane z trestaneckého tábora do psychiatrické léčebny, aby se tu stal symbolem a nakonec i organizátorem a obětí vzpoury proti zavedeným pravidlům ani ne tak terapeutickým, jako spíš mravním, které činí přijetí určitého kodexu chování měřítkem normálnosti.

Po *Přeletu nad kukačím hnízdem* se ve Formanově životě vše obrátilo na líc. Natočil komerčně úspěšný film a natočil ho v Hollywoodu, a tím tak definitivně ztratil punc podivného avantgardního Evropana, jenž má příliš jízlivý smysl pro humor a radši se otravuje s neherci než s hereckými hvězdami. Rázem se mu hrnuly ty nejlepší scénáře a vydělal spoustu peněz (Forman, Novák, 2007).

²² Podobně jako popisuje Platón ve svém díle *Ústava*, konkrétně v *Podobenství o jeskyni*. Lidé jsou zde upoutáni v jeskyni, kde je tma. Vše, co vidí, jsou stíny. Touto jeskyní (vězením) je naše oblast vnímání, náš obvyklý způsob života. Stín, jak nám ho ukazují smysly, je naše okolí. My se snažíme osvobodit se, dostat se ven z této jeskyně – do pravého světa idejí. Ten, kdo již odtud vystoupil, sestupuje opět do jeskyně a snaží se osvobodit z pout a vyvést ven své dřívější spoluvězně.

²³ Liehm, A. J. (1993): *Příběhy Miloše Formana*. Praha: Mladá fronta, vydání druhé; s. 149.

2.3. *Vlasy*

Snímek *Vlasy* vychází ze slavného divadelního muzikálu z konce šedesátých let, který Miloš Forman viděl při jedné ze svých prvních návštěv New Yorku a už tehdy vážně uvažoval o jeho převedení na filmové plátno (Přádná, 2009). Divadelní představení zanechávalo nesmazatelnou stopu na každém mladém divákovi. Byla to jakási hymna generace mládeže šedesátých let, manifestovaná hnutím hippies v New Yorku (Dizdarević, 1990). Přestože kultovní aura *Vlasů* po čase pohasla, Formanovi se po úspěchu s Kukaččím hnízdem nakonec podařilo přesvědčit skeptické producenty, i když si byl dobře vědom nutnosti zaujmout k látce jiný autorský postoj a podrobit ji obměnám (Přádná, 2009), protože dvě neodmyslitelné součásti původních *Vlasů* se změnilly – květinová generace zestárla a válka ve Vietnamu skončila (Liehm, 1993). Forman píše, že „*Hair se staly dobovou historickou záležitostí.*“²⁴ Ve filmu byl kladen hlavní důraz na atraktivní charakter hippies, jejichž spontánní náhled na svět dostal v časovém odstupu v muzikálové rekonstrukci zábavnou podobu. Armádní tematika je formanovsky zesměšněná, úsměvnost a vtip otupuje satira, tanečně brilantní představení s rouškou smrti je spíše zaměřené na uměleckou formu vyjádření válečné hrůzy (Přádná, 2009).

Uhlazený venkovský mladík Claude Bukowski (John Savage) opouští rodnou Oklahomu a dobrovolně narukuje na vojnu bojovat za svou vlast ve válce ve Vietnamu. Cesta do vojenského výcvikového tábora ho přivede do New Yorku, kde se v Central Parku náhodně setká se svéráznou čtyřčlennou skupinkou hippies (Berger, Jeannie, Hud a Woof), od nichž se na první pohled liší svým uměřeným vzhledem i zdvořilým chováním. Vůdce skupiny Berger (Treat Williams) vidí, že má před sebou obyčejného člověka, který zatím neměl příležitost poznat vášně, jež život skýtá, a tak se všichni rozhodnou zpříjemnit mu jeho poslední noc v civilu. Mezitím Claude v parku uvidí projíždět místní zbohatlíky a na první pohled se zamiluje do krásné Sheily (Beverly D'Angelová). Následující den se parta dostane na slavnost, kterou pořádá Sheiliina rodina, ale jelikož jsou nezvanými hosty a v takto vytříbené společnosti se chovají nevhodně, majitel na ně zavolá policii. Všichni se však za pomoci Bergerových vlivných rodičů dostávají zpět na svobodu a Claude odchází konat svou vojenskou povinnost. Po čase se Sheila s Bergerem a jeho partou rozhodnou kamaráda společně navštívit. Ke vstupu do vojenských objektů však musí využít lsti – Berger si dává ostříhat své dlouhé vlasy, obléká si uniformu a v autě amerického důstojníka se dostává do kasáren, kde si s Claudem Bukowskim vymění vojenské uniformy. Zatímco ten se nedaleko

²⁴ Forman, M., Novák, J. (2007): *Co já vím? aneb Co mám dělat, když je to pravda?* Praha: Bookman, vydání druhé; s. 302.

baví se Sheilou a s přáteli, jeho četa má poplach a zmatenému Bergerovi nezbyvá nic jiného než se hlásit pod jménem Bukowski. Všichni se znovu scházejí na vojenském hřbitově, aby vzdali poctu padlému Bergerovi a všem ostatním padlým vojákům vietnamské války (Přádná, 2009; Dizdarević, 1990).

Přádná (2009) charakterizuje hlavního hrdinu Clauda, jenž podle ní představuje ideální americký model, na nějž doráží svody pokušení. I když se nebrání novému poznání, nepodlehne lákadlům a vítězí u něj zodpovědnost. V jeho postavě je obsažen různorodý komplex vlastností a prožitků, od nepochopení, kritiky, přes okouzlení až k drogovému opojení. Vždy si však udržuje vnější postavení a je loajální k oficiální státní moci. „*Ačkoli představuje průměrného typického Američana, prosvítají v něm někdy obrysy smolařských formanovských hrdinů v socialistickém Československu.*“²⁵

Dominantní roli ve čtveřici hippies zaujímá vlasatý Berger, výstřední živel a samozvaný hlasatel absolutní svobody, pro něhož jakoby neplatil obvyklý lidský řád. Rází svou svobodomyšlnost všude kolem sebe, jeho projev překypuje bezstarostným žertem, v němž se objevuje i lehký formanovský výsměch. Forman k někdejší vzpouře mladých zaujal v umělecké rekonstrukci jak časový, tak názorový odstup. Ze scénáře i z filmu jeho přizpůsobivost jasně vyplývá. Snad i proto lze chápat Bergerův tragický konec nejen jako osudově nešťastnou náhodu, nýbrž jako zákonitý pád na zem (Přádná, 2009).

Životní styl hippies se odrážel v jejich image, v nonkonformním oblékání, ve výstřední výzdobě a v důrazu na vzhled vlasů, což byl jakýsi politický manifest. Symbolická oslava vlasového porostu a jeho provokativní délka, které jim dodávaly pocit estetického uspokojení a především sebevědomí, představovala znak „neposlušné“ generace, podle něhož také hra dostala název. A také v písních²⁶ se odrážely nejrůznější aktuální vlivy a odkazy tehdejší kultury. Z tematiky hippies se tak Formanovi podařilo vytěžit humor, což mu pomohlo ke zcivilnění stylizovaného příběhu a směřování těchto požadavků i k pěveckému a pohybovému projevu herců. Usiloval o to, aby přechody z reálných činoherních výstupů do tanečních čísel probíhaly plynule bez zjevných přechodů. Při castingu obsadil do rolí pečlivě vybrané neznámé profesionální herce, již byli schopni muzikálového projevu (Přádná, 2009). Celý příběh bylo třeba řešit perfektní choreografií, krásnými rockovými písněmi se symbolickými texty a zároveň filmově průkazně. Jak reálný děj, tak i stylizovaný tanec se zpěvem musí být přesvědčivý, musí logicky vycházet jeden z druhého a obráceně. Právě proto patří filmové muzikály do nesnadných a specifických žánrů (Dizdarević, 1990). Exponoval zde program

²⁵ Přádná, S. (2009): *Miloš Forman – Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: HOST, vydání první; s. 108.

²⁶ Např. v písni „Three-Five-Zero-Zero“ jsou úryvky z básně beatníka Allena Ginsberga.

generační vzpoury: odpor vůči konzervatismu oficiální politiky, proti konvencím a militarismu vietnamské války i proti potlačování sexuální přirozenosti (Přádná, 2009). „*Věčný motiv Miloše Formana, konflikt staré a mladé generace, konflikt mocných a podřízených, získal v muzikálu novou dimenzi.*“²⁷

„*Realizací hollywoodského filmu s milionovými rozpočty, v ryze americkém žánru, se Forman definitivně amerikanizoval.*“²⁸ Dizdarević (1990) píše, že *Vlasy* měly úspěch nejen v Americe, ale ještě větší u evropského publika. Téma bylo sice zastaralé, film však moderní. Režisér už nebyl vázán literárním vyprávěním jako v *Přeletu nad kukaččím hnízdem* a pod silnou vrstvou amerikanizace stále ještě vyčuhovaly znatelné obrysy někdejšího Formana. Na úspěchu filmu se kromě něj velkou měrou zasloužili také choreografka, hudební skladatel a v neposlední řadě i známý český kameraman Miroslav Ondříček. Liehm (1993) dodává, že bylo třeba najít příběh, který by režisér mohl vyprávět ve svém stylu a oponuje tvrzením, že se věci nakonec vyvinuly jinak – trpký tón původního muzikálu zesládl, velká část formanovské ironie zruřověla, některé scény dostaly sentimentální nádech a celek působil neosobně. Kdesi se podle něj ztratil Formanův autorský rukopis. Jeho předchozí filmy se netoužily zalíbit, *Vlasy* ano. Forman z nich udělal cosi líbivějšího a méně provokujícího pro diváky z konce sedmdesátých let.

2.4. Lid versus Larry Flynt

Bergan (2008) píše, že obecně je biografický snímek poněkud dramatinizovaným portrétem života nějaké slavné osobnosti. Konvenční životopisný příběh se podle něj řídí určitými principy děje: hlavní protagonista riskuje vše, aby dosáhl nějakého úspěchu, prochází obdobím zanedbávání, poté úspěchu dosáhne, ale následuje prožití osobního konfliktu či určitého utrpení. Typické je podle něj i to, že hrdina spadne z vrcholu a poté zaznamená triumfální návrat. Všechny tyto body je možné nalézt i v příběhu Larryho Flynta, i když v jiném pořadí.

„*Forman životopisné filmy sice nenávidí, ale umí je točit jako málokdo. Popisuje příběh o svobodě projevu, frivolní lásce a úspěchu. Snímek má pečlivě vyvážené tempo a je*

²⁷ Dizdarević, J. (1990): *Konkurs na režiséra Miloše Formana*. Praha: AG kult, vydání první; s. 75.

²⁸ Přádná, S. (2009): *Miloš Forman – Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: HOST, vydání první; s. 103.

nutné ocenit Formanův typický český humor, který se mu do filmu opět podařilo dostat a jenž celosvětové publikum buď absolutně přijímá, anebo hystericky nenávidí.“²⁹

Snímek *Lid versus Larry Flynt* je založen na pravdivých událostech a představuje působivý portrét kontroverzní osoby pornomagnáta Larryho Flynta (Woody Harrelson) a jeho skandálních soudních sporů. Scénář Miloše Formana zaujal v první řadě proto, neboť v něm více než o provokaci široké americké veřejnosti šlo o důležité a klíčové téma: o práva občanů svobodně se vyjadřovat, bez ohledu na mravní hlediska problému. Při obhajobě této kauzy byla pozornost upřena na obzvlášť citlivé téma demokracie ve Spojených státech – na první dodatek v americké ústavě o svobodě projevu. Forman se ve svém filmu pokusil jeho platnost prověřit právě na provokativním případě arogantního podnikatele Larryho Flynta (Přádná, 2009).

„Lid versus Larry Flynt neměl s pornografií nic společného. Byla to velká americká story se vším všudy, se sexem, drogami, balíky peněz, nenávisť, pokusem o vraždu, vězením, skandály a soudy, končícími triumfem svobody slova u Nejvyššího soudu. Příběh dramatizoval věčný konflikt mezi levicí a pravicí, mezi liberálním a konzervativním pólem lidského myšlení, mezi volností a jejím přiškrcením ve jménu „vyšších“ principů.“³⁰

Larry Flynt, známá osobnost v americkém pornoprůmyslu, se vypracoval z obyčejných chudých poměrů drobným podnikáním ve striptýzových barech a klubech ve státě Ohio a zbohatl vydáváním pánského pornografického časopisu *Hustler*. Uveřejňováním nahých fotografií známých celebrit dosáhl jeho časopis vysokých finančních nákladů a proslul především provokativním porušováním tabu v zobrazování sexuálních aktů v jejich syrové podobě. Děj filmu rekonstruuje skandální soudní spory, v nichž je Flynt obviňován a odsuzován z obscenity a porušování morálního kodexu a líčí 25 let jeho života. Vedle jeho profesní kariéry je sledován i jeho privátní vztah ke svérázné striptérce Althee Leasureové (Courtney Loveová), která později v závislosti na drogách podlehně nemoci AIDS. Z iniciativy opozice je na Flynta spáchán střelný atentát, po němž je doživotně paralyzován a připoután na své pozlacené kolečkové křeslo. S o to větší vervou a zaujetím pokračuje v soudních kauzách, v nichž hájí občanské právo na svobodu slova a tisku. Flynt nakonec

²⁹ Slanina, O. (2011): *Lid versus Larry Flynt (1996)*. RealFilm.cz. [online] [cit. 2013-03-26]. Dostupné z: <http://magazin.realfilm.cz/2011/10/lid-versus-larry-flynt-1996/>.

³⁰ Forman, M., Novák, J. (2007): *Co já vím? aneb Co mám dělat, když je to pravda?* Praha: Bookman, vydání druhé; s. 410.

v boji proti cenzuře vítězí, když jeho obhájce Alan L. Isaacman (Edward Norton) vybojuje triumf u Nejvyššího soudu (Přádná, 2009). „*Demokratická Amerika, jež Flyntovi dala příležitost zbohatnout v podnikání s nemravnostmi, jej byla nucena v souladu s ústavou akceptovat i v jeho amorálnosti.*“³¹ Paradoxně se tak jedním z největších bojovníků za svobodu slova stal vydavatel pornografického časopisu.

Více než otázkou mravnosti byli tvůrci zaujati myšlenkou ohrožené svobody. „*Flynt jako protagonista byl do formanovského spolku bojovných outsiderů spíš vmanipulován, než aby k nim bytostně patřil.*“³² Nepatří k těm silným, byť prohrávajícím hrdinům v boji proti společnosti, jako je McMurphy v *Přeletu nad kukaččím hnízdem*. Není ani bezstarostným rebellem jako Berger ve *Vlasech*. Má s nimi společné snad jen nutkání veřejně provokovat. Spíše než bojovníkem za svobodu je nezaujatým byznysmenem, jenž neholduje žádným nadosobním zájmům (Přádná, 2009).

³¹ Přádná, S. (2009): *Miloš Forman – Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: HOST, vydání první; s. 152.

³² Tamtéž; s. 153.

3. Antihrdina

V následující kapitole se pokusím o rozbor antihrdiny v literární tradici a ve filmové nové vlně, kam spadá i předemigrační tvorba Miloše Formana.

3.1. Antihrdina v literární tradici

Nejprve je potřeba nastínit význam literárního pojmu postava, jelikož představy ohledně ní v sobě nesou všichni čtenáři literatury (Scholes, Kellog, 2002). Jenišová (2012) píše, že fiktivní postavu můžeme vnímat jako určitý souhrn informací, jenž tvoří klíčový prvek děje, a zároveň jako jeho hybatele a plnitele dynamické funkce v narativu, jelikož příběh zpravidla vypráví o tom, kdo co činí. Avšak množství informací, které nám charakterizace postavy poskytne, závisí na postavení postavy v textu. Fořt (2008) tvrdí, že dnešní literatura a literární věda jsou velmi benevolentní k tomu, co je možné považovat za literární postavy – nemusí to tedy být pouze protějšky lidí, ale i jiné subjekty. Jenišová (2012) se dále věnuje typologii postav, jež spočívá v zobecnění individualit. Každá literární postava na základě svého jednání a charakteristik tvoří určitý vzorec. U určování typu postavy ustupuje její individualita a posuzuje se jako část celku. Fořt (2008) dodává, že k naratologii vedle literární postavy patří i pojem děje. Pozornost je pak upřena především na vztah mezi kategorií děje a kategorií literární postavy.

Co se týče historie, starší literatura, zejména antická a středověká, se zaměřovala na aktivní postavy, které rozhodujícím způsobem zasahovaly do společenského dění a tím zároveň utvářely i vlastní život. Postavám tohoto typu se dostalo označení hrdina. V éře novověku dochází ke vzniku románu, jenž se na rozdíl od antického a středověkého eposu zaměřuje spíše na všední postavy. V souvislosti s postavami této ražby vznikl pojem antihrdina. Oba tyto termíny mají však k pojmu postava synonymní vztah (Pavera, Všeticka, 2002).

V této kapitole bych chtěla typologicky rozdělit a popsat obraz antihrdiny v literární tradici. Těmito typy jsou:

- Osudový antihrdina
- Parodický antihrdina
- Zbytečný člověk
- Dekadentní antihrdina ztělesňující estetizované zlo
- Antihrdina, jenž považuje zlo za alternativní cestu ke svobodě

- Antihrdinství jako zjištná praxe

3.1.1. Osudový antihrdina

Antihrdina se objevoval už v antice, kdy toto označení nesl kvůli svému osudu, jemuž nebylo možné uniknout. Nejvýznamnější se jeví Sofoklova řecká tragédie Král Oidipus, kde je podle Balajky (1995) ústředním motivem konflikt mezi slepým osudem a lidskou vůlí vzdorovat rozhodnutí bohů. Věštkyně Oidipovi prozradila, že zavraždí svého vlastního otce, ožení se s vlastní matkou, s níž bude mít děti, které on sám zahubí vlastním prokletím. Proto ve snaze vyhnout se naplnění věštby opustí své domnělé rodiče a vydává se do Théb. Nakonec však zjišťuje, že jeho pravými rodiči byli jiní lidé – muž, kterého zabil při cestě do Théb, a ovdovělá žena, kterou si později vzal. Věštba se tedy naplnila a Oidipus se nakonec sám potrestá tím, že se oslepí.

Hlavní hrdina této tragédie, jenž se snažil vymanit ze své osudové předurčenosti (Hoffman, 1998), se díky tomuto svému osudu, plnému zvratů, vzestupů a pádů, stal častým námětem i jiných velkých literárních děl. Svým nešťastným osudem připomíná nestálost a pomíjivost štěstí, úspěchu a lásky i dnes.

3.1.2. Parodický antihrdina

Dalším typem je parodický antihrdina, kterého můžeme najít například v románu renesančního spisovatele Miguela de Cervantes y Saavedry *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*. Hrdinou knihy je zchudlý vesnický zeman Don Quijote, jenž je vášnivým čtenářem dobrodružných rytířských románů. Sám se zhlédne ve světě plném ideálů, hrdinství, ctnosti a lásky a rozhodne se, že zašlou slávu rytířství obnoví. Za dívku svého srdce si zvolí prostou děvečku ze sousední vesnice a na sešlém koni se vydává do světa za dobrodružstvím. První výprava, na níž vyvolává jen smích a zmatky, brzy končí. Na další cesty se již Don Quijote vydává se svým zbrojnošem, tlouštíkem Sancho Panzou. Všechny příhody však končí zpravidla stejně – výpraskem a zesměšněním. Nakonec vystřízliví ze svých fantazií a vrací se zpět domů. Tento návrat ke „zdravému rozumu“ však pro něj zároveň znamená smrt (Prokop, 2004). Podle Primusové (2009) je Don Quijote nadčasově fungujícím příkladem člověka, jenž zasvětil život ideálům. A nebýt takovýchto ideálů a boje za ně, těžko by lidstvo vytvořilo cokoli pozitivního. Spekuluje se, že Don Quijote je vlastně autor sám. Coby synek ze zchudlé rodiny, avšak rytířských vlastností, s touhou po svobodě a dobrodružství a s hlavou plnou ideálů, této představě bezesporu odpovídá. Román původně vznikl jako parodie na středověké

rytířské romány – autor sám prý chtěl touto knihou zesměšnit moderní rytířské romány (Primusová, 2009). Prokop (2004) dodává, že prvotním záměrem autora sice bylo vytvořit satiru na rytířské romány, avšak v průběhu knihy se tato idea dostává do jiných rozměrů. Don Quijotova výstřednost, jeho tragikomické boje a sen o ryzí lásce přestávají být směšnými a my máme pocit, že snaha pošetilého snílka o spravedlivější a ušlechtilější svět je koneckonců hodna obdivu. Směšným vlastně není Don Quijote, ale egoistická a hrabivá společnost.

Podobnou parodii můžeme najít i v románu, jenž byl inspirován tehdy oblíbenou lidovou četbou o životě obrů (Prokop, 2004), *Gargantua a Pantagruel* francouzského spisovatele Françoise Rabelaise. Podle Prokopa (2004) poskytoval celý tento román autorovi dostatek příležitosti k satirě na všechny oblasti soudobého života a středověkého církevního myšlení. Jedná se tedy o s nadsázkou psanou parodii na rytířské romány a satir na středověkou společnost a církev. Rabelais se vysmívá soudům, školství, scholastické výchově i klášternímu životu, propaguje užívání vlastního rozumu a logiky a „*bez milosti tepe zlo, lidskou hloupost, záludnost, lež a nepoctivost.*“³³

3.1.3. Zbytečný člověk

Jiným příkladem je tzv. zbytečný člověk, jenž je častým motivem v ruské literatuře 19. století. Objevuje se například v dílech *Hrdina naší doby* Michaila Jurjeviče Lermontova, *Obломov* Ivana Alexandroviče Gončarova, *Deník zbytečného člověka* Ivana Alexandroviče Turgeněva či *Evžen Oněgin* Alexandra Sergejeviče Puškina. Mimo ruskou literaturu se zbytečný člověk objevuje například v díle anglického básníka George Gordona Byrona *Childe Haroldova pouť*. Tento typ antihrdiny podrobněji rozebírám v exkurzu 3.2.

3.1.4. Dekadentní antihrdina ztělesňující estetizované zlo

Dekadentní antihrdina ztělesňující estetizované zlo nemá racionální důvody k páčání zla. Typickým představitelem je sir Henry Wotton z díla *Obraz Doriana Graye* britského literáta Oscara Wildea. Ten se rozhodne, že na krásném mladíkovi Dorianovi vyzkouší své schopnosti ovlivňovat jiné a oslní Dorian svými názory o fungování světa. To, co hýbe světem, je totiž krása a mládí. Upozorní jej na jejich pomíjivost a ten tak, okouzlen vlastním obrazem, vyslovuje přání zůstat mlád. Aby změny jeho těla a duše, které čas přinese, nenesl on, ale jeho portrét. Z portrétu se stává zrcadlo Dorianovy duše a odráží hříchy, které Dorian páchá. Kniha je kromě jiného o manipulaci s člověkem a stejně tak o kráse, která je v ostrém

³³ Balajka, B. (1995): *Přehledné dějiny literatury I. (do devadesátých let 19. století)*. Praha: Fortuna; s. 55.

kontrastu k lidské nedokonalosti (Prokop, 2005). Primusová (2009) píše, že je tento román průlomovým dílem a jakýmsi kanónem dekadence a sir Henry Wotton je prototypem dekadentního hejska bez jakýchkoli mravních zásad, oslavující krásu a zhýralost. Sám Oscar Wilde prohlásil, že chce „pohoršovat, aby okouzlit,“ což se mu oboje v tomto díle povedlo nevídanou měrou. „Šokovat tehdejší viktoriánsky upjatou anglickou společnost asi nebylo těžké, nicméně Wilde ji svými výstředními názory i notně nekonvenčním chováním šokoval opravdu hodně. Sir Henry, který bez skrupulí vtáhne mladého Doriana Graye do „náručí hříchu“, se zkrátka Wildeovi v mnohém podobá a jeho ústy také asi autor sděluje své vlastní myšlenky a postoje.“³⁴

„Žárlím na všechno, co má krásu, která neumírá. Žárlím na ten portrét, který jste mi namaloval. Proč ten si uchová to, co já musím ztratit? Každíčký prchající okamžik mne o něco obírá a jemu něco dává. Ach, kdyby to tak mohlo být opačně! Kdyby se mohl měnit ten obraz a já mohl být pořád takový, jaký jsem teď! Proč jste to namaloval? Vždyť se mi to jednou vysměje - příšerně se mi to vysměje!“ Oči se mu zalily horkými slzami.“³⁵

3.1.5. Antihrdina, jenž považuje zlo za alternativní cestu ke svobodě

Antihrdina, jenž považuje zlo za alternativní cestu ke svobodě, se objevuje například v díle *Máj* českého básníka a prozaika Karla Hynka Máchy. Tímto zlem je zde myšleno nečestné povolání hlavního hrdiny Viléma, jenž je vůdcem loupežníků. Vilém zabil svého soupeře v lásce o dívku Jarmilu, aniž by věděl, že je to jeho vlastní otec, protože byl v dětství vyhnán z domova, a tak vykonává dvojnásobnou pomstu. Je zatčen a v noci před popravou přemýšlí o svém osudu, loučí se se životem a vzpomíná na svou milou Jarmilu. Svou vinu odmítá, sám sebe vidí jako oběť sobeckého, nemilujícího otce, kterým byl kdysi zavržen, a právě proto se z něj stal obávaný loupežník.

*„Od svého otce v svět vyhnán
v loupežnickém tam roste zboru.
Později vůdcem spolku zván,
dovede činy neslýchané,*

³⁴ Primusová, H. (2009): *100 nejvýznamnějších knih světové historie*. Praha:XYZ; s. 296.

³⁵ Wilde, O.: *Obraz Doriana Graye*. [online] [cit. 2013-03-27]. Dostupné z: <http://www.sesity.net/elektronicka-knihovna/obraz-doriana-graye.doc>; s. 13.

*všude jest jméno jeho znané,
každému: „Strašný lesů pán!“
Až posléz láska k růži svadlé
nejvyš rozníti pomstu jeho,
a poznav svůdce dívky padlé
zavraždí otce neznámého.“³⁶*

Podobný motiv jako v *Máji* můžeme spatřit i v dramatu *Loupežníci* německého spisovatele Friedricha Schillera, v němž je hlavním hrdinou svobodomyšlný a temperamentní hraběcí syn Karel Moor, jenž zásluhou intrik svého bratra přišel o otcovu důvěru, snoubenku i dědická práva. Z touhy po pomstě a z lásky ke svobodě zakládá loupežnickou bandu a odchází s ní do Čech. Posléze osvobozuje svého uvězněného otce, který ze žalu nad poznáním kruté pravdy umírá. Loupežníci, kteří měli Karlovi pomáhat ve spravedlivé pomstě, se vymykají kontrole a jednají jako bezohlední zločinci. To je také důvod, proč Karel nakonec zabije svou bývalou lásku Amálii. Drama končí tím, že Karel svou družinu opouští a je rozhodnut nechat se vydat soudu (Prokop, 2005).

3.1.6. Antihrdinství jako zjištěná praxe

Posledním typem je antihrdinství jako zjištěná praxe. Tento motiv se objevuje kupříkladu ve společensko-kritickém románu *Miláček* francouzského spisovatele Guye de Maupassanta, v němž si hlavní hrdina Georges Duroy, přezdívaný Miláček, prospěchářsky buduje za pomoci své přitažlivosti kariéru novináře sváděním a využíváním žen. Vypočítavě a cílevědomě si jde za svým bez ohledu na jejich city a nakonec se takto dostává až do pařížských šlechtických kruhů. Tento román upozorňuje na typ cynického materialistického, bezcharakterního člověka, jehož cílem je společenský vzestup.

„Kamarádi o něm říkali: „Je to povedený, mazaný chlapík, který si dovede vždy pomoci.“ A vsutku si umínil, že bude povedeným, mazaným chlapíkem. (...) Ale nade vším ovládla touha udělati kariéru. Nevědomky se zadumal, jako to činil každý večer. Snil o velkolepém milostném dobrodružství, jež by jedním rázem uskutečnilo vyplnění

³⁶ Mácha, K. H. (1905): *Máj*. Praha: Dr. Frant. Bačkovský. [online] [cit. 2013-03-26]. Dostupné z: <http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/77/26/maj.pdf>; s. 11.

jeho nadějí. Oženit se s dcerou bankéře nebo velkého pána, již potkal na ulici, a jež se do něho ihned zamilovala.“³⁷

3.2. Exkurz: „Zbytečný člověk“ v ruské literatuře 19. století

Pavera a Všetická (2002) v literárním slovníku obecně charakterizují zbytečného člověka jako postavu společensky zbytečnou, existenčně marnou. Zbytečný člověk je postava z ruské klasické literatury, kde představuje společensky úspěšnou bytost, jejíž činnost a jejíž schopnosti jsou nakonec zmařeny. Negativní vyústění její existence má své opodstatnění jak ve vnějším (společenském, dobovém), tak ve vnitřním (individuálním) kontextu. Individuální stránka, založená na nedostatečné vůli a bídne životní energii, většinou převažuje. Jako nejznámější příklady tito autoři uvádějí Evžena Oněgina z Puškinovy stejnojmenné poémy a Jevgenila Bazarova z Turgeněvova románu *Otcové a děti*.

Mathesius (1975) píše, že Lermontovův hrdina Pečorin patří do skupiny postav, jejichž literární typizace stvořila nejslavnější stránky ruského uměleckého myšlení. Touto skupinou jsou „zbyteční lidé“. Ačkoli je tento pojem oficiálně vytvořen až Turgeněvem v jeho *Deníku zbytečného člověka* z roku 1850, v němž o sobě sám hlavní hrdina Čulkaturin říká: „...musím si přiznat jednu věc; byl jsem naprosto zbytečný člověk na tomto světě, nebo chcete-li, naprosto zbytečný tvor,“³⁸ kráčejí tito smutní hrdinové s puncem marnosti ruskou literaturou od počátku předešlého století až hluboko do století dvacátého, od Gribojedova až k některým hrdinům Čechova, Andrejeva a Gorkého. Mezi nimi je i Puškinův Oněgin, přímý předchůdce Pečorina, Turgeněvův Rudin či Gončarovův Oblomov.

Prvním opravdu významným představitelem „zbytečného člověka“ je však Evžen Oněgin. Ten vykazuje řadu důležitých charakterových rysů, na nichž lze demonstrovat podstatu této zvláštní skupiny literárních postav. Ačkoli je inteligentním, vzdělaným, pohledným, a tudíž ve společnosti žádaným mužem, nudí se, jeho život ho neuspokojuje a cítí se odcizeně. Ocítá se v bezvýchodné situaci a nemá možnost svou zvláštní povahu změnit (Kovaříková, 2009).

Většina z těchto vlastností se objevuje i u Lermontovova hrdiny Pečorina. A není náhodou, že Lermontov pro svého hrdinu volil jméno stejně tvořené (oba jsou pojmenováni podle řeky – Oněga a Pečora) (Mathesius, 1975). Stejně jako Oněgin si Pečorin v mládí užíval rozkoší, s elegancí proplouval společenskými večírky a událostmi, avšak ty jej nijak

³⁷ Maupassant, G. de (1933): *Miláček*. Praha: Jos. R. Vilímek, vydání čtvrté; s. 46.

³⁸ Turgeněv, I. S. (1957): *Andrej Kolosov a jiné povídky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, vydání druhé; s. 177.

nenaplnovaly. Přepadla ho nuda a začal se cítit odcizený a nepochopený okolím. Pečorin se ale na rozdíl od Oněgina snažil alespoň zčásti včlenit do společnosti a svoje nevypočitatelné chování změnit. Chtěl pocítit lásku či štěstí, ale prožité zkušenosti ho varují před životní samotou a slabostí a on se pod tlakem společnosti znovu uchyluje k prázdnotě (Kovaříková, 2009).

Lacová (2012) zasazuje vznik literárního pojmu „zbytečného člověka“ do společenského a historického kontextu. V Evropě se na konci 18. století rozpadají feudální vztahy, vypukla průmyslová revoluce, objevuje se kapitalismus a vytvářejí se nové společenské třídy. V literatuře se v této době objevuje realisticky hrdina, který na rozdíl od romantického hrdiny neidealizuje skutečnost. Romantismus vykresluje neobyčejného jedince, jenž se odlišuje od okolí. Naproti tomu realismus se zaměřil na hrdinu, který je naopak typickým představitelem jisté společenské sféry. Ruská literatura reaguje na změny ve světě opožděně, protože společenská situace ještě neodpovídala poměrům na západě. Konflikt lidského individua a prostředí se dostává do popředí sice později, ale o to intenzivněji. Tak se v 19. století v literatuře objevuje nové téma, v němž je středem pozornosti problém jedince, a kde se řeší konflikt tohoto jedince s danou společností.

Mathesius (1975) tedy shrnuje, že zbytečný člověk je vytříděn ze svého prostředí, odcizen tak okolnímu světu a právě proto vůči němu cítí určitou povýšenost. Sám si svou odcizenost idealizuje a utápí se v sebezradlení, upadá od snů o vyšším poslání do nejčernější skepse. Je v jádru vášnivý, aktivní, nesentimentální, má divoké poryvy vůle, jenž neumí objektivovat. Tento člověk správně cítí veliký rozpor mezi svou hlubokou povahovou a životní prázdnotou a potácí se v ohromné pustotě. Lacová (2012) doplňuje, že „*odcizení vede ke hluboké skepsi, všeobecné pasivitě a k nihilismu.*“³⁹

Kovaříková (2009) dodává, že „zbytečným člověkem“ se v ruské literatuře 19. století označují postavy nadaných, osobně čestných a přitažlivých lidí většinou šlechtického původu, kteří v neplodném prostředí nedokáží své myšlenky a touhy uskutečnit, neboť se vyžívají v planém snění a postrádají vůli k činům. Tragédie „zbytečných lidí“ spočívá především v tom, že realita, jež je obklopuje, jim neumožňuje projevit kvality, které v nich jsou. Autorka upozorňuje také na fakt, že „zbytečnými lidmi“ se mohli stát pouze příslušníci takové společenské vrstvy, která měla zajištěný pohodlný život a nemusela s jinými bojovat o přežití. Jenom lidé vzdělaní, kteří pocházeli z aristokratické společnosti, „měli čas“ pitvat se ve svých „malicherných“ problémech.

³⁹ Lacová, E. (2012): „Zbytečný člověk“ v ruské literatuře 19. století (Diplomová práce). FF MU Brno. [online] [cit. 2012-11-26]; s. 8.

3.3. Antihrdina ve filmové nové vlně v Evropě

3.3.1. Nová vlna v Evropě

Pojem „nová vlna“ podle Monaca (2001) odolává snadné definici, podobně jako většina jiných pojmů, které jsou vytvořeny kritikou. Na konci šedesátých let odkazovala žurnalistka François Giroudová tímto výrazem k novému a mladému duchu, jenž o sobě ve francouzském filmu dával znát. Pojem se prudce rozšířil a byl heslem kromě kinematografie spjatým s jakýmkoli kulturním fenoménem projevujícím se novostí a revoltou. Bordwell a Thompsonová (2011) píší, že tyto „mladé filmy“ kritizovaly a oživily tradici modernismu a řada mladých filmařů se v následujících desetiletích stala velkými postavami světové kinematografie.

V oblasti západní Evropy se atributy generace dospívající kolem roku 1960 staly sexuální svoboda, rocková muzika, nové módní styly či vzrůstající zájem o sporty. Trendy, které byly zaměřené na městský, odpočinkový životní styl, byly posíleny ekonomickým rozmachem po roce 1958, jenž pozvedl celkový životní standard v Evropě. A byli to právě mladí filmaři, kteří byli nejlépe schopni přitáhnout toto hojné publikum a filmové společnosti se jim tak začaly postupně otevírat (Bordwell, Thompsonová, 2011).

Nový film ve svých národních podobách představoval rozsáhlé spektrum velice rozdílných filmařů. I přesto, že jejich tvorba nevykazuje vysoký stupeň jednoty, lze vysledovat široké trendy spojené s hnutími mladého filmu. Režiséři se rozhodli obrátit zády ke konvenčním metodám filmování. Bylo zde poprvé zcela zřejmé vědomí celkové historie filmu, mladý film se ztotožňoval s bezprostřednějším způsobem natáčení, režiséři často natáčeli z odstupů a rozšířili užití dlouhých záběrů, prostřihů a přerušovaného vyprávění, a narativní forma se odvíjela z objektivního realismu neplánovaných událostí tím, že se využívalo neherců, skutečných prostředí a improvizace. Mladí filmaři a herci tedy vystihli život počátku 60. let tak, jak ho zrovna prožívali mladí lidé. Největší převratnost filmů nové vlny však spočívala v jejich nenuceném humoru a v tom, že vypadaly úplně obyčejně (Bordwell, Thompsonová, 2011; Bergan, 2008). V této době tedy vzniklo překvapivě mnoho děl s velkým etickým posláním, která se pokoušela zformulovat existenciální otázky obecného dosahu. Šedesátá léta se stala celoevropsky, ba celosvětově dekadou nevídaného kinematografického rozvoje (Přádná, Škapová, Cieslar, 2002).

„Z dnešního pohledu se zdá, že nová vlna nepřinesla pouze originální a hodnotná díla, ale také dokázala, že talent a smělost mladých lidí inspirovaných převážně čistou láskou k filmu mohou oživit celý filmový průmysl.“⁴⁰

Jako příklad snímku natočeného v období filmové nové vlny v Evropě uvádím *U konce s dechem* francouzského režiséra Jean-Luca Godarda z roku 1960.

3.3.2. Jean-Luc Godard – *U konce s dechem*

Podle Monaca (2001) má dílo Jean-Luca Godarda, jenž je jedním z nejvýznamnějších představitelů francouzské *Nouvelle Vague*, globální charakter, je obtížné na pochopení a přístup k němu je nelehký. *U konce s dechem* je jeho prvním celovečerním filmem a při svém uvedení v roce 1960 byl považován za mezník a revoluční dílo. A je jím bezesporu i dnes. Navzdory svému modernímu stylu neměl nijak mimořádný příběh. Autor dále tvrdí, že to není obsah, který dodává *U konce s dechem* výjimečnost, ale jeho podtext – postoj režiséra a jeho citlivost. Právě to podle něj posunulo snímek do znatelného kontrastu k obecné filmové tradici.

Na rozdíl od postav v klasických filmech nemají postavy tohoto svižného snímku – mladý elegant, temperamentní zloděj aut a rebel Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) a jeho americká přítelkyně a studentka Patricia Franchiniová (Jean Sebergová) – soubor jasně definovaných vlastností (Bordwell, Thompsonová, 2011; Bergan 2008). Hrdinové Godardových snímků podle Monaca (2008) obecně přinejlepším odkryjí cosi ze svého vnitřního zápasu mezi paralýzou z uvažování a touhou jednat. Ve snímcích francouzské nové vlny zároveň nenajdeme protagonisty, kteří by sledovali nějaký cíl. Bezúčelně se potulují, bez většího zvažování se pouštějí do všelijakých činností nebo tráví čas řečením, popíjením v kavárnách a chozením do kina. Ani Michel a Patricia nemají zcela jasno v tom, co dělají (Bordwell, Thompsonová, 2011; Bergan, 2008). V tomto ohledu, který daní autoři popisují, se téměř dokonale ztotožňují s postavami „zbytečných lidí“ v ruské literatuře 19. století. Monaco (2001) dodává, že film z hlediska pojetí postav a příběhu dobře splňuje normy narativního hraného snímku. Má jasný začátek (Michel zastřelí policistu), střed (prchá) a konec (Patricia ho zradí, on je zastřelen). „*Film začíná Michelovou větou: „Koneckonci, jsem kretén...“ – a*

⁴⁰ Bordwell, D., Thompsonová, K. (2011): *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU, vydání první; s. 618.

jeho konání jistým způsobem tuto větu jen potvrzuje. Nikdy se ale nedozvíme informace o jeho minulosti, které by jeho chování vysvětlily.“⁴¹

Na snímku jsou znatelné velké režisérské zásahy, a tak sám sebe představuje jako záměrně neuhlazené reformování filmové tradice. Godard se o to však ani nesnažil. Vytvořil úplně nový typ hrdinů. Poněkud všední milenci na útěku, kteří nemají žádného cíle, jsou ústředními postavami pozdějších filmů o desperátech – např. *Bonnie a Clyde* (1967) či *Pravdivá romance* (1993). Obecně se Godardova celovečerní prvotina stala vzorem pro pozdější režiséry, kteří se snažili vytvořit poctu hollywoodským tradicím, a přitom je trochu předělat. Tento postoj je zcela zásadní pro francouzskou novou vlnu (Bordwell, Thompsonová, 2011).

3.3.3. Československá nová vlna

Podle Bordwella a Thompsonové (2011) se československá nová vlna vzedmula především v období mezi léty 1963 a 1967. Hames (2008) píše, že světovou proslulost těmto filmům vydobyla řada cen z mezinárodních festivalů a kritický a komerční průlom na západní trhy, jež vyvrcholil udělením ceny Akademie *Obchodu na korze* (1965) a *Ostře sledovaným vlakům* (1967).

Vznik nové vlny v Československu je spojen především s uvolněním politických poměrů ve státě v průběhu 60. let. Ačkoli v některých zemích tehdejšího sovětského bloku nové československé filmy neschvalovali, jinde tyto snímky dosahovaly téměř stejného významu a vlivu jako francouzská *Nouvelle Vague*. Mladí režiséři a scénáristé, z nichž většina absolvovala FAMU, která vytvářela novou vzdělanou generaci tvůrců, se uvedli na začátku šedesátých let krátkými filmy. Všichni tito tvůrci dobře znali italský neorealismus, francouzskou novou vlnu, a do určité míry pocítovali také vliv *cinéma-verité*⁴². Hames (2008) přidává ještě působení nového románu, absurdního dramatu a také návrat k lyrickým a surrealistickým tradicím období mezi válkami. Během několika let tak debutovalo několik silných autorských osobností. Avšak podobně jako u většiny nových vln, může být český fenomén sotva považován za ucelené stylistické hnutí (Bordwell, Thompsonová, 2011). „Převážná část filmařů sdílela pouze stejné pracovní zázemí, tematické zájmy a úsilí vyhnout se vzorcům socialistického realismu.“⁴³

⁴¹ Bordwell, D., Thompsonová, K. (2011): *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU, vydání první; s. 533.

⁴² Kino-pravda

⁴³ Bordwell, D., Thompsonová, K. (2011): *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU + Lidové noviny, vydání druhé; s. 477.

Podle Svitáka⁴⁴ (1967) byl československý film počátku 60. let úspěšný ze čtyř hlavních důvodů:

- kinematografie se stala celosvětově nejvýznamnější druh umění
- kinematografie se začala zabývat postavením člověka ve společnosti
- v Československu v té době nastaly příznivé podmínky pro vývoj kultury
- na všechny tyto fenomény byla schopna zareagovat vzdělaná skupina režisérů

Dizdarević (1990) píše, že „*příčiny tak náhlého rozmachu tvůrčích sil a kvalitních filmů byly především ve vyřešení otázek ekonomických a plánovacích, na které je filmová tvorba tak citlivá, ve výrazném vytlačování a odpadávání netalentů, v odpovědnosti vedoucích pracovníků studií, kteří neváhají důvěřovat a riskovat a především pak kvalitativně nový přístup ke skutečnosti.*“⁴⁵

Nejzákladnějšími poznávacími znaky, které československá nová vlna vykazovala, bylo angažování neherců v hlavních i vedlejších rolích, natáčení v reálném prostředí, černý až absurdní humor, zevšednění a nedefinovatelnost „antihrdiny“ či improvizované dialogy. Na československých filmech se už tehdy hodnotilo to, co je dnes ještě patrnější: jejich humánní náboj, realistické pozorování, humor, groteskní a tragikomický závěr, dokonalé propojení univerzálnosti s národní specifičností a také průkazná vůle autora experimentovat. Filmy tehdy předkládaly pronikavá svědectví o současníkovi, jeho mentálním i pocitovém stavu, o mezilidských vztazích a názorovém vyhranění (Přádná, Škapová, Cieslar, 2002; Hames, 2008). Tvůrčím krédem mladých tvůrců, kteří začali natáčet filmy osobitě a nezávisle na direktivách oficiální ideologie, se podle Přádné (2009) stala především autenticita.

Za vůbec první dílo československé nové vlny označuje Ptáček (2000) snímek *Slnko v sieti* slovenského režiséra Štefana Uhera z roku 1962. Avšak stejně jako Bordwell a Thompsonová (2011) i Žalman (2008) a Hames (2008) označují za hlavní nástup nové vlny v Československu rok 1963, kdy byly uvedeny snímky *Křik* Jaromila Jireše, *Černý Petr* Miloše Formana a *O něčem jiném* Věry Chytilové, v nichž se zrcadlila soudobá společnost. Filmový kritik a teoretik Žalman (2008) však označil za jakýsi manifest československé nové vlny až povídkový snímek *Perličky na dně* z roku 1965, na němž se podílelo hned několik režisérů.

Z důvodu velkého množství různých pojetí je vcelku těžké určit, jaké snímky a které režiséry můžeme striktně k nové vlně přiřadit. Za jistý základ je ale možné považovat Jiřího

⁴⁴ Sviták, I. (1967): „Hrdinové odcizení: obraz člověka v současné československé kinematografii mladé vlny“. *Film a doba*, 13, č. 2, s. 60 – 67. in Sedláček, M. (2012): *Analýza tvorby Miloše Formana v kontextu kinematografie 60. let. (bakalářská práce)*. FHS UK Praha. [online] [cit. 2013-04-19]; s. 7.

⁴⁵ Dizdarević, J. (1990): *Konkurs na režiséra Miloše Formana*. Praha: AG kult, vydání první; s. 30.

Menzela (*Ostře sledované vlaky*), Jana Němce (*Démanty noci*), Věru Chytilovou (*Sedmikrásky*), Jaromila Jireše (*Křik*) a Evalda Schorma (*Návrat ztraceného syna*), kteří se společně podíleli na vzniku zmíněných *Perliček na dně*. Dále Jana Schmidta (*Konec srpna v hotelu Ozon*), Antonína Mášu (*Hotel pro cizince*), Juraje Herze (*Spalovač mrtvol*), Pavla Juráčka (*Případ pro začínajícího kata*) a v neposlední řadě trio Miloš Forman (*Hoří, má panenka*) – Ivan Passer (*Intimní osvětlení*) – Jaroslav Papoušek (*Ecce Homo Homolka*).

Československá nová vlna začala postupně zanikat s nástupem normalizace v roce 1968. Bergan (2008) píše, že srpnová invaze a následný politický a společenský vývoj zasáhl negativním způsobem do všech oblastí života, tedy i do filmu. Lpí nad tím, že zde dokonce došlo ke škodám největším, jelikož zatímco spisovatel může psát „do šuplíku“ či vydávat svá díla v samizdatu nebo v cizině (podobně jako výtvarník nebo hudebník), filmař potřebuje k realizaci své práce finanční prostředky, tým spolupracovníků a další náležitosti. Velké množství projektů bylo tedy po roce 1968 cenzurováno, nebylo dokončeno či vůbec nebylo realizováno. Řada režisérů (a také scénáristů), mezi nimiž byl i Miloš Forman, tak postupně emigrovala do zahraničí. Ti, kteří zůstali, byli podrobena cenzuře a jejich filmy procházely pečlivým politicky motivovaným výběrem. Ptáček (2000) píše, že úroveň československé kinematografie už nikdy nebyla tak vysoko jako v období generace nové vlny.

Přádná (2009) podotýká, že se dílo Miloše Formana od ostatních režisérů nové vlny výrazně lišilo. Píše, že své filmy důsledně „odpolitizoval a odintelektualizoval“, v zaměření se na vymezený prostor, zúženou tematiku a lidskou typologii. Držel se pevně při zemi a skutečnosti odmítal na filmové plátno přenášet ve stylizované proměně, i když bylo jasné, že se určité transformaci není možné vyhnout. Vytyčil si ambice vytvořit v hraném filmu co nejskutečnější odraz reality a nelitostně do ní proniknout svým jízlivým humorem, jenž míří na obyčejného občana a všední život, v němž existoval. K dobové realitě přistupoval opatrně, ve snaze ukázat ji bez příkras takovou, jaká opravdu byla (Přádná, 2009). Právě k tomu hojně využíval neherců, jelikož se mu líbila jejich autentičnost – co herec může pouze zahrát, to neherec opravdu prožije (Sedláček, 2012). Herec (neherec) zkrátka představuje pro Formana výchozí bod, kolem něhož se všechno točí (Dizdarević, 1990).

3.4. Antihrdina ve Formanových předemigračních snímcích

Miloš Forman stihl před svou emigrací do Spojených států natočit v Čechách čtyři snímky. Byli jimi *Konkurs* (1963), *Černý Petr* (1963), *Lásky jedné plavovlásky* (1965) a *Hoří, má panenka* (1967). Přádná (2009) píše, že Formanovy české filmy jsou nasáklé „univerzální

člověčinou, již cítí a rozpozná každý.“⁴⁶ Netváří se podle ní jako velká umělecká díla, nepředstírají hloubku a nejsou nijak myšlenkově objevené. Vlastně pouze popisují každodenní banální stereotypy, trapnost, pošetilost či hloupost, nejistotu, trému, ale i nezdvůřáctví, pokrytectví či drobné podvody. Jedná se ve své podstatě jen o samé negativní lidské vlastnosti, jejichž nositelé jsou ve filmech přistiženi a následně zesměšněni. Píše, že se nemusíme s hrdiny Formanových filmů ztotožňovat, ale i přesto se v nich vidíme. Forman ustanovil banalitu a nudu jako komediální kategorie a objevil „hrdiny“ v obyčejném, pasivním obyvatelstvu, jemuž většinou chybělo sebevědomí (Přádná, 2009).

Antihrdinové Formanových českých snímků nevybočují z davu a jen obtížně se vymaňují ze své pasivity. K energickým generačním výbojům, které vykazovali američtí filmoví rebelové padesátých a šedesátých let, měli tito čeští dost daleko. Forman českou mládež nesoudil, jelikož si byl dobře vědom, že pravé důvody nejsou v ní, ale v systému a v dalších vyšších instancích. „*Sympatizoval s mladými, ale zároveň se vysmíval jejich nemotornosti a neschopnosti, i když za ni nemohli.*“⁴⁷ Tito mladí hrdinové nepatřili do společenské vrstvy vzdělanců či studentů. Ačkoli pocházeli z řad dělnické třídy, nepředstavovali budovatelské typy. Lišili se i od tehdy aktuálních *rebelů bez příčiny* amerického typu. Nehodili se ani do kategorií záporných či kladných hrdinů. Svůj statut outsidera si většinou neuvědomovali, jejich vrozená nemotornost a nechápavost je vrhaly do stavů dezorientace (Přádná, Škapová, Cieslar, 2002).

Effenberger (1968) píše, že Forman „*zasáhl malého českého člověka. Mířil na zběsilost, tupost, fotbalismus, brutalitu, zištnost, dobromyslnou prázdnotu. Baráčnictví, pivařinu a sobectví, a trefil do černého: zasáhl právě ta ložiska duševní ubohosti, z nichž v podstatě pramení všechny druhy fašismu a stalinismu...*“⁴⁸

V následující kapitole se pokusím na jednotlivých filmech o nástin obrazu antihrdiny v předemigrační tvorbě Miloše Formana.

3.4.1. Konkurs

První zmiňovaný snímek *Konkurs* je Formanovou režijní prvotinou. Jak sám řekl, byl to „*rodinný film, natočený s přáteli a pro přátele.*“⁴⁹ Děj zde prakticky neexistuje, podobá se

⁴⁶ Přádná, S. (2009): *Miloš Forman – Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: HOST, vydání první; s. 35.

⁴⁷ Tamtéž; s. 77.

⁴⁸ Effenberger, V. (1968): „Obraz člověka v českém filmu“. *Film a doba*, 14, č. 7, s. 345. in Přádná, S. (2009): *Miloš Forman – Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: HOST, vydání první.

⁴⁹ Dizdarević, J. (1990): *Konkurs na režiséra Miloše Formana*. Praha: AG kult, vydání první; s. 23.

spíše reportáži z nějakého konkursu z počátku šedesátých let. Avšak to, čím se tento snímek liší od obyčejné povrchní reportáže, je humor, sympatičnost a jeden nenápadný příběh o dívce, která se vymluví u svého zaměstnavatele, aby ji pustil na konkurs na zpěvačku do divadla (Dizdarević, 1990). Ona však neuspěje a zažije hořkou deziluzi své vysnívané představy (Přádná, 2009). Ve skutečnosti je tento snímek postaven na opravdovém fiktivním konkursu, který uspořádal Miloš Forman spolu s Jiřím Suchým a Jiřím Šlitrem v divadle Semafor, a který byl zorganizován pouze pro potřeby Formanova filmu. Podle Přádné (2009) nešlo ani tak o příběh jako o nový, nepoznaný vhled do generační tematiky v humorem odlehčeném tvaru. Jednalo se o pravdivé zobrazení mládeže a toho, jaké měla sny. Šlo tady zejména o lidskost, opravdovost duše a mladické nadšení. Žalman (2008) píše, že zde byl velký rozdíl oproti klasickému zobrazení mladých ve filmu té doby. Film *Konkurs* je podle Přádné (2009) také autentickou zprávou o neúspěchu, nenaplněné touze po slávě a ambicích, i přestože je zasunuta do komiky a parodie. Právě v tomto je patrný určitý náznak „antihrdinství“, i když to ještě není tolik patrné.

K doplnění celovečerní metráže byla k povídce *Konkurs* přidána ještě jedna etuda s názvem *Kdyby ty muziky nebyly*, která se soustředí na každoroční soutěž dechovek v Kolíně. Společně tvoří jeden snímek *Konkurs*.

3.4.2. Černý Petr

V témže roce jako *Konkurs* natočil Miloš Forman i svůj celovečerní hraný debut *Černý Petr* podle povídky Jana Papouška, v níž se Petrův příběh odehrává na malém městě v předvolebním roce 1947. Příběh ve filmu byl posunut do socialistické současnosti a je velice jednoduchý. Podle Přádné (2009) vlastně ani nemá začátek a konec, jelikož je děj pouhým záznamem určitého vytrženého úseku z fádní každodennosti. Šestnáctiletého mladíka uzavřené povahy, zaměstná otec v samoobsluze. Ten se podřizuje daným situacím, ačkoli je nespokojen. V práci má za úkol pozorovat, aby někdo něco neukradl. Dizdarević (1990) píše, že však musí být zároveň pozorný, aby někdo nesledoval, že dává pozor.

Petr se ničím zvláštním nevyznačuje. Vstupuje do života a velmi nesměle a neohrabaně se začíná vymaňovat ze závislosti na přísných rodičích, s nimiž si velmi nerozumí. Jako rozený smolař se dopouští trapasů a sklízí posměch. Rozpaky prožívá i na své první schůzce s dívkou Pavlou. Podle Bordwella a Thompsonové (2011) se Petr stává komickým znakem zmateného českého mládí a neodpovídá jeho ideálu (Hames, 2008). Podle Liehma (1993) je svět pro Petra nutností vypořádat se především s problémem vlastního dospívání. Přádná (2009) dodává, že Forman jej ponechal v jeho zastíněné pozici, „a uvedl

tak na plátno svého prvního filmového outsidera, který ovšem není rebelem, postrádá energii ke vzpouře jako pozdější američtí outsideri.“⁵⁰

Formanovým záměrem zde nebylo portrétovat generaci či generační konflikt. Postavy tu nevystupují v ucelené charakteristice, jako spíš v letném náčrtu, a pouze zrcadlí příznačné rysy generační povahy. Režiséra zajímaly takové typy postav, které nepatřily k příkladným vzorům mladé generace. Ačkoli se jednalo o „černé Petry“, dřímalo v nich jakési zdravé jádro, citlivost a zvědavost, a proto jim Forman tolik fandil. V charakteristice Petra je zcela jasné, že jde o mladíka zavaleného autoritou svého otce. Není však zcela vhodné tohoto antihrdinu považovat za méněcenného, i přestože se tak často chová – nechává se pasivně vést situacemi i lidmi, avšak odolává jejich vlivu (Přádná, Škapová, Cieslar, 2002).

3.4.3. Lásky jedné plavovlásky

Hlavním tématem třetího Formanova snímku *Lásky jedné plavovlásky*, který byl nominován na sošku Oscara, jsou milostné potíže plavovlasé Anduly, jež jsou podle Přádné (2009) odstíněnou dívčí verzí Petrova příběhu v *Černém Petrovi* v pokročilejším stadiu. Film je však křehčí, intimnější a smutnější než dílo předchozí (Foll, 1989). Spřízněnost je zjevná zvláště v postavách: mladí lidé pocházející z nižší třídy, kteří nevykazují přílišnou osobnostní výraznost a jejichž nevyhraněná osobnost se zmítá v období dospívání (Přádná, Škapová, Cieslar, 2002). Hames (2008) tvrdí, že *Lásky* nejsou „intelektuálním“ filmem a souhlasí s tím, že jeho témata nestálosti mladé lásky, generačních rozdílů a beznaděje středního věku jsou stejná jako v *Černém Petrovi*. Liehm (1993) píše, že „*Lásky jedné plavovlásky* opět nemají vlastně děj, příběh, nebo mají děj velice řid'ounký, skoro žádný.“⁵¹ Film je, jak už je patrné z názvu, skutečně o lásce, avšak pojednané jinak, než jak by bylo běžné.

V jednom severočeském maloměstě je veliká textilka se spoustou děvčat a nedostatkem mládenců. Závod se tedy obrátí na armádu a ta v městečku umístí jednotku vojáků. Andule se však při večírku s vojáky zalíbí mladý jazzový pianista Míla, s nímž nakonec stráví noc v hotelovém pokoji. Jelikož se mladík neozývá, rozhodne se zamilovaná dívka vydat za ním do Prahy. Tam se ale dovídá, že pro něj jejich intimní sblížení nic neznamenalo. Tak končí iluze jedné první lásky (Liehm, 1993). Přádná (2009) píše, že z této banální historky vznikl snímek „jako ze života“, „zbavený veškeré sentimentality a

⁵⁰ Přádná, S. (2009): *Miloš Forman – Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: HOST, vydání první; s. 50 – 51.

⁵¹ Liehm, A. J. (1993): *Příběhy Miloše Formana*. Praha: Mladá fronta, vydání druhé; s. 82.

romantického oparu, sestavený z důvěrně známých situací v celé jejich opravdovosti, směšnosti a trapnosti.“⁵²

Sedláček (2012) popisuje Andulu, která podle něj představuje prototyp dospívající dívky. Není ničím výjimečná, hlavní postavou by klidně mohla být kterákoli jiná. Pokračuje tvrzením, že ze sociologického hlediska snímek pojednává o zespolečenšťování mladé dívky v nepříznivých podmínkách socialistického odosobnění a odcizení (Sedláček, 2012). Andula reprezentuje neprůbojnost a pasivitu (Přádná, Škapová, Cieslar, 2002).

Forman v tomto snímku pomocí neherců sedřel komediální umělost až „na kost“, nestál o vygradované pointy, záměrně je nechal neupravené a nedotažené, tak jak to běžně chodí v obvyklém životě. Smějeme se jim s pocitem, že jsme zasaženi na citlivém a zranitelném místě, i když se nás dění ve filmu osobně netýká (Přádná, 2009). Podle Bordwella a Thompsonové (2011) se chmurný podtext filmu směšuje s Formanovou satirou nesmyslnosti práce a oficiální morálky. Přádná (2009) dodává, že se obecné nadšení z filmu týkalo především nezvyklé přirozenosti a otevřenosti, s níž film s komediálním podtextem vyobrazil mladé v intimní erotické situaci.

3.4.4. *Hoří, má panenko*

*„Film Hoří, má panenko znamená souhrn celkové dosavadní režijní tvorby Miloše Formana. Jako by věděl, že to bude poslední film, natočený v rámci československé kinematografie.“*⁵³

Ve svém posledním českém filmu *Hoří, má panenko*, který byl rovněž jako *Lásky jedné plavovlásky* nominován na cenu Akademie, se Forman zaměřuje na jedinou situaci – jediný večer venkovského bálu ve Vrchlabí na počest odchodu velitele dobrovolných hasičů do důchodu. Snímek měl v porovnání s předchozími stejně jednoduchý děj. V průběhu bálu, kdy hasiči z několika dívek vybírají královnu plesu, jsou rozkradeny ceny v tombole. Pořadatel vyzve přítomné, aby ceny vrátili, a zhasne světlo, aby si někdo neutrousil ostudu. V okamžiku, kdy se rozsvítí, vrací jeden z hasičů ukradenou tlačenku. Zde podle Přádné (2009) Forman neskrývá morální postoj. Ze zkaženého celku vydělil spravedlivého jedinice, jenž je obětován, aby nesl vinu ostatních. Mezi hasiči se strhne hádka, když v tom okamžiku

⁵² Přádná, S. (2009): *Miloš Forman – Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: HOST, vydání první; s. 54.

⁵³ Dizdarević, J. (1990): *Konkurs na režiséra Miloše Formana*. Praha: AG kult, vydání první; s. 42.

někdo přiběhne se zprávou, že v městečku vypukl požár. Všichni se z plesu přesunují k ohni a pozorují, jak chalupa lehne popelem. Zde se neschopnost hasičů ukazuje nejvýrazněji.

Podle Přádné (2009) poskytl nezdar hasičského plesu tvůrci záminku k rozhněvané satirické grotesce o české povaze, a to prostřednictvím neherců. „...*figury sloučené do reprezentativního modelu představují zmnoženou karikaturu negativní stránky české povahy a její pokleslé mravnosti.*“⁵⁴ Morální rozklad společnosti, kde nic nefunguje tak, jak má, vládne tu korupce a bezostyšně se krade, představoval průhlednou alegorii tehdejší společnosti. Obraz mravně zdevastované společnosti už netvořil pouhé pozadí, ale stal se kardinálním tématem a promítl se do každé z postav (Přádná, 2009). Film je podle Dizdareviće (1990) dokonalým přehledem režisérovy dosavadní tvorby v oblasti filmového neherectví. Forman zde postavy nerozpracovává do hloubky, místo toho plní snímek kousavými gagy a výjevy lidské domýšlivosti. Je to film, který nemá hlavního hrdinu. Ten často slouží ke snímání hříchů. Taková postava zde zkrátka chybí. Film *Hoří, má panenko* je právě proto o něco krutější, než filmy předchozí (Dizdarević, 1990). Přádná (2009) shrnuje, že nastoupil na scénu „kolektivní hrdina“ (resp. „kolektivní antihrdina“), zmizela komediální výsměšnost a udeřila nelaskavá satira.

I přestože měl snímek úspěch, některým lidem se nelíbily společenské metafory prošpikované humorem. Zdálo se nehumánní vysmát se a takto zesměšnit poctivého člověka. Podle Bordwella a Thompsonové (2011) „*Formanův portrét socialistické společnosti s její frustrovanou sexualitou, nekompetentní byrokracií a zlodějčkovstvím vyvolal vlnu kritiky.*“⁵⁵

⁵⁴ Přádná, S., Škapová, Z., Cieslar, J. (2002): *Démanty všednosti: Český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna, vydání první; s. 279.

⁵⁵ Bordwell, D., Thompsonová, K. (2011): *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU + Lidové noviny, vydání druhé; s. 478.

4. Hrdinští antihrdinové ve Formanových amerických filmech

4.1. Stereotyp pozitivních vzorů v hollywoodském filmu

Podle Burtona a Jiráka (2001) vykazují všechny mediální výstupy (filmy, reklamy, časopisy) při celkovém pohledu některé výrazné shodné charakteristiky, které se svou pravidelností blíží vzorcům. Píší, že pokud se filmy opírají o nějakou typizaci, pak se typizace v nich obsažená může významně podílet na formování veřejného povědomí. Autoři dále dodávají, že pravidelný a automatizovaný výskyt hlavních hrdinů vedl ke vzniku antihrdinů. Do pozice pravidelně obsazené kladným hrdinou se časem prosadili ti, kdo až do té doby stáli na straně padouchů.

Dříve než přejdu k Formanovým antihrdinům, ráda bych na tomto místě uvedla jako protiklad dva příklady hollywoodského filmu, v nichž lze vysledovat pozitivní stereotyp, tedy snímky, v nichž jsou hlavní postavy hrdiny v hollywoodském pojetí. Jsou jimi *Philadelphia* (1993) a *Den nezávislosti* (1996).

4.1.1. *Philadelphia*

Hlavním hrdinou je Andrew Beckett (Tom Hanks), mladý homosexuální právník, který ztratí svou práci v prestižní justiční firmě, když jeho nadřízení zjistí, že trpí nakažlivou nevyléčitelnou nemocí AIDS. Oficiálním zdůvodněním společnosti je pracovní pochybení, i když všichni dobře vědí, co je pravou příčinou vyhazovu – strach, předsudky a znechucení. I přestože Andrew tuší, že brzy zemře, nechce na onen svět odejít s hanbou, a tak odhodlán obhájit svou důstojnost a profesní reputaci, hledá schopného právníka, který by mu pomohl s žalobou. Požádá o pomoc černošského advokáta Joesa Millera (Denzel Washington), který se nejprve zdráhá Andyho případ přijmout, ale jehož víra v právo a spravedlnost je natolik silná, že se s ním nakonec do boje proti netoleranci společnosti pouští.

Andrew je prototypem takřka dokonalého mladého člověka, hodného a čestného, jenž miluje svou práci. Jedinou jeho „chybou“ je jeho sexuální orientace. Dalo by se říct, že snímek staví na trochu kýčovitém kontrastu bezchybného dobra na jedné straně a zkaženého zla na druhé. Jedni jsou diskriminováni druhými, kteří se na ně dívají skrz prsty, přestože si to nezaslouží. Neprovedli nic špatného, nejsou zločinci. V takovémto výrazném protikladu působí kladný hrdina ještě pozitivněji

4.1.2. *Den nezávislosti*

V tomto katastrofickém sci-fi snímku je planeta Země obklíčena mimozemskou civilizací, která je vybavena supermoderní technologií. Její obrovské lodě začínají obsazovat hlavní světová města. Televiznímu technikovi Davidu Levinsonovi (Jeff Goldblum) se náhodou podaří objevit skrytou satelitní šifru o koordinovaném útoku vetřelců na Zemi. Když jede varovat prezidenta Whitmorea (Bill Pullman), který nařídí okamžitou evakuaci obléhaných měst, je už bohužel pozdě. Další den plánují Spojené státy protiútok. Jejich zbraně a torpédoborce však nejsou schopny proniknout silovými poli lodí, a tak nadále čelí jednostrannému útočnému náporu. Mezitím se podaří leteckému kapitánu Stevenu Hillerovi (Will Smith) uvěznit jednoho z mimozemšťanů a odvézt ho k prozkoumání na základnu. Ten se však náhle probouzí z bezvědomí a zmocňuje se vědce, jenž na něm pracoval. Prostřednictvím telepatie sděluje prezidentu informaci, že jeho druh cestuje od planety k planetě, ničí vše živé, vyčerpá její přírodní zdroje a odlétá. Whitmore tentokrát nařizuje jaderný útok, konkrétně nad opuštěným Houstonem, ten však opět selhává.

4. července zosnuje Levinson plán dostat se do mateřské lodi s cílem využít počítačového viru k ovládnutí jejího silového pole a k následnému zničení. Pilot Hiller se dobrovolně hlásí, že Levinsona na loď doprovodí. Když je satelitní systém mimozemšťanů vyřazen z provozu, plánuje americké letectvo celosvětový útok za pomoci zbývajících strojů. Není však dostatek pilotů, a tak je potřeba využít dobrovolníků. Ke službě se hlásí i prezident.

Hlavními hrdiny tohoto sci-fi katastrofického snímku jsou hned tři muži. Prezident, nedoceněný geniální elektrikář a pilot, kterého odmítla NASA. Tím největším hrdinou je zde však Amerika, jelikož má čestnou výsadu zachránit celé lidstvo, které se stává obětí kolonialismu a může se proti nepřátelské civilizaci sjednotit jen a pouze pod jejím vedením. Film podle Mirzoeffa (2012) v heroickém duchu ukazuje, jak nejprve neoblíbený mladý prezident (jehož postava byla inspirována prezidentem Clintonem) nakonec napraví své chyby a naučí se být opravdovým vůdcem. Píše, že pro americké diváky a filmové tvůrce byl nejvyšší čas stvrdit americkou světovou nadvládu. Publiku z jiných zemí však může *Den nezávislosti* spíše připomenout fakt, že Spojené státy stále věří ve své morální právo vést celý svět. Sci-fi snímky jsou často ideálním žánrem pro šíření tohoto poselství.

4.2. **Formanův antihrdina**

Hlavní hrdinové amerických snímků Miloše Formana představují konflikt lidského individua s institucemi. I přesto, že instituce k životu potřebujeme, v konečném důsledku však

neslouží ony nám, nýbrž my jim. Tito antihrdinové jsou outsideři, kteří se snaží stůj co stůj zápasit se společenským systémem, a nade vše si cení svobody. Takovýto zarputilý boj proti systému v přenesené formě odpovídá americkému pojetí individualismu a svobody. Celé jejich snažení často doprovází určitá sebeironie, trapas či absurdita. Voráč (2004) toto úsilí charakterizuje jako „obranu přirozeného světa a nezadatelných práv člověka“. Hames (1994) poznamenal, že právě Formanovo zaostření na jedince lze nahlížet jako důležitý příznak jeho obratu ke klasické naraci, tedy k „americké ideologii individuálních hodnot“.

Podle Přádné (2009) jsou protagonisté Formanových amerických filmů oproti obyčejným českým typům už napohled nápadní jedinci, excentričtí rebelové stojící v opozici proti establishmentu, jenž má nejrůznější zástupné podoby institucí, organizací či rodinné buňky. Toeplitz (1977) dodává, že se sice mladí lidé bouří proti establishmentu a hlásají ideály svobody, ale zároveň také stále hledají, jak realizovat svůj program v praxi života. A také hledají vlastní tvář a usilují o vlastní sebeurčení (self-identity).

Režisér se ve svých snímcích nesnažil analyzovat a pronikat do nitra postav. V jejich výjimečnosti je nepovyšoval a ponechával si rezervní prostor pro jejich obyčejné lidství s všemožnými slabostmi a selháváním. Navíc těmto rozporuplným osobnostem udělil komediální sklony, aniž by degradovaly jejich základní charakterové určení. Humor je jim vlastní jako vrozená danost k sebezáchově a seberealizaci, je součástí jejich záměrů a slouží jako zdroj zábavných extempore (Přádná, 2009).

„I v typové rozdílnosti je všechny spojuje puzení ke svobodě a nezávislosti. Odmítají se zařadit, přizpůsobit řádu a konvencím, jsou proti proudu či hlavou proti zdi. Svoboda ovšem pro každého znamená poněkud jinak chápanou hodnotu a společnost také na každého z nich reaguje jinak. V neústupné bojovnosti za cílem podstupují cestu, jež vede k porážce, a většinou i ke smrti. Ve Formanově koncepci naplňují jeho protagonisté, navzdory osobnímu pádu, vyšší, nadosobní úkol, jímž si vysluhují označení (anti)hrdinů. Jejich heroismus je nejednoznačný, mnohdy skepticky či ironicky znevážen, ale nikdy není zpochybněn smysl jejich konání.“⁵⁶

Formanovy americké filmy jsou stavěny na mužském světě a na mužských postavách. Režisér je i ve veškeré vážnosti jejich cílů a zájmů vsazuje do tragikomického rozměru, jímž rozšiřuje jejich formát tak, aby neupadli do monotónního stereotypu. Jejich interprety jsou profesionálové, ať slavní či neznámí, jejichž výběr režisér podřizoval náročným kritériím

⁵⁶ Přádná, S. (2009): *Miloš Forman – Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: HOST, vydání první; s. 254.

požadujícím silné, talentované osobnosti s výrazným projevem a jedinečným fyzickým vzhledem (Přádná, 2009).

4.3. Od antihrdiny k hrdinovi

V amerických snímcích Miloše Formana se tedy téměř stále opakuje ten samý model. Hlavní postava je buďto buřič, šašek, blázen, rebel či provokatér. Tito outsideři v sobě však mají „zabudován“ jakýsi nadosobní cíl, jímž není nic jiného, než svoboda. Tu se snaží prosadit hlava nehlava, jelikož jsou ke společenské vzpouře charakterově přímo předurčení. Dalo by se tedy říct, že jsou jakýmsi antihrdiny, z nichž se hrdinové teprve stávají. Právě v tomto je zásadní rozdíl mezi všemi dříve zmíněnými hlavními postavami literárních děl a snímků. Tuto transformaci nelze nalézt u antihrdinů v literární tradici (výjimku tvoří „antihrdina, jenž považuje zlo za alternativní cestu ke svobodě“), stejně tak ji nemůžeme najít v Godardově snímku *U konce s dechem* či ve Formanově předemigrační tvorbě; „hollywoodský stereotyp“ nevyjímaje. Přádná (2009) píše, že Formanovým protagonistům nepřísluší ani kladné ani záporné znaménko, pohybují se podle ní v širokém rozmezí těchto dvou pólů. Střídavě sklízí úspěchy a porážky až nakonec postoupí do vyšší sféry coby hlasatelé svobody.

4.3.1. Přelet nad kukaččím hnízdem

Foll (1989) píše, že hlavní postava Randle McMurphy zosobňuje „tuhého chlapíka“ a nezkontrolovaného rebela podobného například Frajerovi Lukovi ze stejnojmenného snímku Stuarta Rosenberga. Podle Přádné (2009) představuje hlavního reprezentanta mezi Formanovými rebelanty, jehož šaškování není samoúčelnou exhibicí, nýbrž postojem, jímž útočí a zároveň se i brání. „*Některými rysy připomíná neotesaného kovboje, který se jakýmsi nedopatřením ocitl v nevhodné době a na nepatřičném místě: je to rváč, který se rád sází, hraje karty, pije, užívá si s ženskými a snaží se žít nezávisle a naplno.*“⁵⁷ Svým oblečením připomíná tuláka, jenž se nerad někomu zodpovídá a je schopen se vypořádat s každou situací. V McMurphyho jednání, vlastnostech i vizáži jsou kombinovány rozličné typy sympatických dobrodruhů, v nichž se frajeřina prolíná s podnikavým duchem a s přirozenými instinkty pro svobodu a spravedlnost. Jeho nejvýraznější pozitivní vlastností je starost o druhé v rozhodujících momentech (Foll, 1989). I přestože na konci svému boji podléhá a umírá, podle Ptáčka (2008) přechází jeho touha po svobodě na indiánského náčelníka Bromdena.

⁵⁷ Foll, J. (1989): *Miloš Forman*. Praha: Čs. filmový ústav, vydání první; s. 25.

Příběh o McMurphyho vzpouře je zároveň alegorií o praktikách totalitních režimů. Konflikt mezi ním a sestrou Ratchedovou „zrcadlí obecnější svár mezi přirozeným chováním svobodného člověka a politickou technikou moci, jejímž jediným cílem je udržet si svou vedoucí úlohu,“⁵⁸ a přerůstá ve fyzickou odplatu v podobě mozkové lobotomie. Foll (198) píše, že se snímek *Přelet nad kukaččím hnízdem* o vzpouře v psychiatrické léčebně dotýká hned dvojité manipulace současného člověka – vědou a politikou, – jenž ho degradují na pouhý objekt výzkumů či element mocensko-ideologických zájmů.

Ve srovnání s antihrdiny, kteří se objevovali v dílech literární tradice, je možné hlavního hrdinu *Přeletu nad kukaččím hnízdem* přirovnat k „antihrdinovi, jenž považuje zlo za alternativní cestu ke svobodě“⁵⁹. Ten byl typický především v romantismu, který vykresluje neobyčejného jedince, jenž se odlišuje od okolí (Lacová, 2012). Za toto zlo může být u McMurphyho považováno rebelantství, bláznovství, prohnatost, hráčství, konfliktní povaha či zjev. Skrze tyto své vlastnosti, postoje a chlapské instinkty rváče se snaží dostat svobody a nezávislosti. Proti proudu jde stůj co stůj.

4.3.2. Vlasy

Ve Formanově hudebně-taneční show, protestující proti militarismu a „měšťáctví“, se setkávají lidé z různých společenských vrstev: farmářský synek Claude, nóbl dívka z bohaté rodiny Sheila a čtveřice outsiderů, kteří nechtějí ničím poutat. Vůdce party Berger, černoch Hud, dlouhovlasý Wood a roztomilá Jeanie tvoří ukázkovou skupinku květinových dětí, která je sympatická svou odvázaností, a prosazuje svou vzpouru proti degradovaným společenským konvencím (Foll, 1989). Podle Ptáčka (2000) vyplývá konflikt filmu z naprostého nepochopení postojů mladé generace konzervativní části americké společnosti. Foll (1989) dodává, že „*show o recesích skupinky hippies se mění v tragédii o znásilněné svobodě.*“⁶⁰

Sebevědomý Berger má v sobě kromě humoru, stejně jako Randle McMurphy, zakódované vrozené vůdcovství a snahu vítězit, tedy i neschopnost prohrávat. „*Neohroženě oponuje všemu mocenskému, co brání svobodě a deformuje přirozenost.*“⁶¹ Hráč, který udělá vše, co si usmyslí, nic pro něj není svaté a žádná překážka jej nedokáže odradit. Jeho dominantní figura zastihuje všechny ostatní protagonisty, včetně Clauda. Přádná (2009) dodává, že v jednoduchosti této postavy tkví její síla a zároveň i omezení. Navzdory jeho nedostižnému prvenství se v něm skrývá i nezralost a bezbranná infantilita.

⁵⁸ Foll, J. (1989): *Miloš Forman*. Praha: Čs. filmový ústav, vydání první; s. 26.

⁵⁹ Viz. kapitola 3.1.5.

⁶⁰ Foll, J. (1989): *Miloš Forman*. Praha: Čs. filmový ústav, vydání první; s. 32.

⁶¹ Přádná, S. (2009): *Miloš Forman – Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: HOST, vydání první; s. 262.

Stejně jako u většiny Formanových komiků je i v Bergerovi skryta tragika. Ani ta největší zábava jej neubrání před zákeřným osudem. Zdánlivě nevinná záměna, kterou Berger zorganizuje pro svého kamaráda Clauda, nevyjde. Převlečen do vojenské uniformy pozbude své identity. Ostříháním dlouhých vlasů mizí image nezávislého hippie a on, oslabený, ztrácí sílu (Přádná, 2009). „*Z bezstarostného komika se proměnil v tragickou figuru: přijímá osud vojáka, který jde na smrt.*“⁶² Podle Ptáčka (2000) je obdobné schéma rebelantství asociálního, ale sympatického Bergera proti instituci, typické i pro Formanovy následující snímky, stejně tak jako ústup od ironicko-satirické kritiky společnosti, jež byla typická pro režisérovo předchozí období.

Dalo by se říct, že Berger ve srovnání s antihrdiny literární tradice opět představuje „antihrdinu, jenž považuje zlo za alternativní cestu ke svobodě“. Zlo však zde má jinou podobu než u McMurphyho. Berger je nezodpovědný přídržlý živel s anarchistickými sklony. Dělá si legraci z konzervativních bohatých Američanů, kteří neumí vylézt ze své pevné měšťanské ulity a opravdově si užít života. Propaguje svobodu tím nejvýraznějším způsobem. Nakonec však končí v dlouhém pochodu zástupu roty mířící do války ve Vietnamu a „*představuje už jen anonymní součástku mašinerie, jež se dala do pohybu.*“⁶³

4.3.3. *Lid versus Larry Flynt*

Ve snímku *Lid versus Larry Flynt* se zrcadlí konflikt mezi výraznou osobností pornoprůmyslu a představiteli tzv. „normální společnosti“. Miloš Forman si byl dobře vědom kontroverznosti celého tématu, a tak se osobně distancoval od velebení Larryho Flynta a prohlásil, že v tomto případě je hrdinou především Nejvyšší soud Spojených států amerických (Ptáček, 2000).

Larry Flynt je tragikomickým exhibicionistou, který provokuje, uráží veřejnost a ničí zaběhnuté společenské konvence. Jeho výstřednost patří k jeho veřejné image a slouží mu jako prostředek k útoku a k upozornění na sebe samého, což vedlo ke zvýšení výnosů v jeho nekalém podnikání. „*Flynt jako kontroverzní, lidsky sporná figura zosobňuje mezi ostatními formanovskými rebely vyhrocenou negativní tezi.*“⁶⁴ Režisér se na plátně pokusil o zlidštění bezohledného, samolibého magnáta, který na konci zůstává oslabený a uzavřený před okolním světem. Navzdory tomu se však nevzdává svého boje, v němž neústupně hájí svá občanská práva.

⁶² Přádná, S. (2009): *Miloš Forman – Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: HOST, vydání první; s. 264.

⁶³ Tamtéž; s. 264

⁶⁴ Tamtéž; s. 272.

Zde se z výše uvedené trojice snímků nejlépe zrcadlí obraz „antihrdiny, který považuje zlo za cestu ke svobodě“. Podle Přádné (2009) sice nepatří k těm silným, byť prohrávajícím hrdinům v zarputilém boji proti společnosti jako McMurphy, a není ani bezstarostným rebellem jako Berger, má s nimi společnou jen touhu provokovat. Flynt je veřejností nenáviděný pro to, co dělá. Záměrně ji pohoršuje a vyvolává skandály (např. se účastní soudního přelíčení v trenýrkách ušitých z americké vlajky nebo zaútočí na soudce pomerančem). Je velkým businessmanem s osobními zájmy, které staví nad vše ostatní. I přes to je pro něj, bez ohledu na mravní otázky problému, hlavním imperativem svoboda vyjadřování se, které se mu nakonec podaří dosáhnout u Nejvyššího soudu.

Závěr

Ve své práci jsem se zabývala outsidersy a antihrdiny v amerických filmech Miloše Formana, jeho osobitým přístupem k filmu a také srovnáním těchto antihrdinů s jinými antihrdiny, především pak těmi literárními. Miloš Forman je bezesporu jedním z nejslavnějších a nejúspěšnějších československých režisérů, ne-li tím největším z nich. Jako jedinému se mu podařilo prosadit se v „továrně na sny“ – v Hollywoodu. Přádná (2009) píše, že jeho jméno, ačkoli je již dlouho americkým režisérem a také občanem, je v Čechách pojmem, který znamená něco jiného a zároveň něco víc než pro amerického filmového diváka.

Forman se ve své americké tvorbě zaměřil na nápadné jedince, kteří jsou silnými osobnostmi. Navzdory mnohým odlišnostem, v sobě tyto hlavní hrdinové jednoznačně zrcadlí konflikt osobnosti se společností a jejími institucemi, organizacemi či rodinnými jednotkami. Základem jejich životní filosofie je snaha si za každou cenu prosadit svou a jsou to právě instituce, které jim v jejich snažení brání. Hlavní a v zásadě i jedinou metou, které se snaží dosáhnout, je svoboda a nezávislost. Jejich snahu často doprovází trapnost, ironie a humor. Lze tedy tyto antihrdiny označit za antihrdiny v tradičním naratologickém smyslu?

Jak jsem již popsala v závěrečné kapitole, jediným možným literárním typem, s nímž lze Formanovy antihrdiny srovnat, je romantický „antihrdina, jenž považuje zlo za alternativní cestu ke svobodě“. Zlo je obecně pojmem, který popisuje cokoli, co je nesprávné, špatné, nevhodné, škodlivé či nemorální. McMurphy, Berger i Larry Flynt se skrze toto zlo, ať už jsou to jejich vlastnosti či nesprávné nebo nemorální jednání, snaží o to, aby dosáhli svobody, která je také pokaždé jiná, a přitom tak stejná.

Na závěr tedy můžu konstatovat, že až na jednu výjimku, nelze hlavní postavy Formanových amerických snímků označit za antihrdiny v tradičním naratologickém smyslu. Jejich život není veden osudem, nejsou určeni k obecnému posměchu, nejsou ani zbytečnými lidskými existencemi; zároveň neztělesňují estetizované zlo a jejich antihrdinství jim neslouží k osobnímu prospěchu.

S ohledem na předepsaný rozsah bakalářské práce nebylo možné obsáhnout toto téma v plné šíři. V budoucnu by bylo zajímavé zpracovat detailnější typologii antihrdiny v literatuře. Potom bychom jistě byli schopni vysledovat větší provázanost s hlavními postavami Formanových snímků. I když si dovoluji tvrdit, že ti jsou kategorií sami o sobě.

Použitá literatura

- Balajka, B. (1995): *Přehledné dějiny literatury I. (do devadesátých let 19. století)*. Praha: Fortuna, vydání třetí, ISBN 80-7168-198-9.
- Bergan, R. (2008): *Film: Velký ilustrovaný průvodce*. Praha: Slovart, vydání první, ISBN 978-80-7391-136-2.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2011): *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. Praha: AMU + Lidové noviny, vydání druhé, ISBN 978-80-7331-207-7.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2011): *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU, vydání první, ISBN 978-80-7331-217-6.
- Burton, G., Jiráček, J. (2001): *Úvod do studia médií*. Brno: Barrister & Principal, vydání první, ISBN 80-85947-67-6.
- Casetti, F. (2008): *Filmové teorie 1945 – 1990*. Praha: AMU, první vydání, ISBN 978-80-7331-143-8.
- Dizdarević, J. (1990): *Konkurs na režiséra Miloše Formana*. Praha: AG kult, vydání první, ISBN 80-9000081-2-7.
- Effenberger, V. (1968): „Obraz člověka v českém filmu“. *Film a doba*, 14, č. 7. in Přádná, S. (2009): *Miloš Forman – Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: HOST, vydání první.
- Foll, J. (1989): *Miloš Forman*. Praha: Čs. filmový ústav, vydání první.
- Foll, J. (1990): „Přelet nad hnízdem totality“. *Scéna*, 15, č. 5. in Přádná, S. (2009): *Miloš Forman – Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: HOST, vydání první.
- Forman, M., Novák, J. (2007): *Co já vím? aneb Co mám dělat, když je to pravda?* Praha: Bookman, vydání druhé, ISBN 978-80-903455-7-7.

Fořt, B. (2008): *Literární postava – Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Theoretica & historica, ISBN 978-80-85778-61-8.

Hames, P. (2008): *Československá Nová vlna*. Praha: Levné knihy KMa, vydání první, ISBN 978-80-7309-580-2.

Hames, P. (1994): *Forman*. in: Goulding, J. D. (1994): *Five Filmmakers*. Bloomington: Indiana University.

Hoffman, B. (1998): *Čítanka k Přehledným dějinám literatury I*. Praha: SPN – pedagogické nakladatelství, vydání první, ISBN 80-7235-021-8.

Jenišová, Z. (2012): *Postava hraběte Draculy v literatuře a ve filmu (Diplomová práce)*. FF MU Brno. [online] [cit. 2013-04-03]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/262098/ff_m/Postava_hrabete_Draculy_v_literature_a_ve_filmu.doc

Kovaříková, V. (2009): *Zbytečný člověk v ruské literatuře 19. století (Bakalářská práce)*, PDF MU Brno. [online] [cit. 2012-11-26]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/184162/pedf_b/Bakalarska_prace.doc

Lacová, E. (2012): „Zbytečný člověk“ v ruské literatuře 19. století (Diplomová práce), FF MU Brno. [online] [cit. 2012-11-26]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/384649/ff_m/Lacova_Eva_DP_2012_-_FINAL.pdf

Liehm, A. J. (1993): *Příběhy Miloše Formana*. Praha: Mladá fronta, vydání druhé, ISBN 80-204-0388-4.

Mathesius, B. (1975): *Básníci a buřiči: výbor ze statí o literatuře*. Praha: Lidové nakladatelství, vydání první.

Maupassant, G. de (1933): *Miláček*. Praha: Jos. R. Vilímeček, vydání čtvrté.

Mácha, K. H. (1905): *Máj*. Praha: Dr. Frant. Bačkovský. [online] [cit. 2013-03-26]. Dostupné z: <http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/77/26/maj.pdf>

Mirzoeff, N. (2012): *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia, vydání první, ISBN 978-80-200-1984-4.

Monaco, J. (2001): *Nová vlna: La nouvelle vague*. Praha: AMU, vydání první, ISBN 80-85883-89-9.

Novák, J. (2009): *Za vodou*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, vydání první, ISBN 978-80-86911-25-0.

Pavera, L., Všeticka, F. (2002): *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, vydání první, ISBN 80-7182-124-1.

Plažewski, J. (2009): *Dějiny filmu 1895 – 2005*. Praha: Academia, vydání první, ISBN 978-80-200-1689-8.

Primusová, H. (2009): *Sto nejvýznamnějších knih světové historie: 100 nej*. Praha: XYZ, ISBN 978-80-7388-200-6.

Prokop, V. (2004): *Dějiny literatury od starověku do počátku 19. století*. Sokolov: O.K.-Soft, vydání první.

Prokop, V. (2005): *Literatura 19. a počátku 20. století (od romantiků po buřiče)*. Sokolov: O.K.-Soft, vydání první.

Přádná, S. (2009): *Miloš Forman - Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: HOST, první vydání, ISBN 978-80-7294-322-7.

Přádná, S., Škapová, Z., Cieslar, J. (2002): *Démanty všednosti: Český a slovenský film 60 let. – kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna, vydání první, ISBN 80-86102-17-3.

Ptáček, L. (2000): *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, vydání první, ISBN 80-85839-54-7.

Scholes, R., Kellogg, R. (2002): *Povaha vyprávění*. Brno: HOST, vydání první, ISBN 80-7294-069-4.

Sedláček, M. (2012): *Analýza tvorby Miloše Formana v kontextu kinematografie 60. let (Bakalářská práce)*. FHS UK Praha. [online] [cit. 2013-04-19]. Dostupné z: https://is.cuni.cz/webapps/UKSESSION5FEAE9662B1D17EC0FFA6BB4DC6D54AF/zzp/download/130068792/?back_id=7

Slanina, O. (2011): *Lid versus Larry Flynt (1996)*. RealFilm.cz. [online] [cit. 2013-03-26]. Dostupné z: <http://magazin.realfilm.cz/2011/10/lid-versus-larry-flynt-1996/>.

Sviták, I. (1967): „Hrdinové odcizení: obraz člověka v současné československé kinematografii mladé vlny“. *Film a doba*, 13, č. 2. in Sedláček, M. (2012): *Analýza tvorby Miloše Formana v kontextu kinematografie 60. let. (bakalářská práce)*. FHS UK Praha.

Toeplitz, J. (1977): *Kam spěje nový americký film*. Praha: Orbis, vydání první.

Turgeněv, I. S. (1957): *Andrej Kolosov a jiné povídky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, vydání druhé.

Voráč, J. (2004): *Český film v exilu – kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: HOST, vydání první, ISBN 80-7294-136-4.

Wilde, O.: *Obraz Doriany Graye*. [online] [cit. 2013-03-27]. Dostupné z: <http://www.sesity.net/elektronicka-knihovna/obraz-doriana-graye.doc>

Žalman, J. (2008): *Umlčený film*. Praha: Levné knihy KMa, vydání první, ISBN 978-80-7309-573-4.