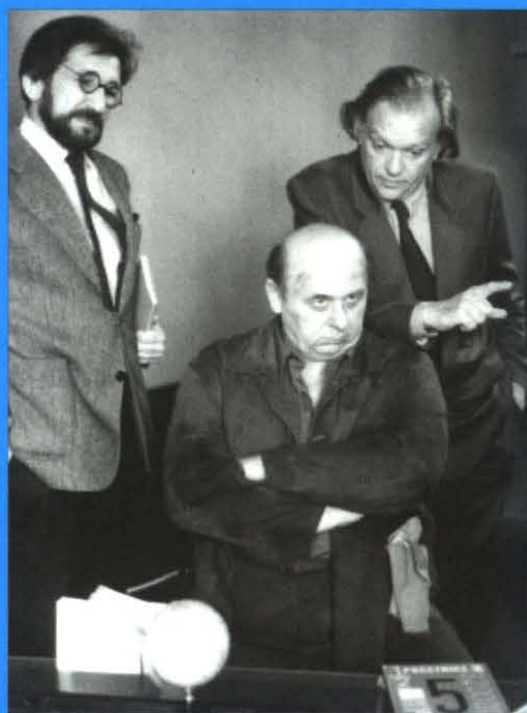


2

2008

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/2008/2

2

2008

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 20 2008 Číslo / No. 2 (70)

TÉMA:

FILMOVÝ EXIL

hostující editor čísla: Jiří Voráč

OBSAH

Články

Editorial

- Hamid Naficy:** Kinematografie s přízvukem. Stylistický přístup 5
Thomas Elsaesser: Etnicita, autenticita a exil: falešný obchod?
Němečtí filmoví tvůrci a Hollywood 35
Stanislava Přádná: „Američan s českým srdcem.“
Forman o Formanovi i z jiných pohledů 59
Václav Macek: Ján Kadár: straty a nálezy exilu 77
Viliam Jablonický: Pola Negri: e/migrující otcovia a dcéry a ich mýty 93
Jaromír Blažejovský: Nasilije – siledžijstvo – tiranie!
Poznámky k jedinému exilovému filmu Luciana Pintilieho 109

Rozhovor

- Irena Kovářová:** Facets Multimedia v Chicagu pečuje o skvělé filmy,
které (by) zapadly. Rozhovor s Milošem Stehlíkem 119
Jiří Voráč: O exilu a filmových studiích v Kanadě. Rozhovor s Janem Uhdem 139

Edice a materiály

- Jiří Voráč:** Paměti Vojtěcha Jasného. Úvod k edici 155
Vojtěch Jasný: Paměti pro Radio Free Europe 159
Jiří Horníček: Úvod k edici 175
Gustav Machatý: Popis mé emigrace 177

Ad Fontes

- Martina Dobiášová – Jiří Voráč:** Osobní fond Vojtěcha Jasného – inventář 185

Příběh fotografie

- Vybral Jiří Voráč 198

Obzor

- Boris Jachnin:** Ivan Steiger: kresby, hračky, filmy 200
Petr Mareš: Komplexní monografie o díle a životě Jana Kučery
(Jan Svoboda: Skladba a řád. Český teoretik filmu a televize Jan Kučera) 208
Peter Michalovič: Súčasná dejiny súčasného umenia
(H. Foster, R. Kraussová, Y.-A. Bois, B. H. D. Buchloh: Umění po roce 1900) 211

Projekty

- Ines Koeltzsch:** Rozdělené, nebo sdílené kultury?
Dějiny vztahů mezi Čechy, Židy a Němci v meziválečné Praze 214

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 218

CONTENTS

Articles

Editorial

- Hamid Nafici:** An Accented Cinema. The Stylistic Approach 5
Thomas Elsaesser: Ethnicity, Authenticity, and Exile: A Counterfeit Trade?
German Filmmakers and Hollywood 35
Stanislava Přádná: "An American with a Czech Heart":
Forman on Forman also from Different Perspectives 59
Václav Macek: Ján Kadár: Loses and Gains of Exile 77
Viliam Jablonický: Pola Negri: E/Migrated Fathers and Daughters and Their Myths 93
Jaromír Blažejovský: Nasiliye – Siledjistvo – Tiranie!
Notes on the Only Film in Exile by Lucian Pintilie 109

Interview

- Irena Kovářová:** Facets Multimedia in Chicago Preserves Great Films that Could
(otherwise) Fall through the Cracks. An Interview with Miloš Stehlík 119
Jiří Voráč: On Exile and Film Studies in Canada. An Interview with Jan Uhde 139

Documents

- Jiří Voráč:** Memoirs of Vojtěch Jasný. An Introduction to Document 155
Vojtěch Jasný: The Memoirs for Radio Free Europe 159
Jiří Horníček: An Introduction to Document 175
Gustav Machatý: Description of My Emigration 177

Ad Fontes

- Martina Dobiášová – Jiří Voráč:** Personal Archive of Vojtěch Jasný 185

Story of the Photography Selected by Jiří Voráč 198

Horizon

- Boris Jachnin:** Ivan Steiger: Drawings, Toys, and Films 200
Petr Mareš: A Monograph on Jan Kučera's Life and Work
(*Jan Svoboda: Skladba a řád. Český teoretik filmu a televize Jan Kučera*) 208
Peter Michalovič: Contemporary History of Modern Art
(*H. Foster, R. Kraussová, Y.-A. Bois, B. H. D. Buchloh: Umění po roce 1900*) 211

Projects

- Ines Koeltzsch:** Shared Cultures. A History of the Relationships between Czechs,
Jews and Germans in Prague between the World Wars 214

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 218



102245

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

Editorial

FILMOVÝ EXIL

Cílem tohoto tematického čísla bylo představit fenomén filmového exilu jednak jako problém filmové historiografie, jednak v souboru dílčích článků, edicí a pramenů, jež reprezentativně přibližují rozličné individuální osudy filmových exulantů (s důrazem na český a slovenský kontext). Filmový exil byl až donedávna filmovou historiografií opomíjen nebo marginalizován, neboť jako hraniční a hybridní jev neodpovídal konceptu lineárních dějin v rámci homogenizovaného celku národní kinematografie. Změna přišla s nástupem nové filmové historie. Od osmdesátých let se bádání o filmovém exilu stává součástí akademického diskursu (především v USA) a předmětem bohatě narůstající literatury. Impozantně se jeví jednak německy psaná literatura o německém antinacistickém exilu, jednak anglicky psaná literatura o hollywoodské imigraci. Metodicky se tu uplatnil princip integrace, který bere v úvahu specifický status exilových filmařů. Exilový aspekt či status bývá definován jako existence v „mezi-prostoru“, která souvisí se specifickou situovaností exilového tvůrce, jež vychází z napětí mezi kontextem původním (domácím) a přisvojeným (exilovým). Takto je nastolen klíčový vzorec exilového údělu, totiž opozice vlasti jako domova a exilu jako vyhnanství. S tím souvisí vazba k původnímu kulturnímu prostředí, vědomí spojitosti s určitou kulturní tradicí a na druhé straně nutnost adaptovat se na nový kulturní a produkční kontext. Exil takto představuje primárně politicky motivovanou formu migrace, jejíž rozhodující moment spočívá v nemožnosti návratu. Tím se filmový exil odlišuje od běžné pracovní migrace, jež se ve světové kinematografii prosadila jako přirozený a mnohdy záměrně iniciovaný jev.

Zřejmě nejvlivnější a nejpropracovanější pojetí filmového exilu rozvinul americký filmový historik íránského původu Hamid Naficy, který svůj koncept *accented cinema / kinematografie s přízvukem* souhrnně pojednal v knize *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking* (2001). Jakkoli je Naficy zaměřen zejména na filmaře z Íránu, respektive z třetího světa v USA, poskytuje ucelený pojmový a metodický aparát. Úvod k tématu čísla obstarává právě překlad z Naficyho klíčové (výše jmenované) práce, konkrétně z její první části, kde autor přehledně a systematicky vyložil své pojetí „stylu s přízvukem“ (a to včetně tabulky s výčtem základních stylových prvků). Thomas Elsaesser se ve druhé přeložené studii zabývá německou meziválečnou imigrací v Hollywoodu a nabízí jistou revizi zavedeného příběhu tím, že vedle politického aspektu reflektuje i oblast, jež „souvisí s obchodem a konkurenčním bojem, kontrakty a trhy“. Tyto dvě studie nastolují dva odlišné a současně komplementární přístupy ke sledované problematice, které určují současný způsob její reflexe.

V další části čísla následuje čtveřice původních studií, které jsou zaměřeny na individuální umělecké kariéry čtyř filmových emigrantů/exulantů. Stanislava Přádná se v portrétu Miloše Formana zabývá zejména souvislostmi mezi jeho dílem a osobním příběhem, respektive osobnostními „dispozicemi a strategiemi, jež stojí v pozadí jeho

oslnivé kariéry“, přičemž hlavním předmětem úvah se stává Formanova autobiografie *Co já vím? aneb Co mám dělat, když je to pravda?* Václav Macek sleduje spletitý případ Jána Kadára zejména z toho pohledu, jak se Kadár coby prominentní režisér státní kinematografie adaptoval na odlišné produkční prostředí za Atlantikem. Viliam Jablonický přehodnocuje legendu herecké hvězdy Poly Negri s ohledem k jejímu slovenskému původu. Jaromír Blažejovský analyzuje „jediný exilový film“ Luciana Pintilieho, který tento rumunský režisér natočil v Jugoslávii; článek tak přináší „exilový příběh“ z jiného než česko-slovenského teritoria a současně přibližuje ojedinělý případ exilu do jiného státu se socialistickým zřízením. Tyto biograficky orientované studie doplňuje (v rubrice „Obzory“) drobnější stať Borise Jachnina o německém exilu Ivana Steigera, který jako nezávislý filmař vynikl trikovými filmy o dějinách hraček. Ve formě rozhovoru jsou přiblíženy také životní a profesní osudy Jana Uhdeho, profesora filmových studií na University of Waterloo v kanadském Ontariu, a Miloše Stehlíka, zakladatele chicagské firmy Facets Multimedia, která proslula zejména filmově vydavatelskou a distribuční činností. Obdobnou funkci „osobního příběhu“, zachycenou tentokrát v autobiografické perspektivě, plní edice jedinečných pramenů – vzpomínek Vojtěcha Jasného, které psal koncem osmdesátých let pro rozhlasové vysílání Svobodné Evropy, a „Popisu mé emigrace“ od Gustava Machatého z roku 1961. Nová rubrika „Příběh fotografie“ přináší historické fotografie z newyorské premiéry STALINA Ivana Passera a z basilejského natáčení PSÍCH DOSTIHŮ Bernarda Šafaříka. V rubrice „Ad Fontes“ je zveřejněn inventář Osobního fondu Vojtěcha Jasného, který je uložen na FF MU v Brně a zpřístupněn tímto k badatelským účelům.

Články

KINEMATOGRAFIE S PŘÍZVUKEM

Stylistický přístup

Hamid Naficy

Způsob, jak se filmy tvoří a jak jsou přijímány, souvisí do značné míry s jejich zasažením do určitého diskursivního rámce. Filmy významných režisérů, kteří přesídlili z jedné kultury do druhé, například Alfreda Hitchcocka, Luise Buñuela či Jeana-Luca Godarda, se někdy řadí do kategorie „mezinárodní“ filmové tvorby.¹⁾ Nejčastěji se včleňují buď do kontextu národních kinematografií hostitelských zemí, nebo do rámce zavedených filmových žánrů a stylů. Filmy Friedricha Wilhelma Murnaua, Douglase Sirkha, George Cukora, Vincenta Minnelliho a Fritze Langa se tak obvykle pokládají za vzorové příklady americké kinematografie, klasického hollywoodského stylu nebo žánrových kategorií melodramatu a filmu noir. Navíc jsou díla těchto i dalších zavedených režisérů přirozeně traktována i v kategorii „auteurismu“. Existuje ovšem i početná skupina nezávislých exilových filmových tvůrců, kteří točí filmy o exilu a o kulturních a politických problémech svých rodných zemí (jako například Abid Med Hondo, Michel Khleifi, Mira Nairová či Ghasem Ebrahimian), a také menší skupina těch, kteří se zabývají tvorbou filmů o svých etnických komunitách (například Rea Tajiriová, Charles Burnett, Christine Choyová, Gregory Nava, Haile Gerima či Julie Dashová). Tyto dvě skupiny se nezdálo by ocitají na okraji zájmu a jsou označovány za představitele výlučně národních kinematografií či za filmaře třetího světa, zástupce „třetího filmu“, „filmu identity“ nebo „etnické filmové tvůrce“, kteří nejsou s to plnohodnotně oslovit většinové publikum. Prostřednictvím různých forem finanční podpory, festivalové dramaturgie a marketingové strategie jsou tyto tvůrci často pobízeni k tomu, aby se zapojili do „záchranné filmové tvorby“, již se rozumí natáčení filmů, které slouží udržování a ožívování příslušného kulturního a etnického dědictví. Jiní exiloví tvůrci, jako například Jonas Mekas, Mona Hatoumová, Chantal Akermanová, Trinh T. Minh-ha, Isaac Julien nebo Shirin Neshatová, se řadí mezi avantgardisty, a konečně další, jako Agnès Vardová či Chris Marker, jsou považováni za nezařaditelné.

1) Přes svou „internacionálnost“ nebo dokonce „transnacionálnost“ se tyto režiséři – jež Douglas Gome-ry označuje jako „mezinárodní filmové umělce“ – v rámci definice, s níž tu pracujeme, neřadí mezi „exilové“ či „diasporické“ tvůrce. Srov. Douglas G o m e r y, *Movie History: A Survey*. Belmont, CA: Wadsworth 1991.

Ačkoliv jsou tyto klasifikační metody důležité, chceme-li filmy nějak zařadit, abychom jim lépe porozuměli nebo abychom je s větším úspěchem umístili na trh, zároveň příliš determinují a zužují potenciální významy filmů. Jejich nežádoucí dopad je zvlášť citelný u „filmů s přízvukem“ (*accented films*), neboť metody klasifikace nejsou neutrálními strukturními mechanismy. Jsou to „ideologické konstrukty“, které se pouze tváří jako neutrální kategorie.²⁾ Násilné zařazení „filmů s přízvukem“ do jedné ze zavedených kategorií má za následek uzávorkování, dezinterpretaci či úplné setření jejich konstitutivních kulturních a politických základů. Podobná tradiční schémata kromě toho podporují tendenci k izolaci filmových tvůrců v jakýchsi diskursivních ghettech, jež nedovolují reflektovat či vykládat časový průběh jejich tvůrčího vývoje a stylových proměn. Tvůrci filmů s přízvukem, jimž byla jednou přisouzena nálepka filmařů „etnických“, „etnografických“ či „naturalizovaných“ (*hyphenated*), se jí v rovině diskursivní kategorizace nezbaví ještě dlouho poté, co se vydali jiným směrem. Na druhé straně jsou i takoví jako Gregory Nava, Spike Lee, Euzhan Palcyová či Mira Nairová, kteří se více či méně úspěšně posunuli od filmové tvorby etnické či soustředěné na témata třetího světa směrem k mainstreamové kinematografii, a to tím, že své etnické a národně akcentované příběhy podávají prostřednictvím srozumitelnějších narativních forem.

Jedním z hlavních cílů této studie je nalezení a rozpracování teorie, s jejíž pomocí by se daly nejlépe vyložit komplexní souvislosti, konstanty i proměny filmů vznikajících v exilu či diaspoře, ale i vliv, který má na práci příslušných tvůrců jejich prahová (*liminal*) a meziprostorová (*interstitial*) situovanost. Občas je taková teorie explicitně formulovaná přímo v jednotlivých filmech; tak tomu je v případě snímků Jonase Mekase *LOST, LOST, LOST* (1949–1976), Fernanda Solanase *TANGOS: EXILE OF GARDEL* (1985) či Prajny Parasherové *EXILE AND DISPLACEMENT* (1992). Častěji však je třeba teoretické východisko objevovat a upřesňovat až ve chvíli, kdy je daný film na cestě k příjemcům – je to úkolem distributorů, kritiků a samotného publika. Takovýto deduktivní proces je pak značně obtížný. Vyžaduje detekci rysů shodných pro různorodé výtvoř rozdílně situovaných filmových tvůrců působících mimo svůj původní kontext, pocházejících z různých národních prostředí a žijících i tvořících v meziprostorech (*interstices*) uvnitř odlišných hostitelských společností, v podmínkách neznámých a často vůči nim nepřátelských politických a kinematografických systémů. V této části své práce se zaměřuji na stylistické aspekty, které nazývám „styl s přízvukem“.³⁾ Jak napsal David Bordwell, historie stylu je jedním z „nejsilnějších argumentů ve prospěch *film studies* jako samostatné vědecké disciplíny“.⁴⁾ Stylistický výzkum ovšem dnes není příliš v módě. Mohou za to obavy z formalismu, nedostatečná znalost komplikovaných

2) Rick Altman, *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press 1989, s. 5.

3) V jedné ze svých předchozích prací jsem se zabýval slibnou perspektivou zařazení těchto filmů do teoretického rámce jako transnacionální „žánr“. H. Naficy, *Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre*. In: Rob Wilson – Wimal Dissanayake (eds.), *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham, N.C.: Duke University Press 1996, s. 119–144.

4) David Bordwell, *On the History of Film Style*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1997, s. 8.

otázek filmové estetiky a postupů filmové produkce, a implantace různých teorií bez valného ohledu na specifické textové a divácké aspekty kinematografie.

V nejužším slova smyslu je styl „vzorovým a signifikantním použitím technických prostředků“.⁵⁾ V závislosti na kontextu se označení styl může vztahovat ke stylu filmu (vzorce signifikantních postupů v jediném filmu), filmaře (vzorce opakující se jedinečným způsobem v díle jednoho tvůrce) nebo nějaké skupiny (soustavné používání daného postupu v dílech několika režisérů). Věnujeme tu sice pozornost i autorským stylům jednotlivých režisérů, středem zájmu této práce však je skupinový styl. Obecně jsou pro volbu stylu rozhodující společenská a umělecká hnutí, pravidla stanovená v oblasti cenzury, vývoj v oblasti techniky, výrobní systém převládající v dané společnosti (v oblasti kinematografie i celkově), dostupnost finančních prostředků a volby, k nimž dospívají jednotliví filmoví tvůrci jako aktéři v celospolečenské oblasti a na poli kinematografie. Skupinový styl někdy utvářejí režiséři, kteří sledují určité filozofické a estetické cíle, jako tomu bylo u německých expresionistů či u přístupu sovětských tvůrců k filmové montáži. Skupinový styl s přízvukem ovšem dosud existoval pouze v omezené, latentní a zárodečné formě, a jako takový teprve čeká na rozpoznání. I ti, kdož se tvorbou filmů s přízvukem přímo zabývají, obvykle hovoří o exilu a diaspoře jako o tématech, jež jsou předmětem těchto filmů, nikoli jako o stylistických složkách. Navíc se drtivá většina početných cenných studií zabývajících se filmovou tvorbou v exilu a diaspoře zaměřuje úzce buď na díla jednoho konkrétního tvůrce, nebo na tvorbu určité regionální skupiny režisérů. Existují tak například studie (obsáhlé i stručné) věnované režisérům Raúlu Ruizovi, Fernandu Solanasovi, Valerii Sarmientové, Amosu Gitaiovi, Michelu Khleifimu, Abidu Medu Hondovi, Chantal Akermanové, Jonasu Mekasovi, Atomu Egoyanovi a Trinh T. Minh-ha, a vedle nich i studie zabývající se chilským exilovým filmem, arabským exilovým filmem, beurským filmem, chicano filmem,⁶⁾ íránským exilovým filmem a černošskými filmy vznikajícími v britské a americké diaspoře. Tyto práce sice objasňují modus operandi, stylistické prostředky, politické postoje a tematické zaměření konkrétních tvůrců či filmů vznikajících v regionálních nebo kolektivních diasporách, žádná z nich však adekvátním způsobem neřeší teoretickou problematiku exilové a diasporické kinematografie jakožto kategorie, jež prostupuje napříč všemi nebo alespoň mnohými z těchto aspektů a jež je jim společná.⁷⁾ Mým současným úkolem tedy je podat teoretický výklad

5) D. B o r d w e l l – Kristin T h o m p s o n, *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill 1993 (4. vyd.), s. 337.

6) *Beur* – slangový francouzský výraz pro potomka přistěhovalců ze severní Afriky narozeného ve Francii; *chicano* – přistěhovalec do USA mexického původu. (Pozn. red.)

7) K regionální exilové filmové tvorbě existují následující pozoruhodné práce: o latinskoamerických exilových režisérech viz Zuzana M. P i c k, *Exile and Displacement*. In: *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: University of Texas Press 1993, s. 157–185; Julianne B u r t o n (ed.), *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*. Austin: University of Texas Press 1986; o chilských exilových filmech viz John K i n g, *Chilean Cinema in Revolution and Exile*. In: *Magic Reels: A History of Cinema in Latin America*. New York: Verso 1990, s. 169–187; o kubánských exilových filmech viz Ana M. L o p e z, *Greater Cuba*. In: Chon A. N o r i e g a – Ana M. L o p e z (eds.), *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1996, s. 38–58; o kinematografích černošské diaspory viz Michael M a r t i n, *Cinemas of the Black*

kinematografie s přízvukem, jenž zahrne charakteristické vlastnosti společné dílům rozdílně situovaných filmových tvůrců zapojených do rozmanitých decentralizovaných sociálních formací a kinematografických praktik v celosvětovém měřítku, u nichž se přitom předpokládá, že vesměs sdílejí úděl vykořeněnosti (*displacement*) a deteritorializace. Tento společný „přízvuk“ musí být odhalován (přínejmenším v počáteční fázi) v rovině recepce těchto filmů a musí být výrazněji artikulován, a to zejména kritiky a až potom samotnými tvůrci.

Styl s přízvukem tvoří tyto složky (uvedené souhrnně v tabulce, viz níže): vizuální styl daného filmu; narativní struktura; postavy a jejich vývoj; námět, téma a dějová zápleтка; strukturace exilového prožitku; biografické a sociokulturní situování tvůrce; a způsob výroby, distribuce, uvádění a recepce daného filmu. Některým z těchto složek či jejich doplňujícím prvkům jsem věnoval samostatné kapitoly této knihy, jinými se zabývám ve vymezených oddílech knihy nebo průběžně.

Diaspora. Vol. 2, Studies of National Cinemas. Detroit: Wayne State University Press 1995 a Nwachukwu Frank Uka d i k e, *Black African Cinema.* Berkeley: University of California Press 1994; o britských černošských nezávislých filmech viz Kobena M e r c e r, *Diaspora Culture and the Dialogic Imagination: The Aesthetics of Black Independent Film in Britain.* In: *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies.* London: Routledge 1994 s. 53–68; Manthia D i a w a r a, *Power and Territory: The Emergence of Black British Film Collectives.* In: Lester F r i e d m a n (ed.), *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism.* Minneapolis: University of Minnesota Press 1993, s. 147–160 a Coco F u s c o, *Young British and Black: A Monograph on the Work of Sankofa Film/Video Collective and Black Audio Film Collective.* Buffalo, N.Y.: Hallwalls 1988; o amerických černošských diasporických filmech viz M. D i a w a r a, *Black American Cinema.* New York: Routledge 1993; Mark A. R e i d, *Africa and Black Diaspora Film/Video.* *Jump Cut* 1991, č. 36, s. 43–46; o postkoloniálních a multikulturních diasporických filmech viz Ella S h o h a t – Robert S t a m, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media.* London: Routledge 1994; Dina S h e r z e r (ed.), *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone World.* Austin: University of Texas Press 1996; o ženské otázce a afrických a asijských diasporických filmech viz Gwendolyn Audrey F o s t e r, *Women Filmmakers of the African and Asian Diaspora: Decolonizing the Gaze, Location Subjectivity.* Carbondale: Southern Illinois University Press 1997; o karibských exilových filmech viz Mbye B. C h a m, *Ex-Iles: Essays on Caribbean Cinema.* Trenton, N.J.: Africa World Press 1992; o asijskoamerických filmech viz Russell L e o n g (ed.), *Moving the Image: Independent Asian Pacific American Media Arts.* Los Angeles: UCLA Asian American Studies Center 1991; o filmech mexické menšiny v USA (*chicanos*) viz Rosa Linda F r e g o s o, *The Bronze Screen: Chicana and Chicano Film Culture.* Minneapolis: University of Minnesota Press 1993; Ch. A. N o - r i e g a, *Chicanos and Film: Essays on Chicano Representation and Resistance.* New York: Garland 1992; o středovýchodních exilových filmech viz Jonathan F r i e d l a n d e r (ed.), *The Cinema of Displacement: Middle Eastern Identities in Transition.* Los Angeles: UCLA Center for Near Eastern Studies 1995; H. N a f i c y, *Recurrent Themes in the Middle Eastern Cinema of Diaspora.* In: J. F r i e d l a n d e r (ed.), c. d., s. 3–63; o filmech v jiddiš viz J. H o b e r m a n, *Bridge of Light: Yiddish Film between Two Worlds.* New York: Museum of Modern Art 1991; o iránských exilových filmech viz H. N a f i c y, *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles.* Minneapolis: University of Minnesota Press 1993; o tureckých exilových filmech viz H. N a f i c y, *Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre.* In: R. W i l s o n – W. D i s s a n a y a k e (eds.), c. d.; o sovětských a východoevropských režisérech na Západě viz Graham P e t r i e – Ruth D w y e r, *Before the Wall: Society and East European Filmmakers Working in the West.* Lanham, Md.: University Press of America 1990; o exilovém a emigrantském filmu zejména ve Francii a Evropě včetně obsáhlých filmografií viz zvláštní čísla časopisu *CinémaAction*: č. 7, „Cinéma contre racisme“ (nedatováno); č. 8, „Cinemas de l'émigration“ (léto 1979); č. 24, „Cinemas de l'émigration“ (nedatováno); č. 56, „Cinemas métis: De Hollywood aux films beurs“ (červenec 1990).

Již dříve jsem tvorbu s přízvukem rozdělil na kategorie exilových, diasporických a postkoloniálních etnických filmů, přičemž toto dělení vychází zejména z rozdílů ve vztahu daných filmových děl a jejich tvůrců k jejich faktickým či imaginárním domovinám. Další stylové rozlišení nyní povedu mezi filmy hranými (*feature*) a experimentálními. Hrané filmy s přízvukem jsou obvykle narativní, fikční, celovečerní, uhlažené a upravené pro komerční distribuci a promítání v kinosálech. Experimentální filmy s přízvukem jsou naproti tomu obvykle točeny na nízkoformátový filmový pás (16 mm a super-8) nebo na video, přičemž se jejich technická nedokonalost, pomalost a takřka amatérská kvalita zpracování považuje za přínos. Kromě toho jsou často nonfikční, co do délky se pohybují v rozpětí od několika minut do několika hodin, a jsou určené k distribuci a promítání mimo běžnou síť kin. Hrané filmy jsou přitom obecně spíše exilové než diasporické a jejich tvůrci jsou často starší režiséři působící v emigraci. Experimentální filmy a videa jsou naproti tomu někdy spíše diasporické než exilové a jejich tvůrci bývají příslušníci mladší filmařské generace, kteří se již narodili či vyrůstali v diaspoře. Experimentální filmy také obvykle více nebo nepokrytěji než hrané filmy pracují s autobiografickými či biografickými prvky.⁸⁾ Režisérův vlastní komentář mimo obraz tu působí jako prostředník mezi jednotlivými typy filmů (dokumentárním, fikčním) a mezi různými rovinami identity (osobní, etnickou, genderovou, rasovou, národnostní). Ačkoliv je narativní hybridita charakteristická pro filmovou tvorbu s přízvukem jako celek, experimentální filmy jsou hybridnější než filmy hrané, což se v nich projevuje záměrným překračováním a problematizováním různých hranic, například mezi videem a filmem, fikcí a nonfikcí, narativním a nenarativním modelem, sociální a psychologickou rovinou, autobiografickým a národním zaměřením.⁹⁾

Styl s přízvukem

Jestliže se v klasické kinematografii obvykle vyžadovalo, aby stylové komponenty, tedy například mizanscéna, filmový obraz či střih, sloužily k vytváření realistického zobrazení světa, exilový přízvuk poznáme podle toho, že u něj dochází ne-li přímo k zásadnímu popření realistického přístupu, tedy alespoň k jeho odlišnému nasměrování. Henry Louis Gates Jr. charakterizoval texty černošských autorů pomocí termínů

8) K experimentální diasporické filmové tvorbě viz Laura M. Marks, *A Deleuzian Politics of Hybrid Cinema*. *Screen* 35, 1994, č. 3, s. 244–264.

9) Ani tyto dva typy akcentovaných filmů nejsou jednoznačně definované – díla některých režisérů mohou spadat částečně do jedné z těchto kategorií, nebo v sobě mohou sdružovat charakteristické rysy obou. I v tomto smyslu se tedy jedná o hybridní filmy. Tak například Solanasův snímek *TANGOS: EXILE OF GARDEL* či Krishnova *MASALA* se dají zařadit mezi hybridní filmy pro své překračování hranic a směšování prvků muzikálu a melodramatu, tragédie a komedie, narativních a nonnarativních postupů, fikce a dokumentu, realismu a surrealismu, prvků národních a osobních. Přitom ovšem Solanas i Krishna točí celovečerní filmy, mají vysoké ambice a usilují o široké divácké zázemí. Klíčový rozdíl mezi nimi spočívá v tom, že zatímco *MASALA* je diasporický film, *TANGOS* zůstávají filmem exilovým, neboť se zaměřují výhradně na problém exilu a oboustranného propojení s původní vlastí. Obdobně Mekasovy filmy mají některé vlastnosti celovečerních filmů (délku) a zároveň filmů experimentálních (estetiku).

„mulatto“ či „mulatta“, s tím, že podle něho obsahují zdvojený hlas a jsou výrazem dvojitého dědictví:

Tyto texty promlouvají standardními románskými a germánskými jazyky a literárními strukturami, téměř vždy však promlouvají se svébytným a znělým přízvukem, který označuje (a odkazuje na)¹⁰⁾ rozmanité tradice černošské lidové slovesnosti, jejichž písemná forma se teprve tvoří, a zároveň tyto tradice.¹¹⁾

Filmy s přízvukem jsou také texty typu mulatta. Vznikají s vědomím ohromného historického dědictví většinových kinematografických modů. Vznikají ale i v intencích nového modu, který je tvořen jednak pocitovým ustrojením samotných filmových tvůrců, vyplývajícím z jejich situace subjektů vytržených ze svého prostředí, jednak tradicemi exilové a diasporické kulturní tvorby předcházející jejich vlastnímu působení. Z tradice kinematografie tak těží jednu množinu hlasů, z exilových a diasporických tradic množinu druhou. Toto zdvojené vědomí konstituuje styl s přízvukem, který nejenže odkazuje (*signifies upon*) k exilové kinematografii a jiné filmové tvorbě, nýbrž i označuje (*signifies*) exilovou situaci jako takovou. Ke kinematografickým tradicím odkazuje prostřednictvím svých řemeslných (*artisanal*) a kolektivních modů produkce, jež tvoří rušivý element ve vztahu k dominantnímu modu produkce, a prostřednictvím narativních strategií, jež podrývají realistické zacházení s kategoriemi času, prostoru a kauzality v rámci dominantního modu produkce. Dále pak označuje a odkazuje k situaci exilu, a to tak, že vyjadřuje, alegorizuje, komentuje a kritizuje podmínky své vlastní tvorby a deterritorializace. Jak toto označování, tak odkazování tu tvoří stavební prvky stylu s přízvukem, jehož základní vlastnosti podrobně probereme v následujícím textu. Atributy stylu z nich přitom činí jejich opakované užití v jednom filmu, v souboru díla jednotlivého filmového tvůrce či v dílech různých exilových tvůrců, bez ohledu na místo jejich původu či současného pobytu. Konečně pak je tento styl dokladem jejich dislokace (*dislocation*), ovšem zároveň je lokalizuje (*locate*) jakožto autory.

Jazyk, hlas, oslovení

V lingvistice se termín přízvuk (*accent*) vztahuje výlučně k výslovnosti, zatímco dialekt odkazuje také ke gramatice a slovní zásobě. Konkrétněji pak existují dvě základní definice přízvuku, podle nichž je to „kumulativní auditivní působení těch prvků výslovnosti, jež jsou určující pro identifikaci regionálního a sociálního původu dané osoby“, a „důraz, jehož použití vyčleňuje určité slovo či slabiku z toku řeči“.¹²⁾ Jednotlivé

10) V originále „Signifies (upon)“ – s touto dichotomií označovat/odkazovat Naficy pracuje i níže ve svém textu. Henry Louis Gates Jr. použil výraz „Signifyin(g)“ s velkým S a uzávorkovaným g (čímž tento „černý“ termín odlišuje od „bílého“ „signifying“) jako metaforu intertextuality v afroamerické literární tradici, a to jak ve smyslu odkazů mezi afroamerickými texty, tak jejich přepisování „bílých“ literárních forem – viz následující poznámka. (Pozn. red.)

11) Henry Louis Gates Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press 1988, s. xxiii.

12) David Crystal, *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. New York: Blackwell 1991 (3. vyd.), s. 2.

přízvuky sice mohou být standardizované (jako například britský, skotský, indický, kanadský, australský či americký přízvuk v angličtině), přitom však nelze mluvit bez nějakého přízvuku. Pro rozdílnost přízvuků existuje řada důvodů. V angličtině je většina přízvuků regionálních. Osoby, pro něž je angličtina druhým jazykem, rovněž mluví s přízvuky, jež pramení z jejich vlastních regionálních specifik a specifik jejich mateřských jazyků. Rozdílnosti v přízvuku se také často pojí s dalšími faktory, jako jsou společenský a třídní původ, náboženské vyznání, úroveň vzdělání či politická příslušnost.¹³⁾ Jakkoli jsou z lingvistického hlediska všechny přízvuky stejně významné, nejsou všechny přízvuky rovnocenné co do významu sociálního a politického. K přízvuku lidé přihlížejí v souvislosti s posuzováním nejenom společenského postavení mluvčích, nýbrž i jejich osobnostních kvalit. Podle přízvuku tak lze některé mluvčí kvalifikovat jako rodáky z určité oblasti, vesnické balíky, sprostáky, ošklivce či šašky, a jiné zase považovat za vzdělané, urozené, kultivované, krásné či spořádané. Přízvuk je tak jedním z nejosobnějších a nejvýraznějších znaků kolektivní identity a solidarity, a ovšem i individuální rozdílnosti a osobitosti. Reprezentativní zpravodajské pořady většinových celostátních televizních a rozhlasových stanic tradičně používají obecně nejpřijatelnější „oficiální“ přízvuk, tedy přízvuk, který je pokládán za standardní, neutrální a hodnotově bezpříznakový.

Přeneseme-li tento vzorec na kinematografii, vidíme, že se tu standardní, neutrální, hodnotově bezpříznakový přízvuk kryje s dominantní typem filmu produkovaného v rámci modu výroby převládajícího v dané společnosti. Jako typický příklad tu může posloužit kinematografie klasického i nového Hollywoodu, jejíž filmy jsou realistické a určené výlučně pro zábavu, a jsou tudíž oproštěné od explicitních ideologických prvků či přízvuků. Z této definice vyplývá, že všechny typy alternativních kinematografií jsou vesměs akcentované, přičemž se ovšem přízvuk každé z nich vyznačuje určitými specifickými rysy, které ji odlišují od ostatních. Filmová tvorba, jíž se zabývá tato práce, čerpá svůj přízvuk ze svých řemeslných a kolektivních modů produkce a z deteritorializované situovanosti svých autorů i publika. Z toho plyne, že ne všechny filmy s přízvukem jsou exilové a diasporické, avšak všechny exilové a diasporické filmy jsou akcentované. Jestliže se přízvuk v lingvistice pojí toliko s výslovností, zatímco gramatiky a slovní zásoby se netýká, exilový a diasporický přízvuk prostupuje do hloubkové struktury filmového díla – do jeho narativního a vizuálního stylu, postav, námětu, tématu a zápletky. V tomto smyslu funguje styl s přízvukem ve filmu obdobně jako přízvuk i dialekt v lingvistice. Teoretické úvahy o přízvucích a dialekttech se obvykle omezují na oblast ústní slovesnosti a obecněji mluveného projevu. Existuje jen málo prací – nepočítáme-li typografické způsoby akcentování slov – o tom, co Taghi Modarressi nazval „psaní s přízvukem“:

Každý přistěhovalec samozřejmě mluví svým nově přijatým jazykem s přízvukem a přinejmenším zpočátku nesrozumitelně. Domnívám se, že takový „artefaktický“ jazyk má svou vlastní vyjadřovací hodnotu. Psaní s přízvukem je organicky propojené s myšlením přistěhovaleckého spisovatele. Není

13) R. E. A s h e r, *The Encyclopedia of Language and Linguistics. Vol. 1*. New York: Pergamon Press 1994, s. 9.

čímsi, co si člověk dokáže vymyslet. Často je zasuté pod nánosem individuálních zábran a pochybností. Hlas s přízvukem je naplněný skrytými poselstvími z oblasti našeho kulturního dědictví, poselstvími, jež často přesahují možnosti běžných slov jakéhokoli jazyka. [...] Snad právě individuální jazyk [přistěhovaleckých a exilových autorů] může tvořit most mezi tím, co znají, a tím, co je pro ně cizí. Pak mohou dospět k tomu, že tu lze vytvářet nové a objevné paradoxy. Naše juxtapozice a naše transformace – ladnosti a nemožnosti, krásy a ošklivosti – si tu hoví vedle sebe v jakési věčné metamorfóze, proměňování jednoho v druhé. Připomíná to hrbáče z Chrámu Matky Boží v Paříži snažícího se vypadat před cizinci jako okouzlující princ.¹⁴⁾

Na své nejelementárnější úrovni sestává tvorba filmů s přízvukem z práce s postavami a herci snímanými kamerou nebo mluvícími v komentáři mimo obraz, kteří mluví s výrazným výslovnostním přízvukem. V klasické hollywoodské produkci nebyly řečové přízvuky postav spolehlivým vodítkem k určení etnického původu herců.¹⁵⁾ V akcentované tvorbě jsou ovšem přízvuky postav často etnicky příznakové, neboť v této tvorbě se velice často shoduje etnická příslušnost herce, postavy a hvězdné osoby. V některých z těchto filmů však dochází k problematizaci uvedené shody. Příkladem jsou filmy-dopisy Chantal Ackermanové (*NEWS FROM HOME*, 1976) a Mony Hatoumové (*MEASURES OF DISTANCE*, 1988). V obou těchto dílech předčítá v synchronním komentáři dcera-režisérka anglicky s cizím přízvukem dopisy, které jí přišly od matky. Diváci si mohou domýšlet, že oba hlasy patří matkám (šlo by o úplnou shodu všech tří přízvuků), jelikož se však ani v jednom z filmů výslovně neuvádí, čí hlas tu slyšíme, je tato shoda zpochybněna, a diváci se tak buď musí dohadovat o skutečném vztahu dotyčného přízvuku k identitě, etnickému původu a autenticitě mluvčí, nebo se musí spolehnout na mimotextové informace.

Jednou z největších ztrát, které přináší exil, je postupný úpadek znalosti mateřského jazyka, vedoucí někdy až k jejímu vymizení, protože jazyk slouží nejen k formování identity jedince, nýbrž i k utváření regionálních a národních identit v období před odchodem z vlasti. Řada tvůrců akcentovaných filmů pod hrozbou takové katastrofální deprivace zarputile trvá na psaní dialogů ve svém původním jazyce, což ovšem zmenšuje vyhlídky na širší distribuci jejich snímků. Většina filmů s přízvukem je však bilingvní nebo dokonce multilingvní, multivokální a multiakcentová – jako například Egoyanův *CALENDAR* (1993), který obsahuje řadu telefonních monologů pronášených ve více než desítkách nepřekládaných jazyků, nebo film Raúlů Ruize *HET DAK VAN DE WALVIS* (1981) s dialogy ve více než šesti jazycích včetně jednoho, který si Ruiz

14) Taghi M o d a r r e s s i, Writing with an Accent. *Chanteh* 1, 1992, č. 1, s. 9.

15) V klasickém hollywoodském filmu si herecké hvězdy, které si zachovaly „cizí“ přízvuk, vedly různě. Některé kvůli svým silným akcentům nemohly sehnat role. Skandinávské hvězdy, zvláště Greta Garbo, Sonja Henie a Ingrid Bergmanová, byly obvykle obsazovány do úloh cizinek z Evropy a Sovětského svazu. Některé herecké hvězdy původem z Británie, například Cary Grant, získaly časem „transatlantický přízvuk“, jemuž se tak říkalo proto, že byl celkově dobře srozumitelný a zároveň těžko zařaditelný. Viz Ian C. J a r v i e, Stars and Ethnicity: Hollywood and the United States, 1932-51. In: Lester F r i e d m a n (ed.), *Unspeakable Image: Ethnicity and the American Cinema*. Urbana: University of Illinois Press 1991, s. 93.

vymyslel. Je-li dominantní filmová produkce rozhodujícím způsobem ovlivňována hegemonií synchronního zvuku a striktního spojení mezi mluvcím a hlasem, jsou filmy s přízvukem v tomto smyslu protihegemonické, jelikož mnohé z nich se odvracejí od synchronního zvuku, kladou důraz na vyprávění v první osobě singuláru a další typy komentářů mimo obraz, jež se vyznačují akcentovanou výslovností jazyka hostitelské země, vytvářejí posuny ve vztazích mezi hlasem a obrazem mluvcího a začleňují do děje všednodenní nedramatické pauzy a dlouhé odmlky.

Ruku v ruce s důrazem, jenž filmy s přízvukem kladou na vizuální fetiše upomínající na domovinu a minulost (obrazy krajin, památek, fotografií, upomínkových předmětů, dopisů) a na vizuální ukazatele rozdílnosti a naopak sounáležitosti (držení těla, vzhled, styl oblékání a způsob chování), jde i důraz na orální, vokální a hudební složky – řečové přízvuky, intonace, hlasy, hudbu a písně, jež rovněž fungují jako ukazatele individuální i kolektivní identity. Tyto hlasy mohou patřit reálným empiricky existujícím osobám, jako je tomu u Mekasova hlasu vyprávějícího děj jeho deníkových filmů, nebo to mohou být hlasy fiktivní, jako v Markerových snímcích *LETTRE DE SIBÉRIE* (1957) a *SANS SOLEIL* (1982), nebo konečně může jít o hlasy s přízvukem, jejichž identita není přesně určená, jako u výše uvedených filmů Akermanové a Hatoumové. Čtveřice celovečerních filmů Sergeje Paradžanova se vyznačuje nejen intenzivní vizualitou vyzařující z malířského pojetí jejich mizanscén a prezentačního filmařského přístupu, nýbrž i neméně silným důrazem na orální stránku projevujícím se v jejich výstavbě, jež připomíná ústní vyprávění sdělovaná na kameru.

Důraz na hudební a řečové přízvuky odklání naši pozornost od hegemonie vizuality a modernity směrem k akustičnosti exilu a k směšování premoderních a postmoderních prvků v těchto filmech. Polyfonie a heteroglosie tyto filmy lokalizují a zároveň je i definují jakožto texty kulturně a časově odlišné.

Filmy s přízvukem čím dál víc využívají filmový obraz jako jakousi psací tabulku, na níž se objevuje množství textů v původních jazycích a v překladu v podobě titulů, podtitulků, mezititulků či textových bloků. Kaligrafická úprava těchto textů redukuje důraz na vizuální stránku a staví do popředí textovost a překladové aspekty interkulturního umění. Vzhledem ke své mnohojazyčnosti vyžadují filmy s přízvukem k překladu dialogů rozsáhlý titulkový aparát. Řada z nich ovšem tento rámec ještě překračuje a experimentuje s filmovou typografií jako s dodatečným narativním a výrazovým prostředkem. Mekasův snímek *LOST, LOST, LOST* (1976), film Trinh T. Minh-ha *SURNAME VIET GIVEN NAME NAM* (1989) a Tajiriové *HISTORY AND MEMORY* (1991) experimentují s rozmanitými typografickými prezentacemi anglických textů na plátně, jež jsou složitě pospojovány s filmovými dialogy a komentáři mimo obraz, v jejichž výslovnosti je rovněž patrný přízvuk. Tam, kde se objevuje text na plátně v „cizích“ jazycích, jako v Suleimanově *HOMAGE BY ASSASSINATION* (1991) či Hatoumové filmu *MEASURES OF DISTANCE*, kde se v obou případech objevují slova v arabštině, je tak přízvuk hlasů doplněn o přízvuk kaligrafický. Inskripce těchto vizuálních a vokálních přízvuků proměňuje diváckou recepci z pouhého sledování na sledování *doprovázené* doslova četbou filmového plátna.

Zapojením vypravěčského komentáře mimo obraz, přímého oslovení, mnohojazyčnosti a mnohohlasnosti destabilizují filmy s přízvukem, zejména ty, jež používají formu

dopisů, postavení vševědoucího vypravěče a celý narativní systém mainstreamové kinematografie a žurnalistiky. Filmové dopisy často obsahují přímou řeč (*direct address*) příslušné postavy (obvykle v první osobě singuláru), nepřímou řeč (*indirect discourse*) režiséra (coby vypravěče příběhu) a volnou nepřímou řeč (*free indirect discourse*) daného filmu, v níž přímý hlas kontaminuje řeč nepřímou. Egoyanův *CALENDAR* kombinuje všechny tři uvedené diskursivní formy s úmyslem vyvolat zmatek ohledně toho, co se na plátně děje, kdo právě mluví, kdo oslovuje koho, kde mizí diegetický fotograf a jeho filmová žena (v podání Egoyana a jeho skutečné manželky) a kde začíná příběh historicky reálných osob Atoma Egoyana a Arsinée Khanjianové. Styl s přízvukem je sám o sobě příkladem volné nepřímé řeči, a to v tom smyslu, že nutí dominantní kinematografii promlouvat menšinovým dialektem. Jak konstatoval Dick Hebdige, je styl – každý styl – „gestem vzdoru či opovržení, vyjádřeným pomocí úsměvu či úšklebku. Signalizuje nějaké Odmítnutí.“¹⁶⁾ Styl kinematografie s přízvukem je právě takovým gestem, úsměvem či úšklebkem značícím odmítnutí a vzdor. Ačkoli se odmítá přizpůsobit klasickému hollywoodskému stylu, stylu národní kinematografie kterékoli konkrétní země, stylu jakéhokoli konkrétního filmového hnutí či kteréhokoli filmového tvůrce, je styl s přízvukem všemi z nich ovlivňován a zároveň na ně odkazuje (*signify upon*) a kriticky se k nim vztahuje. Z podstaty svého řemeslného a kolektivního modu produkce, svého podvracení narativních konvencí a konvenčního způsobu situování diváka, svého kritického usouvztažnění různých světů, jazyků a kultur a své estetiky nedokonalosti a maličností, je kritikem dominantní kinematografie. Zároveň je i výsostně politický, neboť politika jím prolíná ve všech fázích, od počátečního impulsu až po stadium recepcce. Z těchto důvodů není kinematografie s přízvukem toliko kinematografií minorit, nýbrž také kinematografií menšinovou, a to v tom smyslu, jak tento pojem definovali Deleuze a Guattari.¹⁷⁾

To, co bylo řečeno výše, se ovšem nesmí chápat tak, že kinematografie s přízvukem je kinematografií opoziční, tedy že sama sebe vymezuje primárně v intencích odporu vůči neakcentované dominantní filmové produkci. Filmy s přízvukem jsou produkovány v rámci kapitalistického (byť alternativně pojatého) modu produkce, nejsou tudíž nutně radikální, jelikož fungují jako nositelé nejen sebevyjádření a vzdoru, nýbrž i asimilace nebo dokonce legitimizace svých tvůrců a svého publika. V tomto smyslu představuje kinematografie s přízvukem jeden z dialektů našeho kinematografického jazyka.

Pocitové struktury s přízvukem

Vzhledem k tomu, že styl s přízvukem není stylem programovým a definitivně zformovaným, dá se o něm hovořit jako o rodící se „struktuře pocitů“, což podle Raymonda Williamse není termín označující nějakou zavedenou instituci, formaci, stanovisko ani nějaký formální pojem typu světového názoru či ideologie. Je to spíše označení

16) Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen 1979, s. 3.

17) Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Kafka. Za menšinovou literaturu*. Praha: Hermann a synové 2001.

pro soubor nesporných individuálních a sociálních zkušeností – s vnitřními vztahy a pnutími –, který je

dosud ve stadiu vzniku, vlastně dosud často ani není uznáván jako součást sociálního prostoru, nýbrž považuje se za soukromý, idiosynkratický, ba dokonce izolující. Lze u něj nicméně analyticky (jinak ovšem jen zřídka) rozeznat jisté zárodečné spojující a dominantní vlastnosti, jež jsou uspořádány ve specifických hierarchiích. Ty se často profilují výrazněji v pozdějším stadiu, poté co už došlo (v souladu s běžnou praxí) k jejich formalizaci, klasifikaci a v řadě případů i k jejich zabudování do sociálních institucí a formací.¹⁸⁾

Styl s přízvukem je jednou z takovýchto zárodečných kategorií, k jejímuž definitivnímu zavedení a formalizaci dosud nedošlo. Jeho struktura pocitů vyrůstá z hlubokých prožitků filmových tvůrců v situaci deteritorializace, přičemž tyto prožitky oscilují mezi dysforií a euforií, odříkáním a slavením. Tyto dislokační struktury pocitů se v případě filmů s přízvukem výrazně projevují v chronotopických konfiguracích původní vlast jako utopické a otevřené, zatímco exil je tu chápán jako dystopický a klaustrofobický. Do jisté míry je to, co tu popisujeme, podobné strukturám pocitů v postmodernismu. Fred Pfeil v souvislosti s poukazem na vytváření nového masového publika pro postmodernistické umění konstatuje, že pro vnímání tohoto umění je charakteristická

jakási velice neukotvená hra mezi prvotním potěšením a prvotním strachem, mezi dvěma simultánními verzemi prvotního agresivního pudu, tím, co usiluje o směstnání světa uvnitř sebe sama, a tím, co se všemožně snaží zabránit vlastnímu pohlcení. Tato dialektika tvoří postmoderní „strukturu pocitů“.¹⁹⁾

Právě tím, že nás akcentovaná i postmodernistická kinematografie zapojují do těchto dystopických a euforických momentů nerozřešené polarizace, jsou si vzájemně podobné. Ne všechny postmodernistické filmy jsou ovšem diasporicky či exilově akcentované, zato všechny filmy s přízvukem jsou do jisté míry postmodernistické. Filmy s přízvukem se od jiných postmodernistických filmů liší, protože obvykle postulují původní domovinu jako významný a hluboce zakořeněný referent, což brání další postmodernistické hře označování. Jelikož situaci exilu (ve větší míře než diasporu) ovládají modernistická témata a tropy nacionalismu a formování státu, což postuluje existenci a reálnost země, hor, moří a pamětihodností, ale i národů, dějin, politiky a kultur domovské země, jsou mnohé exilově akcentované filmy intenzivně vázané na místo a hnací silou jejich příběhů je touha po znovunabytí vlasti nebo po návratu do ní. V důsledku toho není během prahového stadia přesídlení v exilové politice ani kinematografii pro postmodernistickou hravost, neurčenost a intertextualitu příliš místa. Referenční vlast je příliš citelně reálná, ba posvátná, než aby se s ní dalo zahrávat a vtahovat ji do intertextových odkazů. Právě tento mocný vliv domoviny sytí

18) Raymond W i l l i a m s, *Structure of Feeling*. In: *Marxism and Literature*. London: Oxford University Press 1977, s. 132.

19) Fred P f e i l, *Postmodernism as a Structure of Feeling*. In: Cary N e l s o n – Lawrence G r o s s b e r g (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press 1988, s. 386.

akcentované struktury pocitů oním smutkem a pocitem nenapravitelné ztráty, které popisuje Edward Said:

O exilu je překvapivě lákavé přemýšlet, jeho prožitek je však strašný. Způsobuje nepřeklenutelný předěl mezi lidskou bytostí a jejím rodištěm, mezi jednotlivcem a jeho pravým domovem: bytostný smutek exilu nelze nikdy překonat. A vzdor tomu, že literatura a historie opravdu zaznamenávají heroické, romantické, slavné, dokonce i triumfální epizody v životě exulanta, jsou tyto momenty pouhými pokusy o překonání ochromujícího zármutku plynoucího z odcizení. Exulantovy úspěchy jsou permanentně podřívány ztrátou čehosi, co navždy opustil.²⁰⁾

Smutek, osamělost a odcizení jsou častými tématy a smutní, osamělí a odcizení lidé jsou oblíbenými typy postav filmů s přízvukem.

Až ve chvíli, kdy se ukáže, že onen slavný návrat do vlasti není možný nebo že je iluzorní či nežádoucí, nastává chvíle pro nástup postmodernistické semiózy. Pak mohou být nostalgie za referentem a bolest z odloučení od něj transformovány v nostalgii za jeho synekdochami, fetiši a signifikáty – oněmi znehybnělými zvuky a obrazy domoviny –, jež se následně dostávají do oběhu v exilových médiích a pop-kultuře (včetně nástěnných kalendářů, jako v Egoyanově filmu *CALENDAR*).²¹⁾

Struktury pocitů exilu a diaspory jsou utvářeny mnohočetnými místy, kulturami a časovými pásmy, a to všechno pak filmy s přízvukem staví před výzvu, jíž je zobrazování simultánnosti a multiplicity míst (*multisitedness*). George Marcus uvádí s odkazem na Sergeje Ejzenštejna montáž jako metodu, jíž lze nejen zakódovat mnohočetné časy a místa, ale také autoreflexivně problematizovat realistické zobrazení světa. Ve filmové tvorbě s přízvukem, stejně jako v *multisited ethnography*, o níž pojednává Marcus, se toho dá dosáhnout prostřednictvím kritických juxtapozic mnohočetných prostorů, časů, hlasů, vyprávění a ohnisek pozornosti.²²⁾

Taktilní optika

Lidské tělo je zakoušeno z obou stran fenomenologické hranice: zvnějšku, prostřednictvím zrcadel, fotografie, filmu, elektronických senzorů a reakcí druhých lidí; a zevnitř, prostřednictvím vlastního zraku, ústrojí rovnováhy a propriocepce.²³⁾ U trau-

20) Edward S a i d, *Reflections on Exile*. In: Russell F e r g u s o n, Martha G e v e r, Trinh T. M i n h - h a, Cornel West (eds.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Cambridge, MA: MIT Press 1990, s. 357.

21) Více k exilové nostalgii a fetišizaci viz H. N a f i c y, *The Making of Exile Cultures*, kap. 4.

22) G. E. M a r c u s, *Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage*. In: Lucien T a y l o r (ed.), *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R., 1990-1994*. New York: Routledge 1994, s. 37–53. Pozn. red.: *Multisited ethnography* je metoda, kterou Marcus navrhl pro etnografické studium cirkulace prostorově nelokalizovatelných kulturních významů, objektů a identit typických pro sociální světy druhé poloviny 20. století; v praxi to mj. znamená nutnost propojit terénní výzkumy na několika často velmi vzdálených místech a redefinovat samotný pojem místa (zapojením virtuálních prostorů, pohybu kapitálu apod.).

23) Vivian S o b e c h a e k, *Is Any Body Home?: Embodied Imagination and Visible Evictions*. In: H.

matických forem vyhnání a exilu, zejména ve spojení s následnými projevy rasismu a nepřátelství v hostitelské zemi, často dochází ke zpochybnění jistoty a integrity vlastního těla (a ovšem i mysli). Integrita těla, jež předpokládá soulad mezi vnitřním a vnějším prostředím, se ocitá v ohrožení, takže může vznikat pocit, že tělo je izolované, zborcené, zpřelámané, zbavené vnitřností či znehynuté. Exilovou dislokaci lze prožívat simultánně v její všednosti i v jejím hlubinném působení, v rovině somatické i psychické. Důsledky dislokace pro jazyk jsme již probrali. Dominance zraku – jež je všeobecně uznávaným projevem modernity²⁴⁾ – je u exulantů oslabována výrazným zapojením ostatních smyslů, jež je průběžně a bolestně upozorňují na jejich zdánlivě nezrušitelnou odlišnost, ztrátu či nedostatek pocitu identifikace s okolím. Závan nějaké konkrétní vůně na stráni, letmá výměna pohledů v restauraci, dotyk cizího těla na přelidněné ulici, to, jak si stoupl jeden ze spolucestujících ve výtahu, záblesk vzpomínky během běžné konverzace, zvuk známých slov pronesených v rodném jazyce, jenž se k člověku donese z auta stojícího před semaforem na červenou – každá z těchto senzorických zpráv aktivuje osobní vzpomínky a zintenzivňuje pocit *vykořenění* (*displacement*), pocit, který v sobě člověk třeba již potlačil, aby mohl dál žít. Tytéž zprávy však mohou právě tak často a stejně výrazně plnit i opačnou funkci a navozovat pocity návratu a *začlenění* (*emplacement*) prostřednictvím znovuvytvořených vazeb.

Jelikož mezi nejpalčivější připomínky exilu patří impulsy nevizuální povahy hluboce zakořeněné v prožitcích každodenního života, dochází v souvislosti s nimi k posílení důležitosti taktilní citlivosti. Jak vysvětluje Michael Taussig, zahrnuje pocit (*sense*) všednodennosti „podstatný díl čehosi, co není ani tak pocitem, jako spíš projevem smyslovosti [*sensuousness*], vtěleným a do jisté míry automatickým ‚poznáním‘, jež funguje jako periferní vidění, nikoli jako přemítavé pozorování – poznáním orientovaným spíš na obrazivost a smyslovost než na pojmové myšlení“.²⁵⁾ Takového periferní, rozptýlené, hmatové vidění nového místa je replikováno ve „hmatové optice“ filmů s přízvukem čili v jejich nelineární výstavbě, jejímž hybným principem je juxtapozice mnohočetných prostorů, časů, hlasů, vyprávění a ohnisek zájmu – tedy efekt montáže. Tento efekt přitom nabírá sílu z oblasti vzpomínek, nostalgických tužeb a soubojů frustrací a přání prožívaných diegetickými postavami, exilovými filmovými tvůrci a jejich publikem. Zároveň je nutno konstatovat, že takovýto rozptýlený modus bytí ve světě je příznačný i pro postmoderní životní styl. Vezmeme-li v úvahu, že rozptýlenost vidění a letmost pohledu jsou charakteristické i pro sledování televize, jež se tím liší od převážně soustředěného pohledu filmového diváka, můžeme dospět k částečnému vysvětlení toho, proč mají tvůrci experimentálních filmů s přízvukem tak blízko k televiznímu typu vizuality.

Vedle distraktivní estetiky montáže souvisí hmatová optika i se stylem filmového zpracování. Někteří režiséři nutí diváky zakoušet diegezi prizmatem zviditelněných textur

N a f i c y (ed.), *Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Place*. New York: Routledge 1999, s. 45–61.

24) Martin J a y, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press 1993.

25) Michael T a u s s i g, Tactility and Distraction. In: George M. M a r c u s (ed.), *Reading Cultural Anthropology*. Durham, N.C.: Duke University Press 1992, s. 8.

obrazových ploch filmu, videa a počítače (například v Egoyanových snímcích *NEXT OF KIN*, *SPEAKING PARTS* a *CALENDAR*, či v Markerově filmu *SANS SOLEIL*). Jiní používají dlouhých záběrů, jež poskytují divákovi čas na pohodlnou sebereprojekci do diegeze, až se posléze sami stávají její součástí (jako v Tarkovského *NOSTALGIA* a ve filmu Michaela Snowa *WAVELENGTH*, 1966 – 1967). Pookénkové snímání a zvukové samplování nabízejí možnost zachycovat prchavé okamžiky zrakových vjemů, paměti a hlasových projevů, a tím replikovat rozptýlenou pozornost (například v Mekasově filmu *WALDEN*, kde je jedna z částí nasnímaná pookénkově, nebo ve snímku Trinh T. Minh-ha *REASSEMBLAGE* z roku 1982, kde se v různých iteracích opakují nedokončená slova a věty). Evokace materiálových vlastností (textur) se zprostředkovává důrazem na čichové a smyslové vjemy (jako v Ang Leeově *EAT DRINK MAN WOMAN /YINSHI NAN NU/* z roku 1994), předváděním síly přírodních živlů (například ve snímku Artavazda Pelešjana *SEASONS /1982/* a v Ivensově a Loridanové *A TALE OF THE WIND /1988/*) nebo zařazováním záběrů krajně klaustrofobicky působících městských prostředí (například ve filmech Yilmaze Güneye *THE WALL /1983/*, Tevfika Basera *40 M² GERMANY /1986/*, Sohraba Shahida Salesse *UTOPIA /1982/*, Jurije Iljenka *SWAN LAKE: THE ZONE /1990/* a Yilmaze Arslana *PASSAGES /1982/*). Zdrojem evokace rozmanitých materiálových struktur může být i tématické zaměření na cestu, putování či kočovnické stěhování (jako v Tarkovského *STALKEROVI /1979/*, filmu Ulrike Ottingerové *JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA /1989/* či snímku Rachida Bouchareba *CHEB /1990/*).²⁶⁾

Hmatovost se šíří i neaudiovizuálními způsoby, jimiž vystěhovalci vnímají audiovizuální média. Jelikož se sami ocitají v průsečíku odlišnosti a jinakosti, vnímají každý film v kontextu svého vědomí této odlišnosti. Určité obrazy, zvuky, postavy, herci, řeč s přízvukem, gesta, příběhy, místa či svícení v daném filmu exilovým divákům připomínají cosi, co Laura Marksová označuje jako jejich soukromé „smyslové vzpomínky“,²⁷⁾ tedy osobní vzpomínky jednotlivých diváků na obrazy, zvuky, vůně, lidi, místa a časová období jejich minulosti.

Exilové struktury pocitů a hmatová optika připomínají tvrzení Dudleyho Andrewa, který označil „poetický realismus“ za „optiku“ charakteristickou pro klasické francouzské filmy z konce třicátých let 20. století. Tato optika v jeho pojetí „implikuje vizuální a ideologické mechanismy ‚perspektivy‘, jež oba hrají roli ve filmovém médiu“.²⁸⁾ Svým mnohostranným propojením s filmovým průmyslem a publikem se opti-

26) Na tomto místě je třeba zmínit „exilový“ status filmových tvůrců, kteří pracovali v bývalém Sovětském svazu, jako byli Paradžanov, Tarkovskij, Iljenko či Pelešjan. Z těchto režisérů žil pouze Tarkovskij v zahraničním exilu, kde natočil své dva poslední filmy. Paradžanov žil ve vnitřním exilu a část života strávil ve vězení. Bez ohledu na rozdíly v jejich osudech i dílech tvořili tito režiséři své filmy v rámci státem regulovaného modu produkce, nikoli nějakého subverzivního intersticiálního modu. Přítomnost arménské etnicity a regionální identity v Paradžanovových a Pelešjanových filmech významně souvisela s oficiální sovětskou politikou v oblasti kinematografie, jež proklamovala takzvanou družbu mezi národy. Výběr tématu byl pro režiséra často věcí strategické úvahy. Možná by tedy bylo vhodnější hovořit o režisérech z „minoritních“ sovětských svazových republik spíše jako o subalterních tvůrcích než jako o režisérech exilových. Za upozornění na tyto skutečnosti děkuji Susan Larsenové.

27) L. M. M a r k s, *A Deleuzian Politics of Hybrid Cinema*, s. 258.

28) Dudley A n d r e w, *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Cinema*. Princeton, NJ: University of Princeton Press 1995, s. 19.

ka podobá žánru, zatímco tím, jak postuluje spontánní, idiosynkratický a autentický vztah mezi filmy a jejich tvůrci se zase blíží oblasti stylu. Styl s přízvukem je exilovou optikou, neboť nabízí vizuální i ideologickou perspektivu vzhledem k deteritorializaci. Vizualita je tu zakódována ve hmatové optice, ideologie pak ve strukturách pocitů a synestetické senzibilitě tohoto stylu.

Estetika třetího filmu

Vznik a vývoj stylu s přízvukem souvisí nejen s epochálními přeměnami, jež s sebou přinesly postkolonialismus a postmodernismus, nýbrž i s transformací struktur, teorie a praxe kinematografie, probíhající od šedesátých let 20. století. Konkrétně se jeho počátky datují k nástupu a následnému teoretickému uchopení latinskoamerického cine liberación, pro nějž se vžilo označení „třetí film“ a který byl později podrobně zpracován Teshomem H. Gabrielem a dalšími badateli. Na základě inspirace kubánskou revolucí z roku 1959, estetikou italského filmového neorealismu, griersonovským stylem sociálního dokumentu a marxistickou analýzou napsal brazilský filmový režisér Glauber Rocha vášnivou polemiku „Estetika hladu“ a argentinskí filmoví tvůrci Fernando Solanas a ve Španělsku narozený Octavio Getino, režiséři monumentální HODINY VÝHNĚ (LA HORA DE LOS HORNOS, 1968), publikovali slavný manifest „K třetímu filmu“. Následoval avantgardistický manifest „Za nedokonalý film“ z pera kubánského režiséra Julia Garcíi Espinosa.²⁹⁾ Další „revoluční“ manifesty filmových tvůrců vznikly v Severní Africe a na Středním východě.³⁰⁾ Ve Francii na tyto manifesty navázaly mimo jiné skupiny SLON (pozdější ISKRA) a groupe Dziga Vertov, v USA pak skupina Newsreel a další, a připojily se k nim vlastními výzvami k uplatnění nových filmových praktik. Zvláště zmíněné latinskoamerické polemiky a manifesty, a také film HODINA VÝHNĚ, kritizovaly mainstreamový kapitalistický „první film“ a maloburžoazní autorický „druhý film“; místo nich navrhovali zavedení nové výzkumné kategorie – „třetího filmu“, vyznačujícího se nedokonalostí, neuhlazeností a nonprofesionálním zpracováním.³¹⁾ Po formální stránce je nepochybným předobrazem stylu s přízvukem právě film HODINA VÝHNĚ.

Kinematografie s přízvukem je jednou z odnoží třetího filmu, s nímž ji spojují některé atributy a od něhož se odlišuje některými aspekty své senzibility. Jak upřesnil T. H. Gabriel, přestože díla třetího filmu vznikají hlavně ve třetím světě, mohou být natáčena kdekoli a kýmoli, mohou zpracovávat libovolné téma a činit to rozmanitými způsoby

29) Soubor těchto polemických projevů a manifestů z Latinské Ameriky a na téma třetího filmu viz M. Martin (ed.), *New Latin American Cinema. Vol. 1. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*. Detroit: Wayne State University Press 1997.

30) K některým z nich viz Paul Willemsen, *The Third Cinema Question: Notes and Reflections*. In: Jim Pines – P. Willemsen (eds.), *Questions of Third Cinema*. London: BFI 1989, s. 5–6; k dalším viz M. Martin, *Cinemas of the Black Diaspora*.

31) Panuje názorová neshoda o obsahu termínů první a druhý film. Například T. H. Gabriel přiřadil označení první film k produktům mainstreamového filmového průmyslu v kapitalistických tržních ekonomikách a označení druhý film k produktům komunistických/socialistických direktivně řízených ekonomik. Viz Teshome H. Gabriel, *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press 1982, kap. 1.

a formami, ovšem za předpokladu, že jejich zaměření bude opoziční a liberacionistické.³²⁾ Jako tvorba zabývající se stavem vykořenění je ovšem akcentovaný film daleko výraznější co do situovanosti než třetí film, protože jeho tvůrci (a často i jeho cílovými diváky) jsou z podstaty věci konkrétní vykořenění jedinci a konkrétní v diaspoře žijící komunity. Byť je méně polemicky vyostřená než třetí film, je tato tvorba nicméně tvorbou politickou, stojící v opozici vůči autoritářství a útlaku. Jestliže díla z oblasti třetího filmu vesměs hlásala třídní boj a ozbrojený odpor, filmy s přízvukem upřednostňují diskursivní a sémiotické formy boje. Ačkoliv na rozdíl od třetího filmu není kinematografie s přízvukem nutně marxistická, a dokonce ani socialisticky orientovaná, patří do kategorie angažované tvorby. Její angažovanost se však nevztahuje ani tak k „lidu“ či „masám“, jako tomu bylo u třetího filmu, jako spíše k osudům konkrétních jedinců, etnik, národností a identit a ke zkušenosti deteritorializace jako takové. V kinematografii s přízvukem je tak každý příběh zároveň soukromým příběhem nějakého jednotlivce a sociálním či veřejným příběhem exilu a diaspory. Tato angažovanost ve vztahu ke kolektivu a problému deteritorializace činí z akcentovaných filmů alegorie exilu a diaspory – nikoli tedy ony totalizující „národní alegorie“, za něž Jameson kdysi označil literaturu a kinematografii třetího světa.³³⁾

Třetí kinematografie a kinematografie s přízvukem se shodují ve svých snahách o definici a vytvoření jakési nostalgické, dokonce fetišizované autentické původní kultury, v případě třetího filmu předcházející kontaminaci ze strany Západu, u akcentovaného filmu předcházející stavu vykořenění a emigrace. Stejně jako u *HODINY VÝHNĚ* i u filmů s přízvukem dochází k hybridizaci plynoucí z jejich využívání formálních prostředků, jež přesahují národní, typologické, žánrové a stylové hranice. Podobně se řada z nich řídí estetikou prozatímnosti, experimentu a nedokonalosti až amatérství a vzniká v rámci řemeslného, nízkorozpočtového modu „kinematografie hladu“. V souhrnu lze konstatovat, že vzdor některým výrazným odlišnostem platí pro filmovou tvorbu s přízvukem i pro produkci z oblasti třetího filmu to, že jsou historicky uvědomělé, politicky angažované, kriticky zaměřené, žánrově hybridní a vyráběné řemeslným způsobem. Vzájemná příbuznost obou tvůrčích směrů a způsob, jak se navzájem ovlivňují, mají paralelu v životních příbězích některých tvůrců, například Argentince Fernanda Solanase a Chilana Miguela Littína, kteří se od působení ve sféře třetího filmu v šedesátých letech vyvíjeli k akcentované tvorbě let osmdesátých a pozdějších.

Hraniční vlivy, hraniční psaní

Vědomí hranic plyne ze situovanosti na hranicích, kde se protínají mnohočetné determinanty vztahující se k rase, třídě, genderu, a příslušnosti k rozdílným, někdy i antagonistickým historickým a národnostním identitám. V důsledku toho je vědomí hranic podobně jako prahovost exilu teoreticky zaměřeno proti binárnosti a dualitě

32) T. H. G a b r i e l, c. d., s. 2–3.

33) Fredric J a m e s o n, Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text* 1986, č. 15 (podzim), s. 65–88.

a inklinuje k nějaké třetí optice, jež je multiperspektivní a toleruje mnohoznačnost, ambivalenci a chaos.

V důsledku globalizace kapitálu, pracovních sil, kultury a médií hrozí, že hranice se stanou přežitkem a národní svrchovanost bude irelevantní. Fyzické hranice však jsou reálné a krajně nebezpečné, zejména pro ty, kteří je musí přecházet. V uplynulých letech nezažila žádná oblast na světě vražednější dlouhotrvající boje o fyzické (a zároveň i diskursivní) hranice než Střední východ a bývalá Jugoslávie. Konflikty kvůli fyzickým a konkrétním územím, dokonce i kvůli jednotlivým budovám a jejich symbolickým významům, probíhají i v akcentovaných filmech. Od Anzaldúovy široce akceptované formulace těchto pojmů³⁴⁾ dochází ve vztahu k vědomí hranic a teorii hranic k jejich romantizování, univerzalizaci a kooptaci, což je důsledek ignorování specifických dislokačních a konfliktních historických a teritoriálních základů, jež vedou k jejich vzniku. Hranice však jsou otevřenými a infikovanými ranami a subjektivita, již plodí, nemůže být postnárodní ani post-jakákoli, nýbrž jen intersticiální. Nerovnováha sil a inkompatibilita identit znemožňují proces hojení ran.

Vzhledem k tomu, že subjektivita vnímání hranic prostupuje napříč kulturami i mezi kulturami, má filmová tvorba s tematikou hranic tendenci přijímat spíše akcent „strategie překladu než strategie reprezentace“.³⁵⁾ Takováto strategie narušuje rozlišení mezi autochtonními a cizími kulturami, a to v zájmu podpory jejich interakce a intertextuality. V důsledku toho jsou nejlepší filmy s tematikou hranic hybridizované a experimentální, přičemž je pro ně typická multifokálnost, mnohojazyčnost, asynchronnost, kritický odstup, fragmentovaná či mnohočetná subjektivita a přeshraniční amfibolické postavy – postavy, jež lze nejpřiléhavěji označit jako „šíbry“ („shifters“). Poslední z uvedených charakteristik si tu zaslouží hlubší rozbor.

V lingvistice označuje anglický výraz „shifter“ slova jako „já“ a „ty“, jejichž reference lze chápat pouze v kontextu příslušné promluvy. Obecněji pak je shifter jakýmsi „čachrářem“ („operator“), tedy kýmisi nečestným, vyhýbavým a vypočítavým, nebo je to dokonce cosi jako „kašpar“ („mimic“), ve významu formulovaném Homim Bhabhou, tedy jako osoba operující s excesem, ironií a potutelnou zdvořilostí.³⁶⁾ V kontextu filmové tvorby s tematikou hranic jsou šibří postavy, jež se vyznačují některými nebo všemi ze jmenovaných odstínů myšlení a chování. Z tohoto titulu pak jim patří významná pozice v politické ekonomii reálných i diegetických přechodů hranic. Tak například v Navově snímku *EL NORTE*, což je klasický film s tematikou hranic, jsou takovými šibry následující postavy: *pollo* (sourozenecký pár přecházející hranice, Enrique a Rosa), *kojot* (mexický převaděč, který dvojici za úplatu dostane na druhou stranu), *migra* (američtí imigrační úředníci, kteří pronásledují a zatknou Enriquea), *pocho* (Američané mexického původu, kteří mluví lámanou mexickou španělštinou, člověk, který ve filmu udá Enriquea imigračním úřadům), *chola/cholo* a *pachuca/pachuco* (mladí obyvatelé pohraničního podsvětí, hovořící vlastním dialektem nazýva-

34) Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters 1987.

35) Emily D. Hicks, *Border Writing: The Multidimensional Text*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1991, s. xxiii.

36) Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. London: Routledge 1994.

ným *caló*), a mexičtí či hispánští zaměstnavatelé, sídlící v USA, u nichž utečenci přes hranice pracují jako nádeníci (mezi nimi i Enrique).³⁷⁾ Moc těchto pohraničních šibrů pochází z jejich existence podmíněné danou situací, jejich obeznamenosti s kulturními a právními kódy vzájemně interagujících kultur, z toho, jak manipulují s identitou a ze situace asymetrického rozložení sil, v níž se ocitají.

Filmy s přízvukem pracují i s dalšími amfibolickými typy postav, které všelijak štěpí, zdvojují, kříží a hybridizují a jež hrají své identity. Jakožto prahové subjekty a intersticiální tvůrci jsou mnozí režiséři filmů s přízvukem sami také takovými šibry vyznačujícími se množstvím perspektiv a rozporuplností či hraností vlastních identit. Nemají třeba vůbec cestovní pas, nebo naopak mají pasů víc, a mohou se v životě pohybovat na pomezí legality a illegality. Mnozí jsou poznamenáni mučivými zážitky z vlastních přechodů hranic. Někteří z nich mohou čerpat sílu, zatímco jiné může paralyzovat strach z osobní zaujatosti. Ve svých filmech z takových vlastních zážitků z přechodů hranic často čerpají.

Témata

Důležitou součástí tematického přediva tvoří ve filmech s přízvukem pochopitelně cesty, ať už skutečné či imaginární. Cestám jsou společné prvky motivace, směru a trvání, z nichž každý ovlivňuje charakter cesty i situaci cestující osoby. Zde se zabýváme třemi různými typy cest: útky pryč z určitého místa, hledáním domova a jeho nalézáním; cestami hledání s následnými pocity bezdomovectví a bloudění; a cestami do určitého místa, návraty domů. Směřování cest je určující pro hodnoty, jež jim jsou připisovány. Akcentovaná filmová tvorba hodnotí zvláště vysoko cesty směrem na Západ, zčásti proto, že se v nich zrcadlí osobní zkušenost režisérů a také obecný směr toku hodnot v celosvětovém měřítku. Téma cesty na Západ je zabudováno v různých podobách ve filmech Xaviera Kollera *JOURNEY OF HOPE* (1990), Nizamettina Ariče *A CRY FOR BEKO* (1992) a Ghasema Ebrahimiana *THE SUITORS* (1989). V Navově filmu *EL NORTE* vábí příslušníky mayského národa z Guatemaly do Spojených států představa cesty z jihu na sever.

Existuje řada případů líčení návratů, které hrdinovi vrátily sílu – do Maroka ve snímku Faridy ben Lyazidové *DOOR TO THE SKY* (1989), do Afriky ve filmu Raquel Gerbové *ORI* (1989), do Ghany ve filmu Haileho Gerimy *SANKOFA* (1993). Není-li možný ani útek, ani návrat, vzniká velice silná vazba intenzivního puzení k útěku a touhy po návratu na určité ikonické prvky přírody původní domoviny a určité narativní typy. Tyto narativy přijímají podobu rozmanitých cest, od dystopického a neurčitěho bloudění v Tarkovského *STALKEROVI* (1979) přes nostalgicky radostnou cestu domů v Mekasově filmu *REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA* (1971 – 1972) po rozporuplný návrat do Japonska a Číny ve snímku Ann Huiové *SONG OF THE EXILE* (1990).

Ne všechny cesty probíhají ve formě reálného fyzického putování. Existují i metaforické a filozofické cesty hledání identity a vnitřního přerodu, jež podnikají postavy

37) Z dalších zprostředkovatelských postav tohoto pohraničního dramatu lze uvést přívržence azylového hnutí, kteří pomáhají potenciálním uprchlíkům se získáváním azylu v USA.

daných filmů a někdy i samotní jejich tvůrci, jako je tomu v Mekasových dílech nebo v Ivensově a Loridanově *A TALE OF THE WIND*.

Autorství a autobiografický vklad

Jestliže předstrukturalistické teorie chápaly autora jako kohosi existujícího mimo text a před textem, který jedinečným způsobem vyjadřuje jejich osobnost, a pakliže strukturalistická filmová teorie pohlížela na autora jako na strukturu existující uvnitř vlastního textu, poststrukturalismus autory pokládá za fikce existující uvnitř jejich textů, k jejichž odhalení dochází teprve a výhradně prostřednictvím divácké recepce. Poststrukturalistická teorie autorství tak vyrůstá z teorií ideologie a konstrukce subjektu, přičemž staví diváckou interpretaci nad interpretaci autorskou. Roland Barthes zašel tak daleko, že prohlásil, že „ke zrození čtenáře musí dojít za cenu smrti Autora“.³⁸⁾ V takovémto pojetí se autor jakožto biografická osoba s rodičovským vztahem k danému textu vytrácí a zanechává po sobě dychtivé diváky oddávající se hledání autora. Tento autor, jehož si sami konstruují, není ani projekcí, ani reprezentací reálného autora, nýbrž jakousi fiktivní postavou v rámci textu.³⁹⁾ Podle této definice není fiktivní struktura či subjekt „Atom Egoyan“, jehož diváci objevují ve filmech *Atoma Egoyana*, totožný s empirickou osobou jménem Atom Egoyan, ani se do ní nezbytně neprojektuje. Jelikož texty vytvářejí subjektové pozice pro autory i diváky, musí se poststrukturalistická teorie zabývat konstrukcí autorů i diváků. Diváci ovšem právě tak jako autoři nejsou pouze subjekty textů, nýbrž i – navzdory Barthesovi – subjekty historie vyjednávajícími si pozice v rámci psychosociálních formací, produkujícími mnohočetné interpretace a mnohočetné autorské a divácké efekty. Neviditelný styl klasické hollywoodské produkce vytváří filmový realismus prostřednictvím důrazu na dojem kompaktnosti času, místa a kauzality. V důsledku toho se diegetická realita jeví jako cosi bez autora, přirozeného a mimetického, existujícího v organickém vztahu k „profilmovému“ světu. John Caughie k tomu poznamenává, že „odstranění či potlačení zjevných znaků ‚autorem vytvořené výpovědi‘ transformuje ideologii z čehosi, co pochází z nějaké místně definovatelné, historické, determinované pozice, na cosi ve světě přirozeně existujícího“.⁴⁰⁾

Cílem této mé práce pak je právě vrátit pojmu autorství onu místní definovanost a historické ukotvení autora. Potud představuje teorie filmové tvorby s přízvukem extenzi teorie autorství, a je tak v opozici vůči valné části postmoderního teoretického uvažování, jež usiluje buď o úplné potlačení autorství jako takového, nebo o multiplikaci autorských původců až k „popření počátků té které promluvy“.⁴¹⁾ Filmoví autoři však nejsou nějaké autonomní transcendentální bytosti, jimž se dostalo jakýchsi jedinečných, prapůvodních a plodivých jisker génia. Autoři filmů s přízvukem jsou doslovně i metaforicky všedními řemeslníky, kteří byli vypuzeni nebo se jim podařilo uprchnout

38) Roland B a r t h e s, *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang 1977, s. 148.

39) R. B a r t h e s, *The Pleasure of the Text*. New York: Hill and Wang 1975, s. 27.

40) John C a u g h i e (ed.), *Theories of Authorship: A Reader*. London Routledge and Kegan Paul 1981, s. 202.

41) Tento výrok jsem přejal od Pfeila, viz F. P f e i l, *Postmodernism as a Structure of Feeling*, s. 387.

z jejich původních domovů, odešli buď pod tlakem násilí, či z vlastní vůle, a vydali se na cestu mučivého hledání, jejíž součástí je vykořenění a následné znovuzačlenění v nových prostředích, která doprovázejí prožitky natolik hluboké, osobní a transformační, že utvářejí nejen autory samotné a jejich filmová díla, ale definují i vlastní otázku autorství. Každý rozbor exilového autorství musí brát v úvahu nejen individualitu, původnost a osobitost jedinečných osobností jakožto filmových autorů vyjadřujících sebe sama, nýbrž také, a dokonce v první řadě, jejich (dis)lokaci jako intersticiálních subjektů působících v rámci určitých sociálních formací a kinematografické praxe.

Filmy s přízvukem jsou stejně osobní a jedinečné jako otisky prstů, neboť jsou jak autorské, tak i autobiografické. Je třeba, aby v rámci diskursu o exilu vznikla opozice vůči snahám některých postmoderních kritiků o odtržení autora filmu od vypovídajícího subjektu filmu, neboť exil a autorství jsou zásadním způsobem provázány s historickými pohyby empirických subjektů – nejen textů – přes hranice států.

Je třeba upřesnit, že existují postmoderní tvůrci filmů s přízvukem, jako jsou například Egoyan či Caveh Zahedi, v jejichž dílech není vztah autora-režiséra k textu i k autorské struktuře uvnitř textu vztahem bezprostředního původcovství, nýbrž vztahem komplikované performance. Avšak zpochybňování vazby existující mezi autobiografií a autorstvím nesmí být používáno jako postmodernistický trik sloužící k popření specifčnosti podmínek exilu nebo k eliminaci jejich rušivého a zplnomocňujícího potenciálu. Snahy o něco takového přicházejí přesně v okamžiku, kdy se historie, účast na dějinných událostech a autobiografické vědomí staly pro utlačované a do diasporu zahnané skupiny signifikantními i významotvornými komponentami identity, umělecké tvorby a společenské angažovanosti. Autory s přízvukem je tedy třeba chápat jako empirické subjekty existující mimo rámec svých filmových děl a předcházející jejich vzniku.

Ve filmové tvorbě s přízvukem je autor v textu přítomný prostřednictvím mnoha různých forem, překračujících teorie autorství od předstrukturalismu po poststrukturalismus. Longitudinální i intertextuální výzkum filmů jednotlivých tvůrců nám může odhalit určité soustavně se opakující prvky, z nichž lze konstruovat autorovu přítomnost v daných dílech. Právě tak se z autorů stávají diskursivní figury,⁴²⁾ jež přebývají a jsou konstruovány nejen v dějinách, ale i ve svých vlastních filmových textech. Způsoby, jak ve svých filmech přebývají, nebo, v Bordwellově terminologii,⁴³⁾ jak tu jsou „personifikování“, se různí: mohou v nich být přítomni jako reálné empirické osoby, vypovídající subjekty, strukturovaná nepřítomnost, fiktivní struktury nebo jako kombinace těchto variant. Ve filmech s přízvukem je určování způsobu, jímž se autor zpřítomňuje uvnitř svého textu, složité, a to i u filmů, v nichž se režiséři sami zviditelňují v podobě empirických osob a v roli sebe samých, buď audiovizuálně (jako v Mekasových filmech včetně *LOST, LOST, LOST*), nebo jen vizuálně (jako v Suleimanově *CHRONICLE OF DISAPPEARANCE*), nebo pouze vokálně a v roli adresáta filmu (jako v Akermanově *NEWS FROM HOME*), nebo jako fiktivní postavy (Egoyanův *CALENDAR*), nebo konečně jako po-

42) Michel Foucault, *Language, Memory, Practice*. Oxford: Basil Blackwell 1977.

43) D. Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1989, s. 151–168.

stavy zastupující autora (Naderiho MANHATTAN BY NUMBERS či ROSES FOR AFRICA Shakhida Salesse, 1991). Ve všech uvedených případech se režiséři zabývají předváděním vlastního já. Stručně řečeno exiloví autoři mají i v situacích sebe prezentace tendenci k navozování dvojznačnosti co do své vlastní reálné, fiktivní či diskursivní identity, čímž problematizují teorii Phillipa Lejeuna o „autobiografickém paktu“, jenž vyžaduje identitu autora, vypravěče a hrdiny.⁴⁴⁾

Exilové autorství je rovněž funkcí režisérova modu produkce. Ve svých mnohočetných inkarnacích či personifikacích jsou autoři vlastně produkty svého modu produkce. Jestliže dominantní postindustriální mody produkce v oblasti kinematografie upřednostňují určité typy autorství, pak řemeslné mody produkce s přízvukem musí dávat přednost jiným autorským znakům a přízvukům. Stojí za úvahu, že tyto znaky či akcenty označují jak rozmanité inkarnace dotyčných autorů, tak podmínky života v exilu a diaspoře. Interpretace těchto znaků a přízvuků závisí na divácích, kteří jsou často sami v situaci na pomezí různých kultur a života uvnitř určitých kolektivních formací. Pak tedy jsou i postavy, jež sami vytvářejí tím, že se dívají na režiséry akcentovaných filmů jako na autory, odstíněné podle jejich vlastních mimotextových pnutí souvisejících s odlišností a identitou.

44) Phillip L e j e u n e, *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1989, s. 5.

Tabulka

Následující tabulka může vytvořit dojem, že styl s přízvukem je jednotný či homogenní a že všechny filmy natočené v tomto stylu obsahují veškeré uvedené komponenty. To není tak úplně pravda, v praxi totiž každý film zahrnuje buď některé z nich, nebo všechny, ovšem v rozdílné míře.

Složky stylu s přízvukem

Složky

Základní prvky

VIZUÁLNÍ STYL

Obecné rysy:

Simultánní zobrazování spontánního a úzkostně formálního chování.

Menší důraz na akčnost, větší na verbální a emoční projevy.

Rozkolísané tempo, nedořečenost občas nepropracovaná amatérská estetika, bez konečného završení.

Mizanscéna

Ve smyslu všeho, co je vidět v záběru:

Prostředí

Obvykle reálové lokace.

Klaustrofobické interiéry, často etnický příznakové.

Neobyčejně rozlehlé exteriéry, krajinné záběry, příroda a pamětihodnosti staré vlasti.

Místa přechodu hranic: letiště a přístavy, vlaková a autobusová nádraží.

Motivované rekvizity

Fetišizované předměty a obrazy odkazující k vlasti a minulosti.

Způsob osvětlení

Odpovídající otevřeným a uzavřeným filmovým formám (viz níže).

Styl snímání

Charakteristiky obrazové složky:

Framing	Uzavřená forma s důrazem na klaustrofobii, kontrolu, dystopii. Otevřená forma s důrazem na otevřenost, možnost, euforii.
NARATIVNÍ STRUKTURA	Stříhová skladba, vztah zvuku a obrazu:
Orální zaměření	Důraz na orální, sluchovou a vokální složku.
Kaligrafie/titulky	Text na plátně v původním písmu nebo v překladu.
Vícejazyčnost	Užití více než jednoho jazyka v mluvené/titulkové složce filmu.
Vícehlasost	Prezentace několika hlasů: přímých, nepřímých, volných nepřímých.
Asynchronnost	Úmyslná asynchronnost zvuku a obrazu Diskontinuita diegetického času a prostoru synchronizovaná pomocí epistolárních prostředků, vzpomínkových flashbacků, toužebně laděných narativních sekvencí.
Vyprávěčský komentář	Často sám režisér nebo jeho mimo obraz představitel.
Etnická hudba	Užívá se jak diegeticky, tak extradiegeticky.
Dopisová forma	Zapojení komunikačních prostředků a aktů, jejichž součástí jsou dopisy, telefony, kazety, počítače.
Juxtapozice	Kladení reálných a potenciálních prvků do analytických a kritických juxtapozic. Kritická juxtapozice vztahů odporu a souhlasu za účelem komparace aspektů místa, času, kultur, společností. Juxtapozice veřejných dějin a privátní paměti.
Narativní prostor a čas	Ve třech modalitách: bezčasovost/bez – meznost, klaustrofobie/soudobost a přechodné časy/prostory.

Sebereflexivnost	Sebereflexivnost ve vztahu k exilu a procesu filmové tvorby.
Vzpomínky/nostalgie	Nostalgické vzpomínky na dětství a vlast často určují dynamiku děje, flashbacků a jednání postav.
Nedokončenost	Obtíže s dosahování závěru, završení.
Inkoherence	Relativní tolerance vůči narativní inkoherenci a chaosu.
Strukturované absence	Určité postavy, osoby a místa se vytrácejí, chybí.
Hraniční estetika	Multifokálnost, asynchronnost, fragmentace vyprávění, zmnožená subjektivita, „šibři“, kritický odstup.
Estetika třetího filmu	Historické uvědomění, politická angažovanost, kritické vědomí, žánrová hybridnost, řemeslný modus produkce.
Časový odstup	Mezi natáčením a střihem, mezi natáčením a záznamem komentáře mimo obraz, mezi filmovými projekty.
POSTAVY/HERCI	Typy a vlastnosti postav:
Řeč s přízvukem	Vícejazyčné postavy mluví dominantním jazykem s cizím přízvukem.
Identita a performance	Kolísání mezi identitou a předváděním identity.
Outsiderství	Postavy jsou často lidé na okraji, odcizení, nelegální přistěhovalci, sami a osamělí.
Šibři	Amfibolické postavy přizpůsobující se v životě dané situaci.
Dvojakost	Postavy jsou někdy hybridní, dvojaké, rozpolcené.
Herci	Časté využití neherců, lidé hrají sami sebe.

	Režiséři reprezentují sami sebe v obraze a ve zvuku.
NÁMĚT/TÉMA/ZÁPLETKA	Opakující se náměty, témata a zápletky:
Cesta – hledání domova	Události, jež vedly k odchodu a exilu, hledání domova.
Cesta lidí bez domova	Bloudění, trvalý pocit vykořenění, bezdomovectví.
Cesta – návrat domů	Návrat, touha po návratu, nemožnost návratu, inscenování návratu.
Identita	Hledání integrity a nápravy rozštěpené identity. Performativní charakter identity.
Rodina	Jednotka vystavená drastickému tlaku.
Historizace	Snaha o rekapitulaci a vysvětlení individuální/národní minulosti.
Realita	Dvojznačnost a nejistota ohledně toho, co je skutečné a viditelné.
Exil, vykořenění	Zaujetí deteritorializací a nezařazeností.
STRUKTURY POCITŮ	Soubor nepopíratelných individuálních a sociálních exilových zkušeností zakódovaných ve filmech:
Typy senzibility	Oscilace mezi protilehlými póly: dysforie/euforie, dystopie/utopie, odříkání/oslava. Rozpoznání a masochistické potěšení z ambivalence a asynchronnosti. Zjitřená senzualita, emocionalita, nostalgická touha
Synestézie	Soustředění na úplný rejstřík smyslových vjemů a jejich využití jakožto znaků odlišnosti, deprivace, touhy a exilu.
Retrospektivnost	Postavy i film se ohlížejí zpět, zatímco zápletky se rozvíjí dopředu

Převažující nálada	Melancholie, anomie, strach, panika.
Prahovost	Život na pomezí mezi různými duševními stavy a společenskými formacemi.
Interstitialita	Situovanost v průsečíku estetických systémů, jazykových prostředích, národností, zvyků, kultur.
Hybridnost	Selektivní osvojování si jiných kultur a zvyků a udržování stavu napětí z toho plynoucího.
Multifokálnost	Simultánní povědomí o rozdílných systémech poznání a kulturních orientacích a přístup k nim.
Politizace	Politická interpretace veškerých jevů, přesun politického vědomí z oblasti tvorby do sféry recepce.
Simultánnost	Rozpoznání simultánnosti prostorů a časů.
Hmatovost	Vnímání založené spíše na rozptýlenosti než na soustředění. Důraz na materiálovou strukturu zvuků, obrazových ploch, kultur, gest, vzhledu, přírodních prvků.
Nomádké vnímání	Čas je subjektivní, cyklický, simultánní.
Osamělost	Osamělost postav i režisérů, tvorba v izolaci.
SITUOVANOST REŽISÉRA	Biografické/sociální/filmové situování:
Kulturní/sociální situování	Filmový tvůrce je prahová a intersticiální postava.
Autobiografie	Zapojení režisérově biografie, osobního vývoje a subjektivity.
Sebezačlenění	Autor, vypravěč a subjekt děje jsou ve filmu často jedna osoba.
Autorství	Režiséři naddeterminují autorskou složku tím, že ve filmech působí v různých funkcích.

MODUS PRODUKCE	Produkce, distribuce, předvádění a recepce filmů a videosnímků:
Alternativní/nezávislý	Řemeslný, kolektivní a transnacionální modus.
Menšinová filmová praxe	Užívání deteritorializovaného jazyka,
Integrovaná praxe	Filmař se podílí na všech fázích, od předprodukce po předvádění.
Multifunkčnost	Filmař plní od začátku do konce řadu různých úloh.
Alternativní distribuce	Malé obchody, alternativní, aktivistické, etnické, mikrodistributoři. Distribuce převážně ve formě videa, rozšiřuje se distribuce v internetové síti
Uvádění	Repertoárová kina, artová kina, muzea, univerzity, etnické/ diasporické/exilové kulturní organizace.
Financování	Různorodé zdroje: národní a mezinárodní TV kanály, veřejné a soukromé grantové agentury, etnické a soukromé zdroje.
Divácké kategorie	Film je adresován rozmanitému a někdy nesoudržnému publiku: příslušníci etnických skupin, etnické komunity, národní komunity, mezinárodní publikum.
Divácká aktivita	Simultánní pozorování a čtení filmového plátna.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu:

Hamid Naficy, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*.
Princeton – Oxford: Princeton University Press 2001.

Přeložený text je částí první kapitoly, nazvané „Situating Accented Cinema“
(s. 19–35, poznámky s. 295–297), tabulka je součástí příloh (s. 289–292).

Citované filmy:

40 m² Germany (Tevfik Baser, 1986), *A Cry for Beko* (Nizamettin Ariç, 1992), *A Tale of the Wind* (Joris Ivens, 1988), *Calendar* (Atom Egoyan, 1993), *Door to the Sky* (Farida ben Lyazidová, 1989), *Eat Drink Man Woman / Yinshi Nan Nu* (Ang Lee, 1994), *El Norte* (Gregory Nava, 1983), *Exile and Displacement* (Prajna Parasherová, 1992), *Het Dak van de Walvis* (Raúl Ruiz, 1981), *History and Memory* (Rea Tajiriová, 1991), *Hodina výhně* (La Hora de los Hornos; Fernando Solanas – Octavio Getino, 1968), *Homage by Assassination* (Elia Suleiman, 1991), *Cheb* (Rachid Bouchareb, 1990), *Chronicle of Disappearance* (Elia Suleiman, 1996), *Johanna d'Arc of Mongolia* (Ulrike Ottingerová, 1989), *Journey of Hope* (Xavier Koller, 1990), *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1957), *Lost, Lost, Lost* (Jonas Mekas, 1949–1976), *Manhattan by Numbers* (Amir Naderi, 1993), *Masala* (Srinivas Krishna, 1991), *Measures of Distance* (Mona Hatoumová, 1988), *News from Home* (Chantal Ackermanová, 1976), *Next of Kin* (Atom Egoyan, 1984), *Nostalgia* (Andrej Tarkovskij, 1983), *Ori* (Raquel Gerberová, 1989), *Passages* (Yilmaz Arslan, 1982), *Reassemblage* (Trinh T. Minh-ha, 1982), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (Jonas Mekas, 1971–1972), *Roses for Africa* (Sohrab Shahid Saless, 1991), *Sankofa* (Haile Gerima, 1993), *Sans soleil* (Chris Marker, 1982), *Seasons* (Artavazd Pelešjan, 1982), *Song of the Exile* (Ann Huiová, 1990), *Speaking Parts* (Atom Egoyan, 1989), *Stalker* (Andrej Tarkovskij, 1979), *Surname Viet Given Name Nam* (Trinh T. Minh-ha, 1989), *Swan Lake: The Zone* (Jurij Iljenko, 1990), *Tangos: Exile of Gardel* (Fernando Solanas, 1985), *The Suitors* (Ghasem Ebrahimián, 1989), *The Wall* (Yilmaz Güney, 1983), *Utopia* (Sohrab Shahid Saless, 1982), *Walden* (Jonas Mekas, 1969), *Wavelength* (Michael Snow, 1966–1967).

Poznámka o autorovi:

Hamid Naficy se narodil v Íránu, roku 1964 přesídlil do USA, nyní působí jako profesor Filmových a mediálních studií na Rice University (Houston, Texas). Soustavně a široce se zabývá exilovou teorií, kulturou, televizí a kinematografií a dějinami kinematografií Íránu a třetího světa. Je autorem vlivného konceptu „kinematografie s přízvukem“, který souhrnně pojednal v knize *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking* (2001). Dále publikoval mj. *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles* (1993), nyní připravuje *Cinema and National Identity: A Social History of Iranian Cinema* (University of Texas Press).

Články

ETNICITA, AUTENTICITA
A EXIL: FALEŠNÝ OBCHOD?Němečtí filmoví tvůrci a Hollywood¹⁾

Thomas Elsaesser

Proč vlastně tolik talentovaných evropských filmových tvůrců, herců, scenáristů, skladatelů a scénografů skončilo v Hollywoodu? Tato otázka sice poutá značnou pozornost životopisců i historiků kultury, výsledkem je nicméně většinou toliko anekdotická forma odpovědi, jež je už stejně předem známá.²⁾ Zvlášť ti z badatelů, kteří se soustředí na osobnosti z německy mluvících zemí, tu mají svou teorii víceméně přichystanou, neboť je samozřejmé pohlížet na emigranty jako na politické uprchlíky, kteří nejdříve prchali z Evropy před fašismem, jen aby později čelili ústrkům ze strany neomalených a nekulturních filmových magnátů, a nakonec se stali terčem honu na čarodějnice vedeného paranoidními antikomunistickými americkými senátory. Čelná místa v této verzi zauímají Fritz Lang a Bertolt Brecht, expresionismus a *film noir*, Thomas Mann a Arnold Schönberg, Marlene Dietrichová a William Dieterle. Za autoritativní a klasické podání této teze o liberálně-intelektuálním charakteru politické emigrace lze považovat knihu Johna Russella Taylora *Strangers in Paradise*, kde je čitelná již z přiléhavě nadepsaných kapitol jako „Schyluje se k bouři“, „Hollywoodská levice

- 1) Tento text byl rok po jeho prvním vydání, jež je předlohou přítomného překladu, autorem začleněn do jeho monografie o výmarském filmu. Viz Thomas Elsaesser, *To Be or Not To Be. Extra-territorial in Vienna – Berlin – Hollywood*. In: T ý ž, *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*. London – New York: Routledge 2000, s. 361–382. (Pozn. red.)
- 2) Z obsáhlé literatury upozorním na následující tituly: John Baxter, *The Hollywood Exiles*. New York: Taplinger 1976; Mike Davis, *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. New York: Verso 1990; Otto Friedrich, *City of Nets: A Portrait of Hollywood in the 1940s*. Berkeley: University of California Press 1997; Gundolf S. Freyermuth, *Reise in die Verlorengegangenheit*. Hamburg: Rasch und Röhring 1990; Anthony Heilbut, *Exiled in Paradise*. New York: Viking 1983; Maria Hilchenbach, *Kino im Exil. Die Emigration deutscher Filmkünstler 1933–1945*. Munich: Saur 1982; Jan Christopher Horak, *Fluchtpunkt Hollywood*. Muenster: Moks 1984; Martin Jay, *Permanent Exiles*. New York: Columbia University Press 1985; Frederick Kohner, *The Magician of Sunset Boulevard*. Palos Verdes, CA: Morgan 1977; Thomas Koebner (ed.), *Exilforschung Band 2*. Munich: text + kritik 1984; Jean Michel Palmier, *Weimar en Exil*. Paris: L'Harmattan 1988 (2. sv.); Cornelius Schenau (ed.), *One Way Ticket to Hollywood: Film Artists of Austrian and German Origin in Los Angeles, 1884–1945*, nedatováno.

a pravice“, „Nový Výmar“, „Hollywood ve válce“, „Zač bojujeme“ či „Jak být neamerický“.³⁾ Těto kanonické verzi nechybí ani věrohodnost, ani dostatek svědeckých dokladů, přesto však je její zdánlivá samozřejmost ošidná.⁴⁾ V následujícím textu bych rád celý obraz trochu zkomplikoval, nejprve tím, že prodloužím jeho časovou osu nazpět, a posléze tím, že k jeho politickému rozměru přiřadím další dimenzi – totiž tu, jež souvisí s obchodem a konkurenčním bojem, kontrakty a trhy. Konečně je třeba říci, že i válka proti fašismu a obchodní válka jako takové mají svůj odpovídající protějšek v kinematografii: jejich zrcadlovým odrazem je zde válka konkurenčních způsobů reprezentace identity a etnického původu, v níž význam domova a odchodu z něj nabývá ještě dodatečné konotace.

Imigranti, nebo invaze, místa exilu, nebo trhu?

Přestože je právě kinematografie nepochybně americkým uměním *par excellence*, již dlouhou dobu panuje shoda v tom, že základními stavebními prvky toho, co se rozumí pod označením americký filmový průmysl, jsou migrace, exil a přistěhovalectví. Hollywood – který vznikl v době, kdy se nezávislí producenti vymanili z područí Filmového trustu (Motion Picture Trust), působícího na východním pobřeží, a osamostatnili se na západním pobřeží USA – nelze pochopit, aniž bychom vzali v úvahu onu hru, v níž jsou etnická příslušnost a systém rodinných hodnot, doprovázeny vědomou distancí od vlastního původu, metaforami ekonomicko-institucionálních vazeb. Jestliže tato distance mnoha různými způsoby zmíněné vazby posilovala, ani jeden z těchto faktorů se v urputné snaze imigrantů o asimilaci a integraci neztrácel bezezbytku. Tento proces po sobě zanechal pozůstatky přesunů, zažitých návyků a vzdoru, jež – promítneme-li je do budoucích podnikatelských aktivit imigrantů jakožto výsledku jejich dynastických ambicí a kulturních aspirací – definovaly konformismus nové elity, která si své postavení vybuodovala vlastním přičiněním. Carl Laemmle byl v Německu narozený účetní, který nastoupil kariéru v jednom wisconsinském obchodě s oděvy; Samuel Goldwyn, který se narodil ve Varšavě jako Samuel Goldfish, byl až do chvíle, kdy se přiznal do rodiny kabaretních podnikatelů Laskyových galanterním obchodníkem v severní části státu New York; Adolf Zukor se narodil v Maďarsku a své první jmění získal jako kožešník v Chicagu, načež se pustil do podnikání se zábavními automaty; William Fox se narodil jako Wilhelm Fried v Maďarsku a otevřel si oděvní závod v newyorské čtvrti Lower East Side, později pak vyplacením získal zkrachovalý Blacktonův podnik s automaty; Louis B. Mayer, rodák z Ruska, přešel z otcova bostonského obchodu

3) John Russell Taylor, *Strangers in Paradise: The Hollywood Emigrés, 1933–1950*. New York: Holt, Rinehart & Winston 1983.

4) Základní schéma tohoto příběhu se zvláště shoduje s historií vnitroamerické migrace 40. a 50. let, kdy se umělci, pracovníci zábavního průmyslu a spisovatelé z východního pobřeží nebo středozápadu USA stěhovali do Hollywoodu, přičemž jež za čas mnohdy znovu opouštěli, rozčarování, se zničenými kariérami a životy. Na předních místech jejich seznamu figurují Orson Welles a Joseph Losey, ale zvláště po mccarthyovském honu na čarodějnice se stejnou cestou vydal bezpočet newyorských spisovatelů či broadwayských herců, divadelních producentů a choreografů.

s kovošrotem k provozování vlastních biografů v Nové Anglii; i Joseph a Nicholas Schenckovi pocházeli z Ruska, potom vlastnili dragstory a zábavní parky v New Yorku a zároveň pečlivě sledovali situaci ve vysoce rizikovém filmovém podnikání. Další Rus, Lewis Selznick, byl majitelem pittsburghských klenotnictví, prosázel v hazardu jmění, jež získal ve filmovém průmyslu, byl však i otcem dvou slavných synů, jejichž přičiněním se rodinné jméno stalo nedílnou součástí hollywoodské legendy.

Přes to všechno není patrně tím nejpozoruhodnějším na „otcích zakladatelích“ Hollywoodu jejich etnická příslušnost či snad dokonce jejich židovská víra. Paradoxem těchto Američanů první generace je to, že sehráli tak velkou úlohu v transformaci filmové produkce v kartel, jemuž se začalo říkat hollywoodský studiový systém, a to právě proto, že si dokázali získat kulturní vliv na vkus masového publika, přičemž tvrdili, že jsou toliko obchodníky. Neboť i když nelze říct, že „vynalezli Hollywood“, jak dovozuje Neal Gabler,⁵⁾ tím, že v sobě potlačili a odmítli svou vlast a kulturní kořeny, určitě pomáhali implantovat do srdce Hollywoodu onu dvojznačnost kulturní identity, která už od té doby zůstala pro roli cizinců v Hollywoodu příznačná a jež od nich vyžaduje, aby se buď asimilovali a stali se stodesetiprocentními Američany, nebo se prosadili jako exotičtí Evropané, ovšem rovněž stodesetiprocentní! Takováto asymetrie a excesivita by také mohla být projevem dvou skrytých figurací, jež dávají v souhrnu tento vztah k „centru“, který je sám o sobě projekcí rozdílných typů jinakosti, což napovídá tomu, že otázky emigrantů a etnické příslušnosti, vlasti a Hollywoodu je rovněž třeba včlenit do širšího kontextu.

Působení rozporuplného silového pole je asi nejpatrnější mezi německými emigranty v Hollywoodu, pravděpodobně největší skupinou, nebo, jak bylo naznačeno výše, skupinou, o níž se nejvíc píše. Příběh Němců v Hollywoodu komplikuje dvojice faktorů. Přišli sem ze země, která se přinejmenším ve dvacátých letech 20. století mohla pyšnit silným filmovým průmyslem; zároveň však také pocházeli ze země, jež byla po první světové válce politickým vyvrhelem uváděným do přímé spojitosti s válkou, agresí a prušáckou brutalitou a která se ve třicátých letech stala zemí, kde docházelo k neskrývané perzekuci Židů. V důsledku této situace soupeří spolu o větší věrohodnost dva různé výklady. Jeden z nich se soustředí na třicátá a čtyřicátá léta a podává příběh v obráceném pořádku – vypráví o emigrantech prchajících z Evropy před fašistickou diktaturou a válkou, kterým se v Hollywoodu dostává ponižujícího přijetí ze strany tyranských, nevzdělaných a špatně vychovaných filmových magnátů typu Louise B. Mayera, Darryla Zanucka či Harryho Cohna. Tato verze postupně vytěsnila starší pojetí, jehož ústředním motivem ovšem byla rovněž válka. V něm byli Němci označováni za nájezdníky a ztotožňováni s ničivou „záplavou“, což byly termíny zavedené v době, kdy filmy KABINET DOKTORA CALIGARIHO a MADAME DUBARRY přinášely zisky (americkým) distributorům. Zmíněné metafory přitom ovšem odkazují k militaristickým nacionálně podbarveným kliše, jež se stala součástí obecného povědomí po roce 1918, kdy se vzdmula velká vlna odporu proti dovozu německých filmů.

5) Neal Gabler, *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*. New York: Crown Publishers 1988.

Oborový tisk té doby se v podobném válečnickém výrazivu velmi vyžíval, přičemž tato tendence vyvrcholila s příchodem Ernsta Lubitsche, který si s sebou přivezl celý doprovodný štáb z konglomerátu německých studií Ufa. David Robinson přináší v práci *Hollywood in the Twenties* ozvuk zmíněné atmosféry, když píše o „Ernstu Lubitschovi, nejúspěšnějším a nejodolnějším z těchto cizích nájezdníků“.⁶⁾ John Baxter pojednává o tomtéž tématu takto: „Příjezd Paula Davidsona a Ernsta Lubitsche do New Yorku 24. prosince 1921 – a o několik týdnů později okázalejší vylodění Poly Negri – [byly] předzvěstmi záplavy, jež od základu změnila americký filmový průmysl“,⁷⁾ a s jistou dávkou uspokojení o pár stránek dál dodává, že tato záplava byla nakonec „odražena“, a to buď proto, že se režiséři „vraceli s hanbou“, nebo proto, že Hollywood „zdeptal nejtalentovanější evropské umělce“.⁸⁾

Dalo by se tu namítnout, že obě Baxterova tvrzení jsou přehnaná, a já se zde také pokusím o poněkud odlišný výklad. Existuje-li například vůbec nějaký oprávněný důvod pro použití onoho vojenského slovníku s termíny typu „nájezdníků“, pak se hodí spíš ve vztahu k Hollywoodu než k Německu: šéfové amerických studií po celá dvacátá léta podněcovali a řídili kampaně, jejichž cílem byl lov talentovaných tvůrců, vydávali se do Evropy na „trofejní hony“, jak tomu říkal Fritz Lang, přičemž měli v úmyslu porazit konkurenci tím, že skoupí jejich nejnadanější umělce, aby pak sami těžili z jejich práce v mezinárodním měřítku. Na jedné z takových výprav „koupil“ Harry Warner v Berlíně Michaela Kertésze. Kertész předtím do Německa odešel z Maďarska po rozpadu rakousko-uherské monarchie a v Hollywoodu si následně změnil jméno na Michael Curtiz a stal se nejspolehlivějším a nejnápaditějším ze smluvních režisérů Warnerova studia, pro něž za dvacet let natočil na padesát filmů, včetně německé jazykové verze snímku Lloyda Bacona *MOBY DICK* (*DÄMON DES MEERES*, 1931) a (mnohem později) nejoblíbenější emigrantský film *CASABLANCA* (1942). Také letní dovolené Carla Laemmleho, jež ve dvacátých letech trávil v (dnes českých) lázeňských městech Mariánské Lázně a Karlovy Vary, neslavně prosluly tím, že se tam sjížděli berlínští filmaři a mohli se přetrhout snahou o získání kontraktu na práci u Universalu.⁹⁾

Baxter ovšem jaksi mimochodem vznáší závažný argument: zabýváme-li se tématem emigrantů ve filmařském oboru, může být zavádějící soustředit se při tom výhradně na režiséry, jelikož Hollywoodu šlo v první řadě o aktiva v podobě popularity (na evropském trhu) určitých hereckých hvězd, jež měli být příslušní režiséři schopni přitáhnout (kromě Poly Negri tak Lubitsch přivedl i Emila Janningse, zatímco Mauritz Stiller přivedl Gretu Garbo). Tohoto jevu si v knize *The Lubitsch Touch* všiml i Hermann Weinberg:

Zahraniční „invaze“ už začala, i když o skutečnou invazi nikdy šlo, protože evropský kontingent sem byl zván po jednotlivcích, kteří sem byli postupně

6) David Robinson, *Hollywood in the Twenties*. London: A. Zwemmer – New York: A. S. Barnes 1968, s. 57.

7) J. Baxter, c. d., s. 36.

8) Tamtéž, s. 54, 65, 72.

9) F. Kohn, c. d., s. 52.

vábení. Tak se tu v těsném sledu záhy objevili Emil Jannings, Conrad Veidt, Erich Pommer, Alexander Korda, Paul Leni, Lothar Mendes, Lya di Putti, Karl Freund, Lajos Biro, Friedrich Murnau, E. A. Dupont, Ludwig Berger, Camilla Hornová a řada dalších – hereckých hvězd, kameramanů a scénografů, načež Ufa skončila oloupená o mnohé ze svých nejtalentovanějších tvůrců.¹⁰⁾

I s méně talentovanými filmaři ovšem zůstávalo konečným cílem vyrábět filmy, jež měly pronikat na zahraniční národní trhy, a to na úkor místních producentů. Lubitsch si tak s sebou například přivedl jako osobního asistenta mladíka jménem Heinz Blanke, který se posléze uplatnil v zákulisním dění jako jeden z nejdůležitějších zprostředkovatelů obchodů mezi Berlínem a Hollywoodem. V letech 1933 až 1962 působil jako klíčový producent studia Warner Brothers pod vedením Hala Wallise.

Protihollywoodské ladění patrné ve Weinbergově práci převzali i další autoři, mezi jinými i Siegfried Kracauer a Lotte Eisnerová, kteří hovoří o exodu, jakémsi odlivu, v jehož důsledku se německý filmový průmysl ocitl bez lidí i prostředků. Zde se ekonomická argumentace přechyluje směrem k argumentaci politické, neboť se tu nabízí představa o strmém úpadku německého filmového průmyslu v druhé polovině dvacátých let, jenž nevyhnutelně vyústil do umělecké rezignace v roce 1933. Jak ale zdůraznil George Huaco, tento výklad nemůže být správný, jelikož filmy natáčené v Německu koncem dvacátých a začátkem třicátých let – za všechny jmenujme alespoň *LIDÉ V NEDĚLI*, *MODRÝ ANDĚL*, *KONGRES TANČÍ*, *VRAH MEZI NÁMI*, *ŽEBRÁCKÁ OPERA*, *UPÍR ANEB PODIVNÉ DOBRODRUŽSTVÍ DAVIDA GRAYE* či *KUHLE WAMPE* – jsou po estetické stránce stejně závažné, tematicky stejně průbojné a stylisticky stejně rozmanité jako kterýkoli snímek produkováný v téže době v Hollywoodu.¹¹⁾ Tyto filmy navíc německému filmovému průmyslu zajišťovaly vyšší míru stability i mezinárodní úspěšnosti, než jaké dosáhl kdykoli jindy ve své historii. Zisky z řady hudebních filmů vzniklých v produkci Ericha Pommera a režírovaných většinou Hannsem Schwarzem, Karlem Hartlem a Gustavem Ucickym (poslední dva jmenovaní zůstali v Německu, resp. v Rakousku) stačily Ufě k zajištění aktivní účetní bilance, a to vzdor obrovským investicím vloženým do přechodu na zvukový film.¹²⁾ Vezmeme-li v úvahu to, jak nepřátelsky se avantgardní kritika ve svém celku stavěla k nástupu zvukového filmu, může nás napadnout, zda snad nemohly být politické důvody onoho exodu po roce 1933 umocněny i určitou dávkou estetických předsudků.

Vlna za vlnou?

Historicky opodstatněnější hodnocení vztahu mezi Německem a Hollywoodem tudíž nemůže být ani výlučně ekonomické, ani čistě politické. Ony dvě stěžejní verze, vycházející z „německé invaze“, nebo naopak z teorie o „německých uprchlících“, si totiž vzájemně odporují a zároveň jedna druhou doplňuje, a to právě proto, že k jejich

10) Herman Weinberg, *The Lubitsch Touch*. New York: Doubleday 1964, s. 47.

11) Srov. George A. Huaco, *The Sociology of Film Art*. New York: Basic Books 1965.

12) Nejúplnější informace lze najít in: Hans Michael Bock – Michael Tötterg (eds.), *Das Ufa Buch*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1992; Klaus Kreimer, *Die Ufa Story*. Munich: Hanser 1992.

průniku dochází v jiné rovině, v oblasti etnického imaginárna, kde dilema Němců z dvacátých let i z let třicátých odpovídá situaci „otců zakladatelů“ z desátých let 20. století. Odtud pak zájem o zmapování zvláštního typu kulturní logiky tvořící podloží těchto interakcí. Začneme od interakce ekonomické: jestliže Němci nebyli přímo záplavou, mohli bychom je přirovnat k vlnám, přičemž mezi jednotlivými vlnami je třeba rozlišovat. Lubitsch v roce 1921 by se tak dal považovat za hřeben první vlny, zatímco Murnau v roce 1925 tvořil vrchol vlny druhé. Po úspěchu filmu POSLEDNÍ ŠTACE (1924) byl Murnau importován s konkrétněji formulovaným posláním, totiž s tím, že má do Hollywoodu přinést hodnoty „filmového umění“, ¹³⁾ přičemž za ním stáli tvůrci, na něž Hollywood pohlížel jako na specialisty v určitých stylech či úzce ohraničených trzích, jako byli například E. A. Dupont či Paul Leni, z nichž oba byli v Evropě stejně jako Murnau známí svou tvorbou novátorských, zároveň však i ezoterických filmů (KABINET VOSKOVÝCH FIGUR, 1924; VARIETÉ, 1925). Dupontovy i Leniho motivy byly v první řadě ekonomické, nebo přinejmenším profesní: Hollywood vyráběl filmy s vyššími rozpočty v lépe vybavených studiích a pro početnější publikum.

Kromě režisérů, kteří již za sebou měli jisté zkušenosti, jako například Lothar Mendes či Ludwig Berger, přinesla tato (druhá) vlna do jižní Kalifornie i dobrodruhy, kteří měli zkušeností z dřívějška málo – mezi ně patřil třeba Fred Zinnemann, anebo jejichž zkušenosti byly různorodé – jako u Edgara Ulmera, který přijel poprvé v roce 1923 jako asistent Maxe Reinhardta, potom se vrátil v roce 1925 jako člen Murnauova týmu, v roce 1929 se vrátil do Německa, v roce 1931 už ovšem znovu zkoušel štěstí v Hollywoodu, tentokrát jako filmový výtvarník, až konečně chytil dech filmem ČERNÁ KOČKA (1934) a v letech 1935 až 1940 si vydobyl specifickou pozici nejvýznamnějšího režiséra filmů v ukrajinštině a jidiš.

Tito filmaři tedy nebyli ani chudými přistěhovalci, přehajícími před hladem z mateřské země za americkým snem, ani politickými vyhnanci a utečenci, nýbrž filmovými tvůrci a profesionály, které sem lákala technika, materiální zdroje a odměny, jež jim Hollywood dokázal nabídnout. Tato migrace je tedy v první řadě a zdaleka nejvíce projevem mimořádně vysoké ekonomické dynamiky filmového průmyslu jako celku v polovině a koncem dvacátých let a nevyhnutelně mezinárodního charakteru jeho fungování na všech úrovních, ať už se jednalo o produkci, distribuci či předvádění.

Zcela jasným dokladem této skutečnosti byla další imigrační vlna kolem roku 1930, s níž do Hollywoodu přišli William Dieterle, Hans Heinrich von Twardowski, Günther von Fritsch a několik dalších, kteří se nezdrželi tak dlouho. Najala si je berlínská pobočka Warner Brothers, Deutsche National, aby se zabývali výrobou cizojazyčných verzí Warnerových filmů, přičemž Dieterleho vybrali proto, že byl zároveň hercem i režisérem, a Fritsche zase proto, že ovládal španělštinu natolik, že mohl spolu s německou verzí režírovat i verzi latinskoamerickou, čímž Warnerům šetřil výdaje na dopravu, stravování a ubytování pro importované pracovní síly. Němci tak v Hollywoodu točili německé filmy, přičemž také nadále přispívali k americkému filmovému podnikání, a to zejména na tehdy klíčových zámořských (evropských a latinskoamerických)

13) Robert C. Allen – Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*. New York: Random House 1985.

trzí. Obdobný kontext zafungoval i v případě Duponta, když se mu podařilo vzkřísit svou skomírající mezinárodní kariéru tím, že v letech 1928 až 1931 natočil řadu anglicky, francouzsky a německy mluvených verzí pro londýnskou společnost British International Pictures a její německou pobočku Südfilm.¹⁴⁾

Poslední příklad ukazuje, že boj s nelítostnou konkurencí a uzavírání strategických aliancí tvořily modus operandi nejen ve vztazích mezi Evropou a Hollywoodem, ale i mezi jednotlivými národními kinematografiemi a také mezi různými producenty uvnitř národních kinematografií. Často byl hnací silou onoho pohybu tvůrců a technického personálu z jedné země do druhé samotný kapitál, jenž se potřeboval držet v oběhu uvnitř jednotlivých sektorů (mezinárodního) filmového průmyslu. Platí to dokonce i pro onu imigrační vlnu, která dorazila po roce 1933, u níž se dá oprávněněji hovořit o politických uprchlících a do níž patřili Fritz Lang, Joe May a Billy Wilder, později během téže dekády pak i Robert Siodmak, Curtis Bernhardt, John Brahm a William Thiele. Tito emigranti měli přitom společné to, že řada jich do Los Angeles nepřišla z Berlína či Vídně, nýbrž z Paříže, kde předtím všichni rovněž točili filmy, jiní pak přijížděli z Londýna, kam odešli v naději (falešné, jak se později ukázalo), že se odtud budou moci vrátit do Německa, jakmile se urovná tamní politická situace. Žádný z nich neměl původně v úmyslu hledat štěstí v Hollywoodu a všichni se museli kulturně i profesně přeorientovat, pokud tam chtěli uspět.

Zmíněná pařížská mezistanice nadmíru názorně ilustruje onu směs ekonomických a politických hledisek určujících motivy této migrace, neboť poukazuje na převahu německého filmového průmyslu nad kinematografií francouzskou v období od konce dvacátých let dál po celá léta třicátá. Až závěrečná vlna emigrantů, přicházející koncem třicátých let a počátkem let čtyřicátých, do níž patřili zejména Max Ophüls, Jean Renoir a René Clair (kteří uprchli z okupované Francie nebo přes Holandsko) a také Reinhold Schünzel, Frank Wisbar a Douglas Sirk (z Německa), opouštěla Evropu z politických důvodů. Tři posledně jmenovaní režiséři ihned po příjezdu do Ameriky narazili na obtíže, a to v neposlední řadě proto, že na ně místní emigrantská komunita hleděla s podezřením, jelikož se o nich vědělo, že po nástupu nacismu natočili pro Ufu významné a vysoce úspěšné filmy, mimo jiné například snímky VIKTOR A VIKTORIA, BOHOVÉ SE BAVÍ (oba Reinhold Schünzel, 1933, 1935), ANNA A ALŽBĚTA a PŘEVOZNIČKA MARIE (oba Frank Wisbar, 1933, 1936), POSLEDNÍ AKORD a K NOVÝM BŘEHŮM (oba Douglas Sirk, 1936, 1937). Patrně nejtragičtějším případem je osud Georga Wilhelma Pabsta, jenž se koncem dvacátých a začátkem třicátých let proslavil svými filmy experimentálními (ZÁHADY LIDSKÉ DUŠE, 1926), sociálně angažovanými (ULIČKA, KDE NENÍ RADOSTI, 1925), ve stylu nové věčnosti (DENÍK ZTRACENÉ, 1929), liberálně laděnými (LÁSKA JEANNE NEYOVÉ, 1927) a kriticko-pacifistickými (KAMARÁDI, 1931). I on odešel v roce 1934, po období (1930–1933), v němž točil francouzské filmy a francouzské jazykové verze, do USA. Když se mu nepodařilo dosáhnout úspěchu snímkem MODERNÍ HRDINA (1934, natočeným u Warner Brothers pro Henryho Blankeho a Hala Wallise), pokračoval v letech 1936 až 1939 s režírováním ve Francii. Ačkoliv pak už měl rezervovanou

14) Andrew H i g s o n, Film Europa: Dupont und die britische Filmindustrie. In: Jürgen B r e t s c h n e - i d e r (ed.), *Ewald Andre Dupont: Autor und Regisseur*. Munich: text + kritik 1992, s. 34–52.

palubní jízdenku na parník Normandie do New Yorku, vrátil se ještě do svého rakouského sídla, kde v okamžiku vyhlášení války onemocněl, čímž se jeho odjezd oddálil na neurčito. Filmoví historici mu nemohou zapomenout, že tehdy „zmeškal loď“. ¹⁵⁾

Pabstův příklad poukazuje zřetelněji než spletené osudy Ulmera, Bernhardta či Duponta na to, že i teze o „vlnách“ je zavádějící, jelikož z velké části šlo o obousměrný proces. ¹⁶⁾ Zvlášť koncem dvacátých let a začátkem let třicátých se jednotlivé případy odvíjely v závislosti na různých faktorech i zcela náhodně, a to ještě předtím, než politický vývoj v Evropě a Hitlerův nástup k moci vnutily přemnohým osudové paradigma pronásledování, exodu a zmařených vyhlídek. Přestože změny, k nimž došlo v Německu po roce 1933, postihly každého, kdo byl na očích veřejnosti, často právě herci, spisovatelé, skladatelé a zpěváci pocítili dopad fašismu a antisemitismu bezprostředněji, jakožto přímé ohrožení života i způsobu obživy; ti pak také tvořili jádro komunity politických uprchlíků. Režiséři, a zejména ti, kteří si již stačili vybudovat jisté postavení, udržovali se zahraničním průběžné kontakty; byli obeznámeni se základními postupy i technickým vybavením používaným při natáčení filmů všude na světě a mnozí navíc znali i systém práce zavedený v jiných studiích, vůbec už nemluvě o tom, že jazyk pro ně byl při shánění práce daleko menší překážkou než pro spisovatele či herce. Během dvacátých let také už docházelo k nepřetržitému pendlování mezi Evropou a Amerikou díky zdokonalujícímu se systému komunikací a námořní dopravy. John Baxter na to poukazuje následovně: „Do Hollywoodu jich přišla spousta – stěží najdeme jediného předního evropského režiséra té doby, který by neabsolvoval alespoň jednu povinnou návštěvu Los Angeles – ale jen zlomek [...] tam zůstal.“ ¹⁷⁾

Ani tak ale ještě není obraz úplný: za režiséry stojí producenti. O úloze Paula Davidsona při zajišťování Lubitschova příchodu do Hollywoodu tu už byla zmínka. Pabst mohl pracovat ve Francii proto, že předtím dlouhodobě spolupracoval se společností Nero Film Seymoura Nebenzala, jež zase měla konexe na Warner Brothers a Pathé Nathan. ¹⁸⁾ Těsné svazky, které pojily německou filmařskou obec s Paříží, Londýnem a Los Angeles, však byly v nemalé míře výsledkem rozsáhlé sítě kontaktů a neúnavného cestování jediného člověka, Ericha Pommera, po značnou část dvacátých let šéfa produkce studií Ufa, jenž začínal jako německý zástupce Gaumontu, pracoval pro Eclair, měl uzavřené kontrakty s Paramountem a MGM a ve třicátých letech produkoval filmy pro Foxe ve Francii a v USA, spolupracoval s Kordou v Anglii, valnou část čtyřicátých let strávil přejížděním mezi Londýnem a Los Angeles, a v roce 1947 se vrátil do Německa jako americký důstojník, aby tu reorganizoval západoněmecký filmový průmysl. Konstatujeme-li tedy, že na jedné straně byla motorem a důvodem

15) H. M. B o c k (ed.), *CineGraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Munich: text + kritik 1984, s. 228–230.

16) Dobře se ví, že Louise Brooksová se stala hvězdou poté, co ji dovezli z Hollywoodu k práci na Pabstových filmech PANDORINA SKŘÍNK A DENÍK ZTRACENÉ. Viz Louise B r o o k s, *Lulu in Hollywood*. New York: Knopf 1982. Méně známé už asi je, že Emil Jannings, který toužil po oživení své kariéry v Německu, s sebou přivedl Josefa von Sternberga, aby tu režíroval MODRÉHO ANDĚLA.

17) J. B a x t e r, c. d., s. 54.

18) Paul Davidson zůstal v Německu. Po vytvoření studií Ufa se jeho předtím závrtná kariéra začala hroutit, a po několika nepovedených nových začátcích v roce 1926 zemřel, patrně sebevraždou. Viz H. M. B o c k (ed.), c. d.

konkurence, spolupráce a směny neosobní abstraktní logiky kapitálu, musíme dodat, že na opačném pólu byla hnací silou udržující v pohybu otáčivé dveře tohoto mechanismu, ať už přímo, či nepřímo, právě Pommerova charismatická osobnost.¹⁹⁾

Dynamika nerovných směn

Vnucuje se ovšem otázka, co je nakonec v takovémto uspořádání nerovných a neekvivalentních směn skutečným předmětem obchodu. Jaký výkaz zisků a ztrát se tu vlastně vede? Jde tady o zboží, pověst, služby, expertní znalosti, trhy, know-how, patenty? Soustředíme-li pozornost na nejkonkrétnější komoditu, tedy filmy, je zřejmé, že jen velice málo německých filmů z kategorie takzvané klasické německé kinematografie dosáhlo úspěchu po komerční stránce nebo alespoň u kritiky. Po vlně nadšení vyvolané KABINETEM DOKTORA CALIGARIHO se objevily kritičtější hlasy, a to nejen v tisku. Jak si všímá Baxter:

V době, kdy byly v USA uvedeny do distribuce filmy *Madame Dubarry*, *Anna Boleynová*, *Buchowetzského Danton* a ostatní poválečné hrané filmy, nadšení Hollywoodu pro německé filmy už značně ochablo. Studia, která skoupla veškeré známější nové produkce, aby je udržela mimo dosah konkurence, teď na své nahromaděné zásoby hleděla se znepokojením.²⁰⁾

Baxter dál cituje z rozhovoru s šéfem produkce studia Famous Players-Paramount, který měl v roce 1922 na starosti sestřihání osmidílného seriálu *Joea Maye VLÁDKYNĚ SVĚTA* (1919–1920) pro americký trh. Ten se o německých filmech vyjadřuje přezíravě a vytýká jim „formu, která by musela i těm nejamatérštějším americkým filmovým fanouškům připadat směšná“, přičemž dochází k názoru, že „německý způsob uvažování nedokáže zhušťovat informace [...] Střih jako by byl v německém filmovém studiu naprosto neznámým uměním.“ Obdobnou, byť známější reakci lze najít v článku *Randolpha Bartletta „German Film Revision Upheld as Needed Here“*,²¹⁾ kde se uvádějí argumenty ve prospěch rozhodnutí provést střihové úpravy Langova filmu *METROPOLIS* (1926). Bartlett tvrdí, že sestřihaná a přetitulovaná americká verze „vynáší na povrch skutečnou myšlenku“ filmu, kterou se Langovi jaksi nepodařilo sdělit v originální verzi. Pokud jde o herecké hvězdy, ve třicátých letech se nepodařilo pokračovat v americké kariéře ani *Emilu Janningsovi* a *Pola Negri*, již proslavil víc její románky s *Rudolphem Valentinem* a rozepře s *Glorií Swansonovou* než její americké filmy, po celá třicátá léta křížovala mezi Hollywoodem a Německem.

Upřeme-li však pozornost na to, jak se ve Spojených státech dařilo filmům, hereckým hvězdám a režisérům, ztrácíme ze zřetele skutečnost, že zde vůbec nešlo o boj o americký trh, nýbrž o americký vliv na západoevropské, jihoamerické či východoevropské publikum. Jak plyne z investic vkládaných zpočátku do cizojazyčných verzí

19) Ursula H a r d t, *From Caligari to California: Eric Pommer's Life in the International Film Wars*. Providence/Oxford: Berghahn 1996, s. 141–162.

20) J. B a x t e r, c. d., s. 55.

21) *New York Times*, 13. 3. 1927.

amerických filmů, a to jak v Hollywoodu, tak ve studiu Paramountu v Joinville u Paříže, byl americký filmový průmysl neustále na stráži, aby si udržel dominantní postavení v oblasti exportu, jež se zdálo být s příchodem talkies ohroženo. Tak pronikavé technické a finanční změny, k jakým v průmyslu docházelo v souvislosti s přechodem na zvukový film, zvláště silně komplikují snahu vytvářet hypotézy o filmařské emigraci do Hollywoodu pouze kolem několika prominentních osobností. Po celá dvacátá léta proudili do Hollywoodu také představitelé nižších filmařských profesí, přičemž jejich vliv tu byl v některých ohledech trvalejší a hlubší než vliv filmových režisérů. Stačí uvést třeba kameramany jako Karl Freund, Theodor Sparkuhl či Eugen Schüfftan, výtvarníky jako Hans Dreier či Ali Hubert a skladatele jako Erich W. Korngold, Franz Wachsmann, Max Steiner či Dimitri Tiomkin. Každý z těchto lidí měl v Hollywoodu jedinečnou kariéru a přinesl do svého oboru nezanedbatelný vklad, jemuž se také dostalo patřičného uznání alespoň v rámci filmového průmyslu, ne-li vždy ze strany široké veřejnosti.

Tak například Karl Freund je osobnost, která si jistě zaslouží samostatnou monografickou studii. Po práci na filmech POSLEDNÍ ŠTACE, VARIETÉ a METROPOLIS se Freund stal nejen klíčovým kameramanem studií Universal a MGM a také režisérem osmi celovečerních filmů (včetně klasických snímků jako MUMIE /1932/ či ORLAKOVY RUCE /1935/), ale i aktivistou v Society for Motion Picture and Television Engineers, a po válce pracoval v televizi jako hlavní kameraman seriálů Lucille Ballové, vyráběných společností Desilu. Od poloviny dvacátých let se navíc stal i držitelem významných patentů na technické vynálezy v oblasti filmového zvuku, barvy a optických přístrojů. Ty pak komerčně využíval prostřednictvím vlastní firmy Photo Research Corporation, která udržovala úzké kontakty s americkým zbrojním průmyslem, jenž tehdy vyvíjel systém naváděných střel.

Jestliže měl Freund jakožto emigrant několik „viditelných“ i „neviditelných“ identit, s jejichž pomocí se zdánlivě bez obtíží pohyboval mezi svými rolemi filmového režiséra, kameramana, vynálezce, vlastníka patentových práv a obchodníka, a stal se tak jakýmsi králem chameleónů v onom boji o zrno charakteristickém pro jižní Kalifornii, je případ Henryho Blankeho, o němž tu již byla řeč, zvláštní tím, že se jeho kariéra odvíjela téměř úplně ve skrytu před zraky veřejnosti – takříkajíc v útrobách velryby. Jeho výdrž ve funkci *line producera*²²⁾ u Warner Brothers vrhá překvapivé světlo na síly, jež ovládaly nebo přinejmenším dotvářely osudy mnoha německých emigrantů. Po období, v němž pracoval pro Lubitsche, což bylo do roku 1926, odešel Blanke do Berlína, kde se stal vedoucím výroby u Langa při natáčení filmu METROPOLIS, což opět jen dokládá, že Ufa od samého začátku příprav produkce tohoto filmu pomýšlela na jeho uvedení na americký trh. V roce 1927 se Blanke vrátil k Warnerům, kteří ho hned v roce 1928 poslali zpátky do Berlína, protože v té době otevírali v Německu vlastní výrobní filiálku (Deutsche First National). Tam se Blanke seznámil s Williamem Dieterlem, který pro First National natočil jeden ze svých nejúspěšnějších filmů, SVĚTICI A JEJÍHO BLÁZNA, a kromě toho pracoval i pro německou pobočku další americké firmy,

22) *Line producer* – zodpovědný za přípravu a realizaci výrobního rozpočtu a za ekonomický dozor nad denními pracemi štábu. (Pozn. red.)

Deutsche Universal, v jejímž čele stál Joe Pasternak. Současně se zavedením zvuku do německých premiérových kin v roce 1929 byl Blanke povolán do Hollywoodu, aby tu dohlížel na německojazyčné produkce, k čemuž si najal Dieterleho.

Sám Dieterle přijal tuhle práci s největší ochotou, protože předtím nebyl s to splácet vysoké dluhy, do nichž zabředl v důsledku svého kontraktu se společností Silva Film. V berlínském Bundesarchiv-Filmarchivu najdeme zatykač vydaný na Dieterleho zhruba k témuž datu (v červenci 1930), kdy přinesl list *Thüringer Allgemeine Zeitung* zprávu o jeho „náhlém útěku do Ameriky“. O měsíc později otiskl berlínský filmový list *Film-Kurier* reklamní snímek společnosti First National, na němž Dieterle s manželkou a dalšími německými a francouzskými herci mávají z lokomotivy vlaku, který právě dorazil na losangeleské nádraží Union Station. V Dieterlových spisech uložených v berlínské Deutsche Kinemathek se zachovala i kopie mimosoudního vypořádání z ledna 1931, v němž se newyorská kancelář Warner Brothers uvoluje Dieterleho zaměstnat na dobu čtyřiceti týdnů, přičemž bude vyplácet 400 dolarů týdně firmě Silva Film v Berlíně, zatímco Dieterleho týdenní plat bude činit pouhých 200 dolarů.

Tato příhoda vhodně dokresluje systém obchodu a výměny fungující mezi německými a americkými firmami, ale i Dieterleho postavení „námezdní síly“ v době, kdy se poprvé ocitl v Hollywoodu. To, že si Silva Film mohl dovolit požadovat za porušení kontraktu tak vysoké odškodné (počáteční suma byla dva miliony říšských marek, zdá se ovšem, že strany se nakonec dohodly na částce osmdesát tisíc říšských marek), bylo paradoxně způsobeno Dieterleho vysokým kasovním potenciálem v Německu, kde táhl publikum jako přední herec i jako režisér. Blanke dál pracoval s Dieterlem na mnoha z jeho poměrně úspěšných biografických snímcích (PŘÍBĚH LOUISE PASTEURA, 1935; ŽIVOT EMILA ZOLY, 1937), Dieterle však musel splácet Warnerovi své dluhy tím, že režíroval řadu remaků svých někdejších německých kolegů, mimo jiné například JEJÍ VELIČENSTVO LÁSKA Joea Maye (jako HER MAJESTY, LOVE, 1931), film na scénář Billyho Wildera „Ihre Hoheit Befiehlt“ (jako ADORABLE, 1933) či Lubitschovu MADAME DUBARRY (jako MADAME DUBARRY, 1934). Zároveň Dieterle točil i filmy, které se posléze zařadily mezi nejdynamičtější, nejakčnější a nejvtipnější „béčkové“ tituly studia Warner Brothers z éry před Haysovým kodexem – mimo jiné například POSLEDNÍ LET (1931), LOUPEŽ ŠPERKU (1932) či LAWYER MAN (1932). Jeho image se změnil až s příchodem jeho bývalého učitele Maxe Reinhardta do Hollywoodu, kde se Reinhardt uvolil světit mu režii filmu SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ (1935). Tento snímek získal pro Warner Brothers prestižní úspěch a přispěl k vylepšení image studia, přičemž Dieterleho osvobodil od dalšího pokračování v dráze bezejmenného tvůrce „béčkových“ filmů, jímž se stal poté, co již dříve v Německu točil filmy „áčkové“. Byl tedy uprchlíkem, nebo dobrodruhem, kterého museli do Hollywoodu „lákat“? Nebo jen zoufale čekal na pověstný „telefonát“ z Hollywoodu, o němž v souvislosti s německými filmaři často vtipkoval německý tisk? Přestože však Dieterle s manželkou nebyli ani Židé, ani nepatřili mezi hvězdný umělecký import z Evropy, vytvořili nejpohostinnější hollywoodské útočiště německých politických uprchlíků a neváhali používat veškerý svůj vliv k získávání vstupních víz, dobrozdání či kontraktů pro Němce v tísni.

Dieterleho počáteční činnost – předělávání německých snímků pro americký trh – výmluvně ilustruje jeden ze společných rysů kariér německých a německy

mluvících emigrantů. Mnozí z nich se pochopitelně snažili prodat studiím náměty či tvůrčí přístupy, s nimiž už předtím zaznamenali úspěch v Evropě. Vhodným příkladem je tu osud dramatika a scenáristy Lajose Biróa, který pocházel z Maďarska. Biró prodal Lubitschovi svou hru, jež posloužila za základ filmu CAREVNA (1924, znovu natočeného v roce 1945 Otto Premingerem jako KRÁLOVSKÝ SKANDÁL), napsal scénář k filmu HOTEL IMPERIAL (1927), první hollywoodské produkci Ericha Pommera, jež se následně dočkala ještě dvou remaků (včetně jednoho od Billyho Wildera, jako PĚT HROBŮ U KÁHIRY, 1943), a vrátil se s Alexanderem Kordou do Londýna, kde napsal scénář ke snímku ŠEST ŽEN JINDŘICHA VIII. (1933, přičemž mu jako inspirace sloužil Lubitschův film z roku 1920 ANNA BOLEYNOVÁ).

Toto předivo etnických vazeb, jehož protagonisté sázeli na společné kulturní zázemí a spoléhali na vzájemné přátelské kontakty, získalo natolik nechvalnou pověst, že si Alexander Korda umístil na psací stůl cedulku s nápisem „Být Maďar nestačí“. Rubem takové úzce spjaté komunity, v níž byl každý závislý na každém, ale kde na sobě zároveň všichni parazitovali, byla často zarputilá osobní nepřátelství a pŕtky mezi emigranty, a to zejména ke konci třicátých let. Tak například skladatel Kurt Weill, který se stal jedním z nejúspěšnějších exulantů, které Amerika akceptovala, upřímně nesnášel svá občasná setkání s jinými utečenci, a večerům stráveným v jejich společnosti říkal „noci ve sklepení mumií“, stěžoval si na „ohavnou němčinu“, již se tam mluvilo, „na tu strašlivou směsici maďarštiny a vídeňáčtiny“, a bědoval nad tím, že předmětem konverzace byly bezvýjimečně drby o jiných emigrantech.²³⁾

Starý svět, nový svět

Podobné nešvary jsou přirozeně až příliš dobře známé příslušníkům společenství žijících v diaspoře všude na světě a v každé době. Svědčí o existenci bolestných závislostí, pocitu vykořeněnosti a perverzní potřebě jednotlivců znovu a znovu prosazovat svou individuální identitu v konfrontaci se společným údělem. V uměleckých a intelektuálních kruzích, které usilovaly o splnutí s hostitelskou kulturou, byly takovéto pocity nápadnější než jinde. Exulanti se snažili vytěžit pozitivní hodnoty z rozhodnutí, jež jim vnutil tlak vnějších okolností, ale často je zachvacovala zlost nad ztrátou prestiže a nostalgie za postavením, které si vydobyli ve své domovině. Hluboká nedůvěra v americký hodnotový systém jako takový a v hodnoty vyznávané Hollywoodem zvlášť znemožňovala jejich integraci. I osobnosti, jejichž názory byly tak protichůdné, jako v případě Bertolta Brechta a Thomase Manna, Theodora W. Adorna a Lotte Lenyaové, či Arnolda Schönberga a Hannse Eislera, se v jedné věci shodovaly: totiž v tom, že Hollywood je ztělesněním kultury v její nejpokleslejší, nejzaprodanější a nejpokrytečtější formě.

Jak se potom mohl tak silný důraz na odlišnost uvnitř pospolitosti a na tichý souhlas uprostřed názorových rozdlůlů projevit v činnosti, kterou emigranti dokázali realizovat? Vytvořilo si snad jejich rozpolcené vědomí samo svou vlastní imaginární soudržnost, nebo byly ve filmech, jež tito Němci produkovali, psali, režírovali či jejichž

23) Wolfgang Schivelbusch, *Turnip into Asparagus*. London Review of Books, 5. 6. 1997, s. 34.

tvorbu ovlivňovali jiným způsobem, zmíněné rozpory viditelně přítomné? Já sám se jinde – v souvislosti s pojednáním o německém „přínosu“ k hollywoodské tradici par excellence, totiž k filmu noir – přikláním k opatrněji formulovanému, a tedy spíše diskursivnímu než deterministickému pojetí „vlivu“.²⁴⁾ Nejenže totiž různé skupiny zahraničních či exilových filmových pracovníků ovlivňovaly dění v americkém filmovém průmyslu rozdílnou měrou a často nečekanými způsoby, jak dokládají příklady Karla Freunda či Williama Dieterleho, ale navíc si logická strukturace tohoto vlivu žádá terminologii, již dosud nikdo neformuloval. Lze toliko konstatovat, že tu kulturní paradigma transformuje ekonomické a politické determinanty, zároveň ale funguje i jako názorný příklad jejich působení. Odtud pramení můj návrh, abychom výsledný duševní postoj emigrantů označili jako „imaginární“, což poukazuje na vztah mezi různými řády bytí, které nelze považovat za spojité či komplementární, ale jež se přesto projevují jako vazebná síla oboustranně podpůrné fantazie. Již dříve jsem upozornil na ambivalenci vztahu různých složek berlínského filmového společenství dvacátých let vůči Hollywoodu, s tím, že byla odrazem obecnější ambivalence postojů výmarského Německa vůči Americe.

Pouze v konfrontaci s tímto historickým pozadím komplikovaného kulturního soupeření mezi první a druhou nejsilnější průmyslovou mocností tehdejšího světa lze přikročit k mapování některých rozporuplných postojů různých emigračních vln, přičemž tento kontext zároveň slouží i jako základ pro interpretaci jednotlivých filmů jako rétorických figur. Tento proces lze příhodně ilustrovat na příkladu některého režiséra z první emigrační vlny, kupříkladu Lubitsche, který je zosobněním nejcharakterističtějších rysů německo-americké výměny na poli kinematografie. Zatímco Lubitsche na Americe lákal život ve společnosti, která úspěšně vstoupila do věku permanentních revolučních změn a modernizace – na poli průmyslu, životního stylu a technických vynálezů sršících podmanivou krásou rychlosti, důvtipu a energie –, Amerika na oplátku od Lubitsche žádala něco zcela jiného. Přestože se on sám považoval za nejameričtějšího německého režiséra (natočil přece satirické vize německé „amerikánštiny“²⁵⁾ například film *ÚSTRICOVÁ PRINCEZNA*), Hollywood naopak potřeboval, aby byl bezezbytku evropský.

Sotva se ocitl v USA, uvědomil si Lubitsch, stejně jako jiní „prestižní“ emigranti, kteří do Hollywoodu přišli již jako nositelé mezinárodního věhlasu, že pro nový svět jsou reprezentanty světa starého. Zjistili, že Hollywood baží po obrázcích Evropy, v nichž se snoubí prvky nostalgie, třídně rozvrstvené společnosti a romantické fantazie. Režiséři, kteří teď museli znovu vytvářet a imitovat jakousi verzi světa, z něhož odešli, poznávali, že jejich předchozí práce v Německu jim bude při budování americké kariéry jen málo platná. V této souvislosti se stala důležitým záchytným bodem Vídeň,

24) T. E l s a e s s e r, *A German Ancestry to Film Noir?* *Iris* 1996, č. 12 (jaro), s. 129–144.

25) V angličtině *Americanitis*; Elsaesser sice neuvádí zdroj, ale odkazuje zřejmě na slavný Kulešovův text „Amerikanščina“ (1922), který je hojně používán v současných amerických pracích o mezikulturních vlivech v dějinách kinematografie. Sovětský avantgardista v něm vyjadřuje svůj obdiv k charakteristickým rysům amerických filmů, jako je např. dynamická akce, rychlý střih a maximální úspornost, a přiznává jejich vliv na vlastní tvorbu. Lev K u l e š o v, *Amerikanščina*. *Kino-fot* 1922, č. 1 (25.–31. 8.), s. 1–15. (Pozn. red.)

jež v Americe sloužila jako hlavní vzor a klíčový identifikační znak „Evropy“, srovnatelný v daném ohledu jedině s Paříží. Lubitsch, který byl Berlínčan každým coulem, teď musel zas a znova oživovat obrazy Vídně a Balkánu, čímž převracel na ruby onen historický proces, jehož působením se předtím valily zástupy režisérů, producentů, scenáristů – od bratří Kordových po Michaela Kertésze, od Joea Maye a Fritze Langa po Billyho Wildera a Emerica Pressburgera – do Berlína na útěku před vídeňskou dekadencí a před prohnílostí hroutícího se rakousko-uherského mocnářství.

Ona neviditelná spřízněnost, jež existovala mezi Hollywoodem na jedné straně a Vídní či Paříží na straně druhé, spočívala v tom, že všechna tato místa byla společenstvími libujícími si ve spektaklech, metropolemi jevištní iluze a kabaretní zábavy. Výrazem dekadence habsburské monarchie byl v jistém smyslu všudypřítomný dojem herecké nápodoby, předstírání, že ten který jedinec disponuje hodnotami a postavením, jejichž věrohodnost neplyne z hodnotové podstaty, nýbrž z věrohodně sehraného „divadla“, z toho, jak dalece přesvědčí ostatní, že mají pokládat zdání za realitu. Tato teorie má historický podklad: o Vídní můžeme uvažovat jako o městě, kde se setkávají, taví a mísí nejružnější prvky, kde se třídní konflikty a etnická pnutí zastírají v důsledku jistého prolínání mezi společenskými vrstvami, což je stav, který v nejzhuštěnější dramatické podobě zobrazují operety, u nichž může v řadě případů dojít ke shodě mezi vkusem lumpenproletariátu a příslušníků aristokracie, a to v neposlední řadě proto, že mají společného nepřítele – totiž pracovitou, produktivně zaměřenou a společensky ambiciózní buržoazii. Obdobně pak i ta Paříž, která přitahovala Hollywood, byla Paříží operetního skladatele Jacquesa Offenbacha, v období před rokem 1848, na sklonku restaurace monarchie a před revolucí. Síla Vídně jakožto signifikantu pak pronásleduje emigranty až hluboko do čtyřicátých let: Max Ophüls nebyl Vídeňanem o nic víc než Lubitsch, i on se však stal specialistou na vídeňský šarm (přičemž si ovšem toto zaměření sám zvolil již před svým působením v Hollywoodu, o čemž výmluvně vypovídají jeho německé a francouzské filmy z třicátých let).

Erich von Stroheim a Josef von Sternberg jsou dobrými příklady drastičtějšího převrácení signifikantů: oba si vykonstruovali krycí identity coby evropští aristokraté, a na tomto podkladě pak transformovali vlastní osobnosti v jakési obchodní známky, ve Sternbergově případě sestávající alespoň navenek z jeho vizuálních atributů starosvětského dandyho. O Stroheimovi by se díky jeho vysokým botám, monoklu a vojenskému „rodokmenu“ dalo hovořit jako o neuvěřitelně dokonalém zhmotnění zmíněného vídeňského principu: ačkoliv byl synem chudého přistěhovalého kloboučníka, vžil se do fiktivní role, v níž nebyl jen aristkratem, nýbrž aristkratem rakousko-uherským, čímž ještě umocnil konotace předstírání, stylovosti a herectví. Tuto roli přenášel z filmového plátna do vlastního životopisu, přičemž pro vlastní život i dílo zvolil modus, v němž se příslušné napodobeniny pruských a rakouských typů (na rozdíl od historické skutečnosti) vůbec nejeví jako rozporuplné. Naopak, prvek falše je tu v obou případech téměř setřen a výsledkem pak je komplexní a naprosto věrohodná postava.

Von Sternberg natočil film s Emilem Janningsem, který, přirozeně v poněkud odlišném kontextovém rámci ruské revoluce, toto téma uchopil nadmíru břitce – POSLEDNÍ KOMANDO (1928), jehož scénář nenapsal nikdo jiný než Lajos Biró. Film pojednává o carském generálovi, jenž uprchl před bolševiky a žije nyní jako politický emigrant

ve Spojených státech, kde společensky klesne tak hluboko, že se musí žít jako hollywoodský komparzista v Los Angeles. Řízením osudu se při tom ocitá v komparzu protikomunistického dramatu o hrdinském, leč zoufalém posledním boji jednoho bělogvardějského praporu. Když se při natáčení musí dívat na hollywoodského herce v roli carského generála, zhrozí se nad nepravdivostí jeho hereckého výkonu tak, že běží za režisérem a prozradí mu svou „pravou“ totožnost. Režisér nakonec povolí a náš zchudlý generál-komparzista – teď už zase vystrojený v plné vojenské parádě – si smí před kamerou odbýt onu hrdinskou smrt na bitevním poli, kterou mu sám život tak nespravedlivě odepřel.

Také další režiséři pocházející z Evropy se snažili získat popularitu tím, že ze sebe s větším či menším zdarem dělali zosobnění národnostních stereotypů. Vzpomeňme tu Chaplina či Hitchcocka, na nižší úrovni ovšem i Dieterleho, jenž si při natáčení svých filmů ve třicátých letech potrpěl na to, že během práce nestáhl ani na okamžik z rukou úzkostně čisté bílé rukavice. Hollywoodská propagační mašinérie se starala nejen o to, aby se soukromí té které osoby dalo konzumovat v podobě mýtu, ale i o to, aby byl tento mýtus výrazně kódovaný, a tudíž okamžitě identifikovatelný.

Ve vzduchu jsou klíše

Příběh německých filmařských emigrantů tak vypovídá o dvojím typu odcizení – jednak od domovské země, ale i od toho, jak tuto jejich domovinu vnímají jejich američtí hostitelé. Důsledkem je jakási schizofrenie, z níž pak plyne i dvojakost pohledu na americkou společnost, v němž se sváří o prvenství obdiv s hyperkritickým odsudkem. V tomto ohledu je dilema, před nímž stojí tito emigranti, modifikací kulturního postoje „pionýrů“, kteří vybudovali Hollywood: došlo u nich k potlačení vlastního etnického původu, nebo jim tento původ naopak umožnil hlubší vhled do problematiky americké identity?

Mnohé filmografie a životopisy těchto emigrantů vlastně ani nedávají hlubší smysl, pokud je neinterpretujeme v návaznosti na obchodní a výměnné faktory utvářené v rámci ekonomiky filmového průmyslu, jež jsem se pokusil nastínit výše. Zároveň však je třeba interpretovat je i ve světle další tendence, totiž falešného či pravého poznání, s ohledem na onu propast, jež se rozevírá mezi dvěma druhy imaginárna, která představuje evropský pohled na Ameriku a americký pohled na Evropu. Jakkoli se totiž může životopisec ocitnout v pokušení konstruovat z osudů přistěhovalců, emigrantů, dobrodruhů či exulantů lineární obraz života, bude možná daleko případnější vyjít z předpokladu, že řada z nich žila několik vzájemně zcela odlišných životů, přičemž ovšem každý více či méně logicky odpovídal požadavkům, jež mu diktovala konkrétní situace filmové historie či ekonomiky.

Dvěma markantními případy, v nichž sehrálo stěžejní úlohu falešné poznání, jsou americké debuty Joea Maye a E. A. Duponta. May, který byl emigrantem proti své vůli, se do USA dostal přes Paříž spolu s Pommerem, pro něhož byl příchod v roce 1933 kritičtější než předchozí zkušenost z roku 1926, během níž ho nové vedení Ufy přilákalo zpátky do Berlína. Film *MUSIC IN THE AIR* (1934), který natočili Pommer s Mayem pro společnost Fox (a který představoval pokračování již zmíněné Pommerovy spolupráce

s evropskou pobočkou studia), byl do značné míry emigrantským projektem, na jehož scénáři spolupracoval Billy Wilder a hudbu složil Franz Wachsmann. Pommer si původně přál obsadit do hlavní role někoho neznámého, studio však trvalo na Glorii Swansonové. Mayovy filmy, včetně úspěšného snímku *ASFALT* z roku 1929, byly v USA naprosto neznámé – a vezmeme-li v úvahu jedovaté poznámky na adresu filmu *VLÁDKYNĚ SVĚTA*, snad to bylo i dobře –, takže se mohl pochlubit jedině dílem z nedávné doby, jehož remake uvedla společnost Warner Brothers, již zmíněným filmem *JEJÍ VELIČENSTVO LÁSKA*.

Nový film nebyl úspěšný, přičemž je ovšem třeba konstatovat, že se jeho uvedení časově shodovalo s hlubokou finanční krizí studia Fox, jež následovala těsně po jeho pokusu o získání Paramountu a jež nakonec vedla k jeho převzetí společností Twentieth Century a Zanuckem. Snímek *MUSIC IN THE AIR* je zajímavý jakožto produkční projekt, a to nejen proto, že kalkuluje s tím, že se přiživí na popularitě Pommerových filmů natočených pro Ufu, které vzbudily v USA zájem, jako byly *KONGRES TANČÍ*, *ZLATOVLASÉ OPOJENÍ*, *VALČÍK LÁSKY* a několik dalších muzikálů z počátků zvukové éry, jimiž Ufa, jak už bylo naznačeno, bodovala ve světě a vylepšovala si vlastní finanční bilanci. Případ filmu *MUSIC IN THE AIR* byl ale o to pikantnější, že jeho příběh vycházel z veleúspěšného broadwayského muzikálu Jeroma Kerna a Oscara Hammersteina, dějově zasazeného do Evropy a řešícího typicky operetní zápletku. Směna vtělená do tohoto snímku, natočeného Evropany a vzniklého adaptací amerického muzikálu, se týkala národnostních stereotypů převedených do podoby vzájemných kulturních komplimentů, a to do té míry, že by se pro film hodil spíše název „Cultural Clichés in the Air“. Další příležitost dostal May až v roce 1937 a až na několik málo zakázek ve čtyřicátých letech nestála jinak jeho filmařská kariéra v Hollywoodu za řeč. Ani jeho podnikatelský záměr v jiné oblasti, provozování restaurace nazvané – jak také jinak? – „The Blue Danube“, nespasil Maye a jeho manželku od života v krajně zoufalé a ponižující nouzi.

Propad své filmařské dráhy zažil v Hollywoodu čtyřicátých let i Ewald André Dupont, chceme-li však porozumět logice vývoje jeho profesionální kariéry, musíme k ní přistoupit spíše jako k několika povýtce samostatným „dílům“, jež se jeví skoro jako by je prožívali různí jedinci. Na rozdíl od Maye, který byl k exilu donucen, byl Dupont založen dobrodružněji. V roce 1925 podepsal tříletý kontrakt s Carlem Laemmlem, přijel do Hollywoodu a v roce 1926 tu natočil film *MILUJ MNE A SVĚT JE MŮJ*. Nakonec zůstal jen velice krátkou dobu – v červenci 1926 už bylo jeho spojení se studiem Universal minulostí a on byl zase na cestě, i když nikoli do Německa, nýbrž do Londýna. To, že koncem roku 1932 už byl Dupont zase zpátky v Los Angeles a znovu (nakrátko) ve smluvním úvazku se společností Universal, odkud přešel k Paramountu a nastoupil tragikomickou závratnou jízdu, jež pro něho skončila hanbou, zapomněním a poválečným návratem v roli podřadného námezdního režiséra, jen podtrhuje dojem, že v jeho případě je označení „exilový režisér“ („émigré director“) se svým politickým podtextem jaksi zvláště nepřípadné. I přesto však rozmanité peripetie Dupontovy kariéry vlastně některým z výše nastíněných schémat vcelku odpovídají.

Pro Laemmleho byl Dupont atraktivní díky velkému mezinárodnímu úspěchu filmu *VARIETÉ*, vyrobenému v Pommerově produkci ve studiích Ufa, který nebyl ani Dupontovým režijním debutem, ani jeho prvním snímkem zasazeným do prostředí artistů,

cirkusů a kočovných herců (viz ALKOHOL, 1919; BÍLÝ PÁV, 1920; STARÝ ZÁKON, 1923). Důvodem mimořádné úspěšnosti VARIETÉ bylo spojení detailně odpozorovaného prostředí – v opravdu syrově naturalistickém podání – s mimořádně intenzivní skličující psychologickou sondou do problematiky mužského masochismu, žárlivosti a vražedného vzteku. Zároveň byl i virtuózním příkladem filmařské techniky, snímaným Karlem Freundem, jehož kamera oscilovala mezi plynulostí a nenásilnou pohyblivostí na jedné straně a závratnou sebestředností ve scénách, kde suplovala smyslové vjemy a pocitové reakce Emila Janningse, na straně druhé. Zvláště moderně působí řada vložených dramatických záběrů (například ve slavné scéně snímané přes otáčející se větrák) připisovaných Freundovi, jejichž koncepci však lze vystopovat už v dřívějších Dupontových filmech, u nichž nebyl za kamerou Freund (mj. ALKOHOL, ZELENÁ MANUELA).

Jaký projekt ovšem Dupontovi nabídli po jeho příjezdu do Hollywoodu? Natáčení filmu MILUJ MNE A SVĚT JE MŮJ (1928) podle románu *Die Geschichte von der Hannerl und ihren Liebhabern*,²⁶⁾ tedy, jak poznamenal jistý kritik, „zase jeden vídeňský kýč“. Zdá se, že bez ohledu na to, čím se ten který režisér prosadil v rodné zemi, pro americké producenty neexistovala jiná volba než stará Vídeň. Navíc stejně jako u Maye, jehož film se měl postarat o comeback Glorie Swansonové, a trochu i jako u Lubitsche, kterého, jak si později leckdo vzpomene, pozvala Mary Pickfordová s přáním, aby jí pomohl s obratem v kariéře (ve filmu ZPĚVAČKA Z ULICE, 1921), měl být i v Dupontově případě daný projekt podle záměrů studia příležitostí pro Mary Philbinovou, jejíž dráha měla od snímků FANTOM OPERY (1925) a MUŽ, KTERÝ SE SMĚJE (1928) sestupnou úroveň. Německý oborový časopis *Film-Kurier* přinesl 12. dubna 1926 zprávu o dokončení Dupontovy první „supernákladné produkce“, „Hannerl a její milenci“ (čili MILUJ MNE A SVĚT JE MŮJ), po níž měl následovat „Romeo a Julie“, opět s Mary Philbinovou a s výpravou Paula Leniho. Na stejné titulní stránce téhož čísla *Film-Kurier* figuruje i zpráva, že film VARIETÉ byl promítán účastníkům sjezdu odběratelů společnosti Paramount v Atlantic City, kteří během prvního dne zhlédli jeho berlínskou verzi a koncem týdne pak verzi sestříhanou pro americký trh, čímž mělo „400 přítomných zástupců dostat prostor pro vlastní rozhodnutí“. Pro oborový časopis filmového průmyslu přitom jako by mezi oběma zmíněnými zprávami neexistovalo pojítko v podobě Dupontova jména, což jen znovu dokládá druhořadé postavení tohoto režiséra.

Zvuková strategie?

V obecném povědomí panuje názor, že „mezinárodní“ charakter filmu nejvíce utrpěl nástupem zvuku. Alexander Walker ve své studii o americké kinematografii v předvečer přechodu na zvukový film, nazvané *The Shattered Silents*, vzpomíná na filmy uváděné v New Yorku v srpnu 1926, kdy broadwayské kino Warner Theatre promítalo svůj první zvukový program v systému Vitaphone:

26) Autorem románu je Rudolf Hans Bartsch. (Pozn. red.)

V sousedství nebo jen kousek dál běžely Mare Nostrum Rexe Ingrama, Šejkův syn Rudolpha Valentina, Přehlídka smrti Kinga Vidora, Sjöströmovo Rudé písmeno, Ben Hur od MGM, Varieté E. A. Duponta, Kouzlo valčíku, což byl další snímek Ufy, a celosezónní repertoár filmů Emila Janningse. Všechny se vyznačovaly sofistikovaným zpracováním látky, byly mezinárodně srozumitelné, nepoužívaly mluvené řeči, a přesto jim rozuměli mluvčí všech jazyků, a každý z nich vykazoval originální rukopis svého režiséra, herecké hvězdy či studia: tyto snímky patřily mezi skutečný výkvět kinematografie němé éry.²⁷⁾

Jakkoli tedy může platit tvrzení, že s příchodem zvuku filmy nejen získaly na realističnosti, nýbrž staly se i národnostně specifickějšími, osobně bych namítl, že zavedení zvuku nepředstavovalo nijak zvláštní překážku pohybu kupříkladu německých režisérů mezi různými evropskými zeměmi či mezi Evropou a Amerikou. Neznamenal ani odstranění oněch zvláštních výměnných obchodů, jež jsme si právě ilustrovali na případech Lubitsche či von Sternberga, mezi cizincovým pohledem na Ameriku a touhou amerického publika sledovat na plátnech specifický obraz Evropy, který mu tito emigranti bez odporu vytvářeli. Naopak, filmy režisérů Langa, Premingera, Wildera a Siodmaka, vytvářející obraz amerického městského prostředí (ŽENA ZA VÝKLADEM /Fritz Lang, 1944/, LAURA /Otto Preminger, 1944/, POJISTKA SMRTI /Billy Wilder, 1944/, PHANTOM LADY /Robert Siodmak, 1944/), a snímky Ophülsovy (LEHKOMYSLNÝ OKAMŽIK, 1949) a Sirkovy (VŠE, CO NEBE DOVOLÍ, 1955), zobrazující předměstskou Ameriku, zásadním způsobem utvářely a fixovaly (americkou) národní mytologii. „Německý“ nádech, s nímž se tak často setkáme v žánrech psychologického thrilleru, *filmu noir* a melodramatu, se tak jeví jako daleko přesvědčivěji odůvodněný, vezmeme-li za základ právě tato vzájemně podpůrná „národnostní imaginárna“, jež jsem zde nastínil, místo abychom jej nějak bezprostředně odvozovali v přímé linii od „expresionismu“. Kontrastním příkladem doplňujícím tuto teorii je Dupontův osud. Jestliže se VARIETÉ, či spíše jeho takřka bezvýhradný mezinárodní úspěch u publika i kritiky, pro režiséra stalo po celý zbytek života jakýmsi strašákem, jenž mu vynesl poněkud sadisticky působící přídomek „autora jediného geniálního díla“, pak ovšem Dupont právem figuruje v dějinách kinematografie ještě jednou, a to v souvislosti s filmem, jenž bývá zřídka kdy citován pro své estetické hodnoty či své mýtotvorné ozvuky, daleko častěji je ovšem připomínán pro své technické novátorství. V roce 1929, kdy už pracoval v Londýně pro společnost British International Pictures, se Dupont zasloužil o vznik prvního evropského mluvicího filmu, jenž byl adaptací divadelní hry o ztroskotání Titaniku, natočenou pod názvem ATLANTIC (1929) ve třech jazykových verzích, přičemž Dupont režíroval anglickou a německou, nikoli ovšem francouzskou.²⁸⁾ Následovaly další filmy vyráběné ve více jazykových verzích: DVA SVĚTY (TWO WORLDS / ZWEI WELTEN, jejichž děj připomínal příběh již zmíněného filmu HOTEL IMPERIAL, s kamerou

27) Alexander Walker, *The Shattered Silents: How the Talkies Came to Stay*. London: Elm Tree Books 1979, s. 198.

28) Jean Kemm režíroval herce ve francouzské verzi, pokud však mohu soudit podle verze, kterou jsem měl možnost vidět v londýnském National Film Archive (dnes „BFI National Archive“ – pozn. red.), využil při tom skoro všechny nemluvené záběry natočené Dupontem.

Charlese Roshera) a *MYS ZTRACENÝCH LIDÍ* (CAPE FORLORN / LE CAP PERDU / MENSCHEN IM KÄFIG; německá verze má hvězdné obsazení s Conradem Veidtem, Fritzem Kortnerem a Heinrichem Georgem) znamenaly naplnění jeho smlouvy s BIP a Dupont se vrátil do Německa.²⁹⁾ Na celé té věci mě zajímá, jaké konkrétní pojítka lze vést mezi tak zjevně nesourodivými momenty, v jejichž ohnisku je totéž režisérské jméno, zda je to cosi víc než pouhá shoda okolností, že člověk jménem Dupont natočil kromě celé řady jiných filmů právě tyto dva mezníky v dějinách kinematografie. U Duponta se však přitom nejedná o žádnou záhadu. Jelikož evropsští filmoví tvůrci byli odjakživa zpravidla uznávaní coby umělci, tedy lidé zabývající se nezávislou tvůrčí činností, dá se u Duponta předpokládat, že se v průběhu celé své dráhy snažil o vytvoření díla, které by souznělo s jeho osobností a přitom bylo vnitřně soudržné, tedy vyvíjel úsilí do značné míry analogické tvorbě spisovatele či výtvarníka. Protože ale v oboru kinematografie k *auteurskému* postavení patří i nutnost bojovat o přežití a udržovat těsný kontakt s technickými a ekonomickými výrobními prostředky, představuje schopnost režiséra „udržet se ve hře“ jeho skutečný pracovní kapitál, devízu, jíž platí uvnitř oboru i vůči kritice, která v Dupontově případě nikdy nepřestala stavět jeho předchozí úspěch do protikladu k jeho pozdějším nezdarům. *VARIETÉ* pro Duponta představovalo z hlediska jeho působení v Hollywoodu jak odrazový můstek, tak i zdroj obživy. Zároveň však bylo i klecí, z níž se snažil uniknout – byť to dost často činil formou jakési nutkavé tendence opakovat se. Jeho heslem jako by bylo „opakování formou variace“, neboť kdykoli se Dupont ve své kariéře ocitl na rozcestí, jako by se ho pokaždé zmocnilo pokušení pustit se zase jen do další variace na motivy *Varieté* a znova zobrazit lidi uvízlé v osidlech věčného trojúhelníku. Po příchodu do Británie byly jeho prvními filmy *MOULIN ROUGE* (1928) a *PICCADILLY* (1929, rovněž z prostředí tanečnic, gigolů a varietních umělců) a jeho první film po návratu do Německa se jmenuje *SALTO MORTALE* (lícící milostný trojúhelník, jehož protagonisty jsou artisté). Otázkou, jež se tu sama nabízí, ovšem není ani tak to, jakou vlastní niternou posedlost či jaká existenciální témata snad mohl Dupont jako *auteur* chtít artikulovat prostřednictvím motivů cirkusu, vaudevillu nebo světa varietní zábavy, jako spíš proč se po svém příjezdu do Hollywoodu v roce 1926, kdy stál na vrcholu slávy, *nerozhodl* natočit film, v němž by figurovala cirkusová manéž či milostný trojúhelník (tedy nějaký remake *VARIETÉ*), ale místo toho volil adaptaci rakouského populárního románu (*Die Geschichte von der Hannerl und ihren Liebhabern*), sentimentální příběh (se šťastným koncem) mladé ženy, která si musí vybrat mezi otcovským profesorským nápadníkem a mladým poručíkem odcházejícím na frontu, z níž se dost možná nevrátí? Druhá otázka se týká filmu *ATLANTIC* a zní, jak se Dupont mohl ocitnout v řadách průkopníků zvukového filmu a jazykových verzí, jestliže nic z jeho dřívější tvorby takovému obratu nenasvědčovalo? Odpověď je třeba hledat v dynamice evropských výrobních společností, jež si uvědomily omezení své působnosti na národní trh, který byl příliš malý na to, aby jim nadále dokázal

29) Soudě podle jeho vazeb s různými studii, získal si Dupont v Německu opět jméno jako „autor“. V únoru 1930 přijal místo vedoucího výroby v mnichovském studiu Emelka, svůj první film po návratu do Německa však natočil pro společnost Harmonie Film Berlin (*SALTO MORTALE*, 1931) a až potom následoval v roce 1932 velmi úspěšný snímek pro Emelku (*PETR VOSS, ZLODĚJ MILIONŮ*).

zajišťovat konkurenceschopnost. Společnost British International Pictures usilovala o průnik na kontinentální a americký trh, hledala tudíž nějakého „mezinárodního“ režiséra se zkušenostmi z největších konkurenčních trhů, tedy Spojených států a Německa. Film *PICCADILLY* byl největší produkcí, do níž se BIP do té doby pustila, byl první ze série „prestižních“ snímků, což vysvětluje nejen účast německého režiséra, ale i amerických hvězd (Anny May Wongové a vynálezkyň „shimmy“ Gildy Gray). Dupont se tak vlastně ocitl v situaci podobné Lubitschovu postavení v době, kdy si ho najal Hollywood – tedy v pozici trojského koně vpašovaného na nepřátelské území. Dynamika této situace tedy s sebou nese znaky jakési komedie plné omylů a zaměněných identit, nikoli bez tragického potenciálu, v jehož světle se může historie občas jevit jako krutý vtípálek. Některé ze zvrátů Dupontovy kariéry jsou v tomto ohledu srovnatelné s Pabstovou zmeškanou lodí do Ameriky, neboť i ony jsou důsledkem neuvěřitelných náhod, byť působících v opačném směru než někdejší Pabstův špatný časový odhad: Dupontův projekt nazvaný *MARATHONSKÝ BĚZEC* (1932) počítal s natáčením exteriérů v Los Angeles během letní olympiády v roce 1932. V době berlínské premiéry filmu v únoru 1933 Dupont využil příležitosti zůstat v USA, jelikož v květnu 1933 už byl opět smluvně vázán s Universalem a do Německa se neměl nikdy vrátit, protože se po dlouhých letech, kdy se těšil pověsti mezinárodního dobrodruha, v důsledku uchopení moci nacisty náhle stal politickým uprchlíkem.

Kulturní kontraband

V souvislosti s protinacistickými filmy se němečtí emigranti ještě jednou stali důležitou silou, ale také zdrojem kontroverze s Haysovým kodexem. Fritz Lang tak sice sklidil pochvalu od Motion Picture Association za vyvážený přístup ke komplikovaným vnitroamerickým tématům, jakými bylo například lynčování a úděl černochoů ve filmu *BYL JSEM LYNČOVÁN*, když ovšem chtěl Pabst předložit coby svůj druhý hollywoodský projekt film o šíleném radistovi (Peter Lorre) na palubě zaoceánského parníku, který vyprovokuje (evropskou) válku, narazil se svým záměrem na okamžité veto ze strany Haysova úřadu s odůvodněním, že je nevhodný pro zámořské trhy, a tudíž z diplomatického hlediska choullostivý. Dieterle se naopak zapojil do realizace řady politicky citlivých filmů: snímek *JUAREZ* (1939) pak doprovázely nekonečné dohady s vyslanci Španělska i Mexika, v souvislosti s filmem *ZÁZRAČNÁ KULIČKA DR. EHRLICHA* (1940, příběh vynálezce léku proti syfilidě) vznikl problém týkající se židovského původu hrdiny, a film *BLOKÁDA* (1938, líčící španělskou občanskou válku) vyvolal nevoli americké katolické církve.³⁰⁾

Obtíže, do nichž se emigranti dostávali ve vztahu k ustanovením Haysova kodexu kvůli protinacistickým filmům, vrhají výrazné světlo i na řadu dalších paradoxů, jež dokázali plně vnímat pouze exulanti – Židé a uprchlíci z Evropy. V protinacistických filmech často právě Židé, kteří utekli z hitlerovského Německa, končili v rolích esesáků nebo nacistických pohlavárů, jelikož to byly jediné úlohy, jež se jim díky jejich

30) Srov. Ruth V a s e y, *The World According to Hollywood, 1918–1939*. Madison: University of Wisconsin Press 1996.

přízvuku nabízely (Reinhold Schünzel, Alexander Granach, Gustav von Wangenheim, Hans Heinrich von Twardowski, Conrad Veidt, Fritz Kortner ve snímcích, jako byly Litvakův PŘIZNÁNÍ NACISTICKÉHO VYZVĚDAČE /1939/, Sirkův HITLERŮV ŠILENEC /1943/, Langův I KATOVÉ UMÍRAJÍ /1943/ či HITLERŮV GANG /1944/). Otto Preminger, jehož Daryl Zanuck zařadil na černou listinu, se směl vrátit ke společnosti Twentieth Century Fox až po svém hereckém úspěchu na Broadwayi, kde hrál nacistu ve hře *Margin for Error* (1943). Avšak až Lubitsch, poukazující ve filmu BÝT, ČI NEBÝT (1942) na teatrálnost hitlerovského režimu, v úplnosti postihuje krajní ironii této kulturní kamufláže emigrantů. Snímek BÝT, ČI NEBÝT představuje další odkaz na onu imaginární dimenzi, o níž jsem se krátce zmínil na začátku, když jsem tvrdil, že ve směně probíhající mezi Evropou a Amerikou jde o obchod s fantazijními představami, s představami Ameriky, ale i Evropy: po „vídeňském cukroví“ a „schmaltzu“ dvacátých a třicátých let teď nastoupilo téma evropské politické tragédie – diktatury páchající genocidu –, jež je tu zachyceno v dvojitém zrcadlovém odrazu, který jako by odkazoval zpět k počátku dvacátých let. Rozsah a forma zapojení emigrantů do reality politického dění jejich doby se tak působením zmíněné iluzivní strategie transformovaly do té míry, že se pak stylizace, k níž sahá *film noir*, dvojmysly či vizuální gagy sofistikovaných komedií a „imitace života“ známé z melodramatu mohly nakonec jevit co do stupně politické angažovanosti naprosto rovnocenné protinacistickým filmům.

Naproti tomu příběhy Dieterleho a Duponta nám pomáhají zaměřit pozornost na to, jak se stalo, že někteří režiséři jen s obtížemi skládali své dílo, sestávající z desítek filmů, do nějakého soudržného celku. Jednotlivé filmy jako by u nich nebyly ničím víc než prostou sumou okolností, za nichž byly tvořeny, což samo o sobě patrně není dostatečné odůvodnění jejich vzniku. Tyto filmy, jakkoli jsou užitečné pro historika, neboť jsou symptomatické pro síly působící ve filmovém průmyslu, jsou nakonec zajímavější kvůli svým nesrovnalostem, mezerám a trhlinám, jak jsem se pokusil ukázat ve svém rozboru Dieterleho filmových biografí točených pro Warner Brothers, zejména filmu PŘÍBĚH LOUISE PASTEURA.³¹⁾ Za druhé pak Dieterleho a Dupontovy filmy přes veškeré své kvality – a nehledě na veškeré Dieterleho politické záměry – jako by se nikdy nedopracovaly vědomí této historické situace souvisící s existencí onoho dvojího zrcadlení, a to obdobně jako v případech, na něž jsem se pokusil poukázat v souvislosti s jinými režiséry, kteří se ocitli v osidlech předeterminovaných signifikantů jako „Rakousko“, „vídeňská dekadence“, „Německo“ a „Amerika“. Někteří emigranti totiž dosáhli toho, že z iluze vytvořili moralitu; pravdě se mohli přibližovat jedině hromaděním uvedených falešných představ. Jejich filmy, vykazující vysoké vědomí sebe sama a autoreferenčnost, si pohrávají s fenomény zdání a mnohvrstevné ironie, jež jsou součástí tvorby iluzí. S tím jsou odjakživa spojovány filmy Lubitschovy a Langovy, platí to ovšem i pro Wildera, Ophülsa, ba dokonce i pro Premingera. Je-li představení nepravdivé, lze je nicméně posuzovat jedině na základě jiného představení. Zatímco za hybnou sílu v pozadí přechodu ke zvukovému filmu, působnosti Haysova kodexu a kulturní kamufláže, kterou si Evropané osvojili v Hollywoodu, je třeba označit kombinaci ekonomiky a vnitřní i mezinárodní

31) T. E l s a e s s e r, Film History as Social History: The Story of Louis Pasteur. *Wide Angle* 8, 1986, č. 2, s. 15–32.

politiky, má tento falešný obchod s fantazijními obrazy a imaginární stejně politicky choulostivý rozměr, jaký měl koncem třicátých let problém amerického izolacionismu, a stejně eticky znepokojivý charakter, jaký mělo obrazové ztvárnění amerických gangsterů počátkem třicátých let. Pro závěrečné zhodnocení vlivu, který měli na Hollywood kromě jiných němečtí emigranti, možná není ani tak důležitý konkrétní *auteur* či filmový styl, jako spíš cosi politicky daleko palčivějšího a přitom nehmatatelného: Nebyli to nakonec právě tito přistěhovalci, „nájezdníci“, emigranti a uprchlíci, kdo z Hollywoodu pomohl udělat pro celý svět včetně Spojených států jakousi mentální krajinu – onu vrcholnou fikci stěhování, přemísťování a virtuálních realit? Jestliže tato továrna na sny byla zčásti „made in Europe“, je třeba přiznat světům iluze, citové distance, klamu a sebeklamu jejich specifický podíl na tvorbě historické reality vzniklé z rozporuplných triangulací migrace, národních či etnických stereotypů a exilu.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu:

Thomas Elsaesser, *Ethnicity, Authenticity, and Exile: A Counterfeit Trade?*
German Filmmakers and Hollywood. In: Hamid Naficy (ed.), *Home, Exile, Homeland.*
Film, Media and the Politics of Place. New York: Routledge 1999, s. 97–123.

Citované filmy:

Adorable (William Dieterle, 1933), *Alkohol* (Ewald André Dupont, 1919), *Anna a Alžběta* (Anna und Elizabeth; Frank Wisbar, 1933), *Anna Boleynová* (Anna Boleyn; Ernst Lubitsch, 1920), *Asfalt* (Asphalt; Joe May, 1929), *Ben Hur* (Fred Niblo, 1925), *Bílý páv* (Der weise Pfau; Ewald André Dupont, 1920), *Blokáda* (Blockade; William Dieterle, 1938), *Bohové se baví* (Amphitryon; Reinhold Schünzel, 1935), *Byl jsem lynčován* (Fury; Fritz Lang, 1936), *Být, či nebýt* (To Be or Not to Be; Ernst Lubitsch, 1942), *Carevna* (Forbidden Paradise; Ernst Lubitsch, 1924), *Casablanca* (Michael Curtis, 1942), *Černá kočka* (The Black Cat; Edgar G. Ulmer, 1934), *Danton* (Dimitri Buchowetzki, 1921), *Dämon des Meeres* (Michael Curtiz – William Dieterle, 1931), *Deník ztracené* (Tagebuch einer Verlorenen; Georg Wilhelm Pabst, 1929), *Dva světy* (Two Worlds; Ewald André Dupont, 1930), *Dva světy* (Zwei Welten; Ewald André Dupont, 1930), *Fantom opery* (The Phantom of the Opera; Rupert Julian – Edward Sedgwick – Lon Chaney, 1925), *Her Majesty, Love* (William Dieterle, 1931), *Hitlerův gang* (The Hitler Gang; John Farrow, 1944), *Hitlerův šílenec* (Hitler's Madman; Douglas Sirk, 1943), *Hotel Imperial* (Mauritz Stiller, 1927), *I katové umírají* (Hangmen Also Die; Fritz Lang, 1943), *Její Veličenstvo láska* (Ihre Majestät die Liebe; Joe May, 1930), *Juarez* (William Dieterle, 1939), *K novým břehům* (Zu Neuen Ufern; Douglas Sirk, 1937), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1919), *Kabinet voskových figur* (Das Wachsfigurenkabinett; Paul Leni, 1924), *Kamarádi* (Kameradschaft; Georg Wilhelm Pabst, 1931), *Kongres tančí* (Der Kongress Tanzt; Eric Charell, 1931), *Kouzlo valčtíku* (The Waltz Dream; Ludwig Berger, 1925), *Královský skandál* (A Royal Scandal; Otto Preminger, 1945), *Kuhle Wampe* (Slatan Dudow, 1932), *Láska Jeanne Neyové* (Liebe der Jeanne Ney; Georg Wilhelm Pabst, 1927), *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Lawyer Man* (William Dieterle, 1932), *Le Cap perdu* (Ewald André Dupont, 1930), *Lehkomyslný okamžik* (The Reckless Moment; Max Ophüls, 1949), *Lidé v neděli* (Menschen am Sonntag;

Robert Siodmak, 1929), *Loupež šperku* (Jewel Robbery; William Dieterle, 1932), *Madame DuBarry* (Ernst Lubitsch, 1919), *Madame DuBarry* (William Dieterle, 1934), *Marathonský běžec* (Der Läufer von Marathon; Ewald André Dupont, 1932), *Mare Nostrum* (Rex Ingram, 1926), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), *Miluj mne a svět je můj* (Love Me and the World Is Mine; Ewald André Dupont, 1926), *Moby Dick* (Lloyd Bacon, 1930), *Moderní hrdina* (A Modern Hero; Georg Wilhelm Pabst, 1934), *Modrý anděl* (Der Blaue Engel; Josef von Sternberg, 1930), *Moulin Rouge* (Ewald André Dupont, 1928), *Mumie* (The Mummy; Karl Freund, 1932), *Music in the Air* (Joe May, 1934), *Muž, který se směje* (The Man Who Laughs; Ewald André Dupont, 1928), *Mys ztracených lidí* (Cape Forlorn; Ewald André Dupont, 1930), *Mys ztracených lidí* (Menschen im Käfig; Ewald André Dupont, 1930), *Orlakovy ruce* (Mad Love; Karl Freund, 1935), *Pandořina skříňka* (Die Büchse der Pandora; Georg Wilhelm Pabst, 1929), *Pět hrobů u Káhiry* (Five Graves to Cairo; Billy Wilder, 1943), *Petr Voss, zloděj milionů* (Peter Voß, der Millionendieb; Ewald André Dupont, 1932), *Phantom Lady* (Robert Siodmak, 1944), *Piccadilly* (Ewald André Dupont, 1929), *Pojistka smrti* (Double Indemnity; Billy Wilder, 1944), *Poslední akord* (Schlußakkord; Douglas Sirk, 1936), *Poslední komando* (The Last Command; Josef von Sternberg, 1928), *Poslední let* (The Last Flight; William Dieterle, 1931), *Poslední štače* (Der letzte Mann; Friedrich Wilhelm Murnau, 1924), *Přehlídka smrti* (The Big Parade; King Vidor, 1925), *Převoznice Marie* (Fährmann Maria; Frank Wisbar 1936), *Příběh Louise Pasteura* (The Story of Louis Pasteur; William Dieterle, 1935), *Přiznání nacistického vyzvědače* (Confessions of a Nazi Spy; Anatole Litvak, 1939), *Rudé písmeno* (The Scarlet Letter; Victor Sjöström, 1926), *Salto Mortale* (Ewald André Dupont, 1931), *Sen noci svatojánské* (A Midsummer Night's Dream; William Dieterle, 1935), *Starý zákon* (Das Alte Gesetz; Ewald André Dupont, 1923), *Svěťce a její blázen* (Die Heilige und ihr Narr; William Dieterle, 1928), *Šejkův syn* (The Son of the Sheik; George Fitzmaurice, 1926), *Šest žen Jindřicha VIII.* (The Private Life of Henry VIII.; Alexander Korda, 1933), *Ulička, kde není radosti* (Die freudlose Gasse; Georg Wilhelm Pabst, 1925), *Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye* (Vampyr; Carl Theodor Dreyer, 1932), *Ústřicová princezna* (Die Austernprinzessin; Ernst Lubitsch, 1919), *Valčík lásky* (Liebeswalzer; Wilhelm Thiele, 1930), *Varieté* (Ewald André Dupont, 1925), *Viktor a Viktoria* (Viktor und Viktoria; Reinhold Schünzel, 1933), *Vládkyně světa* (Die Herrin der Welt; Joe May, 1919–1920), *Vrah mezi námi* (M; Fritz Lang, 1931), *Vše, co nebe dovolí* (All that Heaven Allows; Douglas Sirk, 1955), *Záhady lidské duše* (Geheimnisse einer Seele; Georg Wilhelm Pabst, 1926), *Zázračná kulička dr. Ehrlicha* (Dr. Ehrlich's Magic Bullet; William Dieterle, 1940), *Zelená Manuela* (Die grüne Manuela; Ewald André Dupont, 1923), *Zlatovlasé opojení* (Ein blonder Traum; Paul Martin, 1932), *Zpěvačka z ulice* (Rosita; Ernst Lubitsch, 1921), *Žebrácká opera* (Die Dreigroschenoper; Georg Wilhelm Pabst, 1931), *Žena za výkladem* (The Woman in the Window; Fritz Lang, 1944), *Život Emila Zoly* (The Life of Emile Zola; William Dieterle, 1937).

Poznámka o autorovi:

Thomas Elsaesser – mezinárodně uznávaný filmový historik německého původu, jenž delší dobu působil ve Velké Británii a Nizozemí; emeritní profesor na katedře filmových a televizních studií Amsterdamské univerzity; jeho přístup se vyznačuje propojováním teoretických konceptů s historickou analýzou; oblast jeho zájmu sahá od raného filmu přes výmarský a nový německý film po současný Hollywood, euro-americké filmové vztahy a archeologii (nových) médií. Z řady jeho publikací vybíráme: *New German Cinema: A History* (1989); *Fassbinder's Germany. History – Identity – Subject* (1996); *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary* (2000); *Metropolis* (2000); *Studying Contemporary American Film* (2002; s Warrenem Bucklandem); *Früher Film und Kinogeschichte* (2002); *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (2005); *Filmtheorie zur Einführung* (2007; s Maltem Hagenerem).

Články

„AMERICAN S ČESKÝM SRDCEM“

Forman o Formanovi i z jiných pohledů

Stanislava Přádná

Motto: *Máme smůlu jako národ. Nikdy jsme neměli čas stát se světoví. Nepřetržitě jsme se obrozovali, dodávali si sílu v jinotajích. Forman jediný padl do vkusu Ameriky, [...] kromě svého talentu filmařského má ještě talent stát se Američanem.*¹⁾

Exil jako osudové stigma je nepochybně klíčovým tématem v životopise Miloše Formana. Jeden z našich nejúspěšnějších emigrantů²⁾ 20. století se vymanil z totalitního bloku, odešel za svobodou a jako jediný z českých filmařů se prosadil ve filmové velmoci – v Hollywoodu. Podřídil tomu vše: odloučil se od rodiny, od vlasti i od české kinematografie a podstoupil v USA náročnou transformaci osobnostní i tvůrčí. Na otázku, proč zrovna on náleží do elitní skupiny vyvolených Čechů – kosmopolitních umělců v cizině (např. vedle Bohuslava Martinů, Alfonse Muchy, Milana Kundery), není jednoznačná odpověď. Sám Forman úspěch své „druhé kariéry“ nevidí ani tolik ve vlastní výlučnosti jako spíš v odvaze riskovat a trpělivosti čekat i hodně dlouho.³⁾ Jakkoli mu jeho ctižádost a hráčská povaha sloužily k dobru právě v zemi, kde vládne konkurence a soutěživost, teprve celkový komplex jeho osobních předpokladů (talent, vůle, průbojná soutěživost, adaptabilita a šťastná konstelace náhod) mu umožnil prorazit.⁴⁾

- 1) Zdeněk P o d s k a l s k ý, *Lásky a nelásky aneb Není tam nahoře někdo jiný?* Praha: Forma 1996, s. 173.
- 2) Označení exulant i emigrant, bez ohledu na jejich významovou odlišnost, je ve Formanově případě ošidné, neboť ani v jednom z nich není přesné. On sám mnohokrát oficiálně s důsledností prohlašoval, že neemigroval z politických, nýbrž profesních důvodů. V USA se snažil z počátku co nejdéle udržovat legální statut svého pobytu, v údobí nejistého postavení zaujímal neutrální, apolitické stanovisko, a v roce 1977 získal státní občanství. Z orientačních důvodů používám v tomto textu výraz emigrant ve smyslu *de iure, de facto* ve Formanově volbě emigrace sehrály roli oba faktory, přičemž politický zcela evidentně, byť nepřiznaně převládal nad profesním či ekonomickým.
- 3) „Já si nemyslím, že mám nějaký speciální vlastnosti, který jiní lidé nemají. Já se nebojím je používat i za cenu určitéch rizik.“ Viz CHUŤ SLÁVY (Miloslav Šmíd-majer, 1996).
- 4) Při vzpomínání na své mladické ambice přiznal: „Bylo mi v podstatě jedno, v čem a jak vyniknu, hlavní bylo, abych byl někdy někde v něčem jednička.“ Viz Miloš F o r m a n – Jan N o v á k, *Co já vím? aneb Co mám dělat, když je to pravda?* Praha: Bookman 2007, s. 43.

V českém pohledu na Formana jsme jeho původem a zejména jeho tvorbou v nové vlně do určité míry determinováni, i když on už tuto zemi dávno nereprezentuje. Jde patrně o podvědomý pocit národnostní sounáležitosti se slavným rodákem, pocit vytěsňovaný, který se vrací jako potlačený komplex. Tato zaujatost, často schematicky vyhraněná pro či proti, plodí ambivalentní názory, podle nichž je režisérovo dílo, navzdory renomé a mezinárodnímu uznání, považováno za zamerikanizované a „odcizené“ svému tvůrci, oproti jeho českým filmům, které jsou bezvýhradně uctívány jako národní poklad. Bylo by přinejmenším zajímavé v pomyslné představě uvidět a hodnotit Formanovo americké dílo, aniž bychom cokoli o něm věděli a vůbec neznali jeho osobní příběh. Z výše řečených důvodů má režisérova osobnostní složka pro hodnocení a interpretaci jeho filmů podstatný a neodmyslitelný význam, což zní jako paradox, vzhledem k tomu, že žádný z nich není výslovně autobiografický. V následující charakteristice Formanovy osobnosti se pokusím tuto českou perspektivu vnímat jako závažný úhel pohledu a registrovat ji v její dvojznačnosti – jako hodnotu i zátěž.

V této souvislosti bude pro mě hlavním předmětem zkoumání režisérova autobiografie *Co já vím? aneb Co mám dělat, když je to pravda?*⁵⁾, v níž tvůrce o sobě podává autorizovaný obraz, na jehož pojetí se přirozeně podílela i subjektivita a literární autostylizace, které moderoval spoluautor knihy Jan Novák. Formanova osobnost mě bude přednostně zajímat v soustředění na její dispozice a strategie, jež stojí v pozadí jeho oslnivé kariéry. Tento tvůrce i ve své individuální jedinečnosti zosobňuje reprezentativní model o výjimečnosti a úspěšnosti jedince, který – jistěže v hrubém a naivním zjednodušení – jako by kopíroval pohádkovou story o českém Honzovi, který se vydal do světa, zdolal draka a stal se králem. Tato česká verze jako varianta archetypálního mýtu o zrodu hrdiny, vyneseno z nejnižšího na nejvyšší stupeň, se konkretizuje ve Formanově případě v proměně outsidera ve vítěze na nejprestižnějším světovém kolbišti. Chci zkoumat jeho osobní příběh na podkladu osobnostního rozpětí, jak jej interpretuje on sám i jak se jeví v objektivním světle. Zajímá mě, v čem a jak naplňuje tuto modelovost – v české i kosmopolitní verzi – a čím se jí vymyká. V tomto ohledu se soustředím zvláště na ty povahové a profesní jevy či okolnosti, jež bývají přehlíženy a odsouvány na okraj, do stínu, neboť daný mýtus ohrožují, případně demytizují.

Forman jako dokumentární objekt

Ještě než se soustředím na knihu memoárů, zastavím se nejdříve u několika filmových dokumentů s „živou“ Formanovou účastí. V každém z následujících dokumentů, ač odlišně koncipovaném vzhledem k době vzniku a z toho vyplývajících okolnostech, se režisér prezentuje jako pevně ukotvená, sebevědomá osobnost s pronikavou inteligencí, pohotovým humorem i šarmem. Přitom nelze přehlédnout, že Forman je zkušeným režisérem i sebe sama v přesně vymezeném poli své civilní i profesní „role“.

5) M. F o r m a n – J. N o v á k, c. d. Paginace veškerých citací z Formanových pamětí uváděná v tomto textu odkazuje k druhému, rozšířenému vydání knihy z roku 2007.

V celovečerním belgickém televizním dokumentu CHYTILOVÁ VERSUS FORMAN (1981), kvůli němuž se režisérka vypravila za svým kolegou do USA,⁶⁾ nebylo jejím záměrem postavit pomník úspěšnému krajanovi, nýbrž bez zbytečného poklonkování a zdvořilostních oficialit proniknout do Formanovy americké dílny. Odhrnout efektní fasádu jeho úspěšnosti a vypátrat, jaký člověk je pod ní. Snažila se jej přimět k hlubšímu zamyšlení o smyslu filmové tvorby v Hollywoodu, vytrhnout ho z pozice rozšafného vypravěče zábavných historek. Forman se však bránil intelektuálnímu teoretizování, dráždily jej analytické otázky týkající se autorského filmu. Byl nucen přiznat, že jeho autorství a možnosti výpovědi se v hollywoodských filmech zásadně proměnily. Oproti české tvorbě, v níž opustil tradiční schéma příběhu a vycházel z vlastních odpozorovaných námětů, tady byl odkázán ve výběru témat na adaptace cizích literárních předloh, v nichž vsadil na umně vystavěný příběh jako záruku diváckého zájmu i komerčního úspěchu.

Chytilová s Formanem adresovali svůj názorový spor zahraničnímu divákovi, který bez upřesňujících explikací stěží mohl chápat jádro diskuse. Spočívalo v ostré kontradikci mezi americkou komercí, byť třeba umělecky kvalitní, a novátorskými postupy v nové vlně (u Formana speciálně v jeho objevné poetice ve spolupráci s neherci), v té době již nenávratně zlikvidované. V dialogu bylo cítit napětí, dané bytostnou rozdílností obou diskutérů i omezenými vyjadřovacími možnostmi v cizí řeči (v jazykové melanži přecházeli z angličtiny do francouzštiny, v nouzi si vypomohli i češtinou). Už jen to, že režiséra naturalizovaného v USA zpovídala Češka, jíž bylo výjimečně dovoleno vycestovat, navíc v dialogu nápadně, až nepřírozeně apolitickém, znamenalo něco jiného pro diváka v zahraničí a jinak vnímal toto nevšední setkání divák český (pokud se mu poštěstilo film někde v kuloárech vidět). Při pozornějším vnímání vycítil, že tady něco podstatného chybí, co je vědomě zamlčováno.

Forman je tu konfrontován se „svou“ Amerikou skrze osobité filmařské vidění Chytilové. Kamera, pronikající do newyorské megapole energicky ráznými průhledy, panorámuje v prudkých jízdách rušný pouliční provoz i hektický mumraj při natáčení RAGTIMU, z něhož vyděluje Formanův portrét v hutných konturách. Ve velkých detailech snímá jeho soustředěnou tvář (až do makrodetailu oka), vidíme, jak dynamicky rozjíždí scénu, komunikuje s kameramanem a s herci jako velký boss, na němž závisí chod celé obří mašinerie. Z jeho tělesného projevu s ráznými gesty a hlasitými povely jasně vyplývá, že natáčení je pro něj bojovou záležitostí, kdy v maximálním psychickém i fyzickém nasazení formuje z beztvareho materiálu pevný tvar.

Formanovi není vlastní ventilovat emocionální prožitky, natož teskný „Heimweh“. Ačkoli ani tady nedal nic takového najevo, Chytilová jeho samotu vycítila jako daň

6) Oficiální benevolence povolující výjezd právě této nepoddajné potřízistce svědčí o ideologické nedůslednosti normalizačního režimu i o jeho zkorumpovaném pragmatismu. Důkazem toho je i skutečnost, že rok předtím Forman – už jako prominentní americký režisér – prosadil natáčení filmu AMADEUS v Praze. Více než jeho renomé českou stranu motivovala v obchodním kontraktu tvrdá měna dolaru, jak dokládá režisér v pamětech (M. F o r m a n – J. N o v á k, c. d. s. 348). Chytilové dokument o Formanovi zůstal v povědomí čs. kulturní veřejnosti nadlouho utajen, ačkoli byl takzvaně politicky korektní. Do české distribuce nebyl nikdy zakoupen; byl kolportován soukromě na ilegálně šířených videokazetách, pravděpodobně jako tajná zásilka při převozu exilového tisku ze zahraničí.

z úspěchu a vytěžila z ní obrazovou metaforu o vykořeněnosti lidského údělu: obraz pusté, rozlehlé přímořské scenerie s poletujícími racky se na okamžik zakymácí a vertovovsky se převrátí v ose, za doprovodu teskně řezavých smyčců Janáčкова opusu.

Za několik let po Chytilové navštívil Formana další jeho český kolega Jaromil Jireš a natočil o něm dokument KUKAČČÍ VEJCE (1985) v produkci německé televize.⁷⁾ Jirešův režisérský subjekt zůstal skrytý, cele ve službách monotematického portrétu. Formanovi byl vyhrazen prostor, v němž vystupuje sólově a hovoří o sobě (anglicky), nikdo mu do jeho promluv nezasahuje, jako tomu bylo v případě Chytilové. V připravených situacích líčí své životní curriculum a komentuje ukázky z filmů. Jako dynamizující leitmotiv byl do struktury dokumentu vsazen záběr režiséra ve sportovním úboru při joggingu v Central Parku nebo jako běžec mezi chodci newyorskými ulicemi.

Ve filmu se poněkud vymkne sekvence, v níž režisér vzpomíná na předávání Oscarů za film PŘELET NAD KUKAČČÍM HNÍZDEM při retrospektivním sledování ceremoniálu na videozáznamu. O této epochální události ve Formanově životě bylo možno v jeho podání číst nebo slyšet nesčetněkrát; častým opakováním možná už poněkud zevšedněla. Jirešovi se však podařilo zachytit vzácný moment jeho sebereflexe v odstupu. Režisér, při pohledu na sebe sama jako oslavence třímajícího vytouženou sošku, si připomněl náhlý emoční atak, v němž jako by ztratil nad sebou vládu a „vymazalo se“ mu vědomí. Ukazuje na monitoru svá nervní gesta při děkovném proslovu, kdy se bezděčně prsty dotýkal obličeje. Na rozdíl od Jacka Nicholsona, který po americku suverénně přijal trofej (Forman mu se závistivým obdivem udělil titul „Mister Cool“) a ještě pobavil celý sál. V krátkém detailu režisérovy tváře zahlédneme kromě hrdé satisfakce a radosti i nečekané zvážnění, jakoby „mimo program“, kdy – v zahledění vnitřním zrakem kamsi mimo – jako by se na okamžik odchlípla rubová strana úspěchu.

Momenty vnitřní slabosti či citové zranitelnosti nemá Forman ve zvyku zveřejňovat, a když, tak již účelově zpracované. Až v pozdějším věku si dovolil přiznat bolestný prožitek, příznačně v animovaném filmu A ROOM NEARBY (SOUSEDNÍ POKOJ, 2004) v režii a výtvarné stylizaci Paula (Pavla) Fierlingera. Vystupovala tu za něj kreslená figurka s jeho identickou podobou, vyznávající se ze vztahu k psům, v jejichž společnosti čelí samotě. V krátké epizodě vyprávějící o tom, jak přišel o psa a podlehl těžkému smutku nad jeho ztrátou, namluvil Forman v postsynchronu svého animovaného dvojníka. V civilním tónu, bez lítostivého sentimentu, umocnil autenticitu vlastní vzpomínky. Fierlinger, jeho dávný spolužák z poděbradské internátní školy, vystihl v jednoduché kresebné lince a melancholické úsměvnosti slavného režiséra – společenského velmana, který žije v soukromí jako venkovský samotář.

Další formanovský portrét DRŽ SE TOHO SNU (1991) v režii Miloslava Šmídmajera vznikl už ve svobodném československém státě. Forman zde byl představen ze zcela jiného

7) Jaromil Jireš si zahraniční výjezdy a možnost natáčet filmy na Západě vysloužil za svoji loajalitu s normalizační politikou (filmy LIDÉ Z METRA, TALÍŘE NAD VELKÝM MALÍKOVEM aj.). V roce 1989, kdy byl v čs. distribuci uveden Formanův film VLASY, uveřejnil Jireš v tisku článek bezvýhradně oceňující Formana, v němž mimo jiné napsal: „pro evropské filmaře je americká půda zpravidla neúrodná. [...] Zdá se mi, že Miloš Forman, přes své poameričtění nezbytné pro možnost obstát v americkém ringu, neztratil lidskou a tvůrčí identitu, v jeho filmech nacházím české oko a evropského ducha.“ Viz Jaromil Jireš, Náš člověk v Americe. *Tvorba* 1989, č. 20, s. 17.

úhlu, už nikoli v ostřížím pohledu režisérky, zarývajícím se pod povrch jevů a pátrajícím po jejich podstatě. Odložil i profesionální masku z Jirešova filmu. V jednorozměrném, ještě doznívajícím porevolučním entuziasmu, mu film postavil slavobránu jako navrátilci z velkého světa alias „našemu dobrému rodákovi“. Tuto roli přijal a retrospektivní průběh své umělecké dráhy komentoval za jízdy, šlapaje usilovně na bicyklu z Paříže do Karlových Varů na festival. V jeho monologu výkonnostního sportsmana a zároveň baviče, za doprovodu Mozartovy hudby upomínající podprahově na Oscary ověřeného AMADEA, se řinou příběhy a historky jedna za druhou a splétají jeho životopis jako podivuhodné drama a show současně. Forman podal národu svůj doporučený recept na úspěch: „držet se svého snu“ na té nejvyšší příčce a realizovat jej za každou cenu, v nadlidském úsilí, a nevzdat se. Na jeho projev i řeč mělo nepochybně vliv, že mohl mluvit rodným jazykem, k publiku, u něhož cítil, že je mu příznivě nakloněno. Jen na okraj zdůrazňuji u zmiňovaných filmů českou národnost režisérů nebo aspoň osobní vazbu k ní (Fierlinger), neboť Forman když ne zjevně, tak podvědomě ji vnímal a na jeho projevu to bylo znát, porovnáme-li jeho vystupování v dokumentech tvůrců jiné provenience.⁸⁾ Dvě jeho polohy, odstíněné v jemných distinkcích, se ukázaly i ve spolupráci s Chytilovou a Šmídmajerem. V prvním zaujímal sice nenucenou, nicméně formanovsky suverénní pózu v americkém střihu, s maskou boдрého Čechoameričana. Kdežto v českém dokumentu si mohl dovolit větší upřímnost, navíc v češtině nabývá jeho vyjadřovací projev nesrovnatelně větší šťavnatosti a ostrovtipu, než když mluví anglicky. Jeho humorizační stylizace může někdy mást, kupříkladu když s vervou líčil krizi ve svém počátečním newyorském údobí jako strhující, místy komickou story, a přitom mu šlo bez přehánění o život. Čteme-li o tomtéž v jeho memoárech, má tato pasáž k humoru daleko: psychosomatický kolaps, který Forman prodělal jako důsledek tehdejšího neúspěchu, jej uvrhl na dno nemohoucnosti.⁹⁾ Jako by ho tu dostihl úzkostný anticipační sen z dětství o čarodějnici, který popsal ve své knize.¹⁰⁾ Zlá babice jako personifikované fátum jej vytrhla z bezpečí rodinného lůna a řtila se s ním kamsi do temných hlubin. Podvědomý strach z pádu, odvozený z tohoto snu, fungoval možná celoživotně jako sebezáchovný alarmující signál a zároveň podněcoval touhu po dosažení nejvyšší mety.

Ve třetím dokumentu *CHUŤ SLÁVY* (1996), opět ve Šmídmajerově režii, zastihujeme režiséra při natáčení filmu *LID VERSUS LARRY FLYNT*. Poté nahlédneme do jeho soukromí

8) Několik poznámek pro úplnost k formanovské filmové dokumentaci. Připomínám ještě další filmy o režisérovi, které vznikly v zahraničí, ale pro moje uvažování o Formanově osobnosti nepřinášejí žádné nové impulsy. Režisér v nich vypovídá o sobě, o filmech českých i amerických, aniž by přibýlo něco podstatného do ustálené faktografie, jak ji podaly v mém textu uváděné dokumenty. V americkém televizním filmu z cyklu *REŽISÉRI* (Robert J. Emery, 1999) jde o typický sled „mluvících hlav“ – Formana a jeho amerických spolupracovníků –, proložený ukázkami z filmů. Účelem je podat základní sumu informací a přesvědčit diváka, že jde o mimořádnou osobnost, která v americkém světě filmu něco znamená. Kdežto v ambicióznějším finském dokumentu (*MILOŠ FORMAN*, Martti Puukko, 1998) je režisér představen citlivěji, jako výjimečný tvůrce i lidský subjekt, který si nese trauma z minulosti (Forman zde vzpomíná přímo v rodném domě v Čáslavi a setkává se se svými příbuznými). Pro úplnost dodávám ještě dokument Vojtěcha Jasného *MILOŠ FORMAN – PORTRÉT*, natočený v roce 1989 v USA.

9) M. F o r m a n – J. N o v á k, c. d. s. 231–232.

10) Tamtéž, s. 28.

na farmě v Connecticutu a vyslechneme jeho osobní výpověď i tvůrčí konfesi. Přilehlý lesnatý areál, který si režisér pěstuje na privátním pozemku jako připomínku na Českomoravskou vysočinu, předvedl ve všech dokumentech jako své vydělené americké teritorium, s majetnickou pýchou, bez emocí, a přece s jistým dojetím.

Názor na exil má Forman promyšlený pro veřejnost v hrubé zkratce, kterou nechce zatěžovat detaily, ani hlouběji rozebírat. V zásadě projevuje spokojenost se svou naturalizací, Amerika mu vyhovuje a nemá potřebu připomínat minulé resentimenty ze staré vlasti, spíše je převrací do rozměru vtipné či absurdní historky. Nepopírá obtíže, jimiž musel projít, ale diskuse o exilové tematice na bázi názorové plurality jej nezajímá. Otevřeněji se jí věnuje ve svých memoárech, ačkoli i tam, jak uvidíme, některé problematické aspekty obchází nebo zastírá.

Forman podle Formana

Doplněná verze druhého českého vydání pamětí, iniciovaná tentokrát jiným editorem,¹¹⁾ byla realizována opět ve spolupráci s Janem Novákem, spisovatelem usazeným v USA, který s režisérem vedl metodicky dialog a záznam jeho vyprávění upravil do knižní textury.¹²⁾ Přibýlo několik kapitol, jimiž byla doplněna americká filmografie od počátku devadesátých let do současnosti, včetně podrobnějších informací o nerealizovaných projektech (operní režie *Dalibora* v pražském Národním divadle, adaptace románu Sándora Máraiho *Svíce dohořívají* ad.). Forman bez velkého vysvětlování rovnou navázal na závěr prvního vydání knihy, v němž nostalgicky skoro uzavíral svoji dráhu. V bilanci dvanácti let, která dělí obě vydání, natočil však další tři filmy (*LID VERSUS LARRY FLYNT*, *MUŽ NA MĚSÍCI*, *GOVYVY PRÍZRAKY*), oženil se s Češkou Martinou Zbořilovou a stal se otcem dvojčat.

Jako vypravěč a aktér v jedné osobě zaujímá k minulým událostem zralý odstup, obzvlášť tam, kde naráží na své intimissimum, které – to mu budiž ke cti – odlehčuje humorem nebo vsadí do žertovného či tragikomického rámce. Při čtení záhy rozpoznáme, že kniha byla psána pro angloamerické čtenáře, Forman se netají svým víc než loajálním postojem k americké demokracii („Já sám jako přistěhovalec mám Ameriku až nekriticky rád...“¹³⁾), aniž by ho úcta zbavovala svobodné optiky potměšilého humoristy.

Čtenářská přitažlivost a čtivost této knihy spočívá na atraktivním účinku Formanova vypravěčského stylu, jehož verbální a intonační svéráz Jan Novák i český překladatel v literárním přepisu zachovali. Vypravěč Forman čerpá z rezervoáru svého náruživého pozorovatelství, v němž si vypěstoval spolehlivé vědomí pretextu. Díky tomu dokáže skoro instinktivně „vyčenichat“ zárodečný tvar příběhu ve všedních situacích kolem sebe, i v lidech zdánlivě nezajímavých. V každém postřehu jako by podvědomě

11) M. Forman – J. Novák, c. d.

12) Formanovo vyprávění, podněcováno dialogicky spoluautorem Janem Novákem, bylo zvukově zaznamenáno a poté zpracováno písemně. Na otázku, zda při tom bylo použito osobních poznámek, eventuálně deníků či režijních knih, odpověděl režisér, že se opíral výhradně o vlastní paměť. (V rozhovoru autorky s M. Formanem, New York, 25. 9. 2006.)

13) M. Forman – J. Novák, c. d., s. 367.

nasával potenciální zápletku a pointu. S mnohými historkami jsme se mohli setkat už dříve a jinde v ještě fragmentární, neopracované verzi, která se opakováním vybrousla, vypointovala, tu bylo něco přitesáno, tam okořeněno pepným detailem, až do konečné zkultivované podoby.

Formanův tvůrčí světonázor je postaven na silné humanizační základně. Lidství v jeho rozmanitosti, v nízkých i vysokých polohách, protéká všemi jeho filmy jako věčná plazma, bez ohledu na jejich provenienci či téma. Z toho důvodu považuje za enormně důležitou fázi, předcházející vlastní režii, vyhledávání a obsazování herců. Při kontaktu s lidmi vůbec (nejen jako s potenciálními protagonisty filmů) si je testuje a třídí podle jejich tvárnosti a „použitelnosti“. Zkrátka si je vybírá podle toho, jestli na ně dostane chuť, jak se sám gurmánsky vyjádřil.¹⁴⁾ Právě v těchto sondážích se zpětně víc ozřejmuje jeho někdejší režijní vedení neherců. Stačí se začíst do popisu jeho prvotních dojmů z některých herců, anebo do charakteristik jeho příbuzných, kolegů, známých i neznámých, abychom si uvědomili, jak rozsáhlý ansámbl figuruje v jeho paměťovém vybavení. Forman jej virtuózně „režíruje“ i ve svých memoárech, ať jde o výrazné persony, nebo jen o letmé portrétní črty.

Jako zkušený a dovedný fabulátor využívá tvůrčí licenci, která mu dovoluje účelově zacházet s realitou i s pravdou, navzdory tomu, jak deklarativně ji vyznává (do názvu knihy v druhém vydání dokonce přidal větu, v níž pravdě vzdává hold). Pravdu, jakkoli závažnou, považuje totiž za dramaticky nudnou kategorii, což nesvědčí příběhu, a proto je třeba jí pomoci. Umění profesionálně „vylepšit“ a zpestřit pravdivou, leč nezábavnou příhodu potvrzuje nejlépe sám coby vypravěč-entertainer ve zmiňovaných filmových dokumentech: tím, jak mimicky předehrává, moduluje v dialogu různé hlasy, pantomimicky akcentuje význam slov. Kritérium pravdivosti je pro Formana nezbytné, což ale nevylučuje požadavek její komerční přitažlivosti.¹⁵⁾ Tento aspekt, řekněme přinejmenším kontroverzní, je zřejmý i ve stylizaci jeho životopisu, který nabízí jako šťavnatý „produkt“, jemuž nechybí příchutí nostalgie ani sentimentu dle osvědčeného amerického receptu.¹⁶⁾

14) Viz dokument CHUŤ SLÁVY.

15) M. Forman: „Má pravda v našem zkomercializovaném světě nadějí na úspěch nejen umělecký, ale i finanční? Já myslím, že ano. Ale jenom v případech, je-li to pravda, která nenudí. Je-li to pravda, která překvapí.[...] Říkat pravdu a nenudit je nesmírně těžké. Pravda je totiž z dramatického hlediska většinou ukrutně nudná. Právě proto, že je to jenom – pravda [...] ti, kdo chtějí své diváky a čtenáře bavit pravdou, to dnes mají setsakramentsky těžké, ale jde to. Na pravdě se dá vydělat. Nejen nesmrtelnost, ale i peníze. A to je velmi důležité, neboť o skutečné svobodě se dá mluvit jen tam, kde se dá vydělat na pravdě.“ Miloš F o r m a n, *Peníze nebo pravda?* – „doktorská teze“ Miloše Formana při převzetí čestného doktorátu na AMU (16. 1. 1998). In: *Zpravodaj FITES* 1998, č. 2, s. 22.

16) Druhé vydání memoárů dalo za pravdu Janu Lukešovi v jeho recenzi, když zapochyboval nad závěrečnou Formanovou „stařeckou“ nostalgií v prvním vydání: „Pro paměti je to efektní konec, zdá se mi ale, že zároveň obsahuje takovou dávku rezignace, že není možné věřit, že si jej prostě připravil právě jen žánr sám. Závěrečný návrat ke skepsi z prologu [...] dává knize význam bezmála tečky za životem a tvorbou [...]“. Jan L u k e š, *Formanovské proměny. Iluminace* 6, 1994, č. 4, s. 138.

Život outsidera jako filmová story

Samotné Formanovy memoáry jsou hutným podkladem pro filmový scénář, i když on sám autobiografické úmysly nikdy neměl; s výjimkou občasných parafrází svých konkrétních prožitků a zkušeností, jimiž se inspiroval a vložil je do scén.¹⁷⁾ Než se stal vítězným hrdinou, okoušel i stavy poraženého outsidera. Propůjčení tohoto traumatu svým filmovým hrdinům – to je nejvlastnější způsob Formanovy skryté autostylizace, jejíž stopy nacházíme často, neboť outsidersy jsou téměř všichni.

Reflektované vědomí vlastního outsiderství mu pomáhalo k jeho překonávání zejména v českém období, kdy v dětství ztratil oba rodiče, kteří zahynuli v koncentračním táboře. Přecházel od jedněch příbuzných k druhým, než si uvědomil, že i v nejlepším případě zůstává „na periférii citového jádra rodin, kam ho nikdy nevezmou“.¹⁸⁾ Trpká zkušenost z osiřelosti v něm vypěstovala defenzivní, sebezáchovný postoj, jak vyplynulo z určitých vzpomínek na události, v nichž uzrával jeho charakter. Například když byl inzultován německými dětmi v sudetské škole, nebo při vyloučení z internátu za nevinnou klukovinu, označenou za skandální politickou provokaci (v situaci nápadně podobné zápletky v románu Milana Kundery *Žert*). Opakované sociální vyřazování z komunit, ono „vytržení z ochranné anonymity davu“¹⁹⁾, vedlo Formana k rozhodnutí stát se sám sobě „institucí“, z níž už ho nikdo nevyloučí.

V popisování některých situací překročil hranice vtipných historek a sestoupil do svého svědomí, jako je tomu v případě pasivního spolužáka, šikanovaného kolektivem, kterého neměl odvalu se zastat a jehož kauza se mu občas ozývá v paměti.²⁰⁾ Prohlubující moment sebeuvědomění zažil při pobytu v Moskvě, kdesi s partou asociálních vyděděnců. Tehdy už jako úspěšný český režisér pocítil v sobě nevykořenitelný stav existenciální vyvržení, které jej provázelo od dětství, nezávisle na stupni úspěšnosti či osobní spokojenosti.²¹⁾

V těchto epizodách, bez ohledu na jejich rozsah, prosakují v textu existenciální útržky, vybočující z harmonicky vyladěné vyprávěcí tóniny: slavný muž, „ikona úspěchu“ tu na sebe leccos přiznává, na chvíli přestane být šampionem a jde hlouběji „do sebe“. Ucelený konvolut o režisérově dětství a mládí, vsazený do koloritu maloměsta, těsně přilnul k Formanově české filmové tvorbě (chlapecké pozorování zákazníků ve strýcově náhodském krámu připomene scény v ČERNÉM PETROVI; pubertální maloměstské avantýry zas LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY). V retrospektivní jasnozřivosti vystupuje, navzdory zúženému paměťovému výseku, silná figura matky – energické dominanty rodiny, bezvýhradně obdivované. V souvislosti s ní se vryje trpký válečný zážitek, kdy ji syn po dobu několika měsíců denně doprovázel na nádraží v marném očekávání na příjezd zatčeného otce.²²⁾ Naproti tomu pasáže o dvou otcích, legálním a biologickém, působí matněji, s výjimkou překvapivé zprávy o nepoznaném pravém otci žijícím kdesi

17) M. Forman – J. Novák, c. d., s. 69.

18) Tamtéž, s. 203.

19) Tamtéž, s. 85.

20) Tamtéž, s. 62–63.

21) Tamtéž, s. 201–203.

22) Tamtéž, s. 22.



Publikace o Miloši Formanovi

Foto Stanislava Přádná

v Jižní Americe. Autor, s tímto faktem nakonec smířený, podává v knize tuto senzační informaci s jistou lítostí, že jí schází příběh, který už nikdy nenajde. Motiv otcovství má ovšem ve Formanově tvorbě zcela signifikantní význam, potvrzený rozmanitým typologickým defilé otcovských figur ve filmech i frekvencí motivu hledání otcovské autority nebo naopak konfrontace syna s otcem.

První – předemigrační – část knihy se vyznačuje větší silou autentických prožitků, jež pronikla i do jejich literární reflexe. Podobně jako česká linie Formanovy filmové tvorby, jež ve srovnání s americkou má silnější punc autorské ryzosti.

Emigrant nebo exulant?

V mezním roce 1968, kdy šly události rychle za sebou, se Forman pohyboval v západní Evropě, s plánem na již rozjednaný americký film (TAKING OFF). Šokující zpráva o vojenské invazi jej přiměla k zásadnímu rozhodnutí emigrovat, v prozíravém tušení, že v Čechách nemá šanci. Jeho osobní přítel, francouzský scenárista Jean-Claude Carrière, označil tuto situaci ve svých memoárech jako přízračný sen a Formana jako „největšího pesimistu“ a zároveň praktika, který pohotově zorganizoval odjezd svých

přátel do okupovaného Československa, aby v hodině dvanácté přivezli jeho ženu s dětmi.²³⁾

Tuto pro všechny zúčastněné zátěžovou situaci můžeme z Formanova hlediska interpretovat jako dramatický zvrat v napínavém akčním filmu, na jehož konci on jako westernový hrdina odchází do země zaslíbené a zanechává za sebou vše minulé – včetně svých blízkých.²⁴⁾ Vsadil na Ameriku vabank...

I po letech je znovu okouzlen sugestivitou vzpomínky na první návštěvu v New Yorku, kterou popisuje jako zásadní a nezapomenutelný iniciační zážitek:

byl jsem jak omámený tím nadlidským měřítkem všeho kolem a astronomickou váhou těch betonových kvádrů vyhnaných až k nízkému nebi. Ulice hučela životem, uháněly jí proudy blýskavých aut a všechno hrálo barvami [...]. Stál jsem prostě tvář v tvář Americe, hlavou se mi honily melodramatické myšlenky, ale zároveň mi taky bylo jasné, že jsem objevil něco srovnatelného s mírou své tížádnosti...²⁵⁾

Jeho následující komunikace s východním blokem byla diplomaticky rezervovaná. S politikou a ideologií zacházel – v civilu i ve svých filmech – nanejvýš obezřetně, nikdy se nestal politickým desperátem. Za své opatrné, pragmatické taktizování nezůstal ušetřen kritiky ze strany české exilové opozice a disentu.²⁶⁾ Dokud nedosáhl amerického občanství (1977), zaujímal statut legálního imigranta a udržoval si neutrální pozici; neodělal se definitivně od Československa jako třeba Ivan Passer. Svůj postoj dokonce upřímně zdůvodnil vrozeným nedostatkem statečnosti, jak se dočteme v jeho memoárech.²⁷⁾

Později při vyjednávání natáčení AMADEA v socreálné Praze přistoupil na oficiální jednání s totalitní mocí, s níž uzavřel americký producent obchodní kontrakt. Forman se tehdy (v roce 1979) nevyhnul jistým úlitbám, z nichž nejhorší bylo interview s komunistickým kulturtrégrem Janem Klimentem uveřejněné v časopise *Záběr*, které pobouřený disent odsoudil jako skandální a neomluvitelný mravní přečin. Z inkriminovaného rozhovoru, který evidentně neprošel autorizací, vyšel režisér jako světácký žoviál dojímající se vzkvétající socialistickou vlastí, již navštívil po delší době. Ze samé radosti dokonce projevil přání natočit zde film (sic!). Kliment jej velkodušně chválil jako nezvedeného synka, který sice utekl, ale venku neprovedl nic nekalého

23) Jean-Claude Carrière, *Léta utopie*. Praha: Bookman 2004, s. 111.

24) M. Forman – J. Novák, c. d., s. 224–228.

25) Tamtéž, s. 180.

26) Upozorňuji na studii Jana Uhdeho, zabývající se politizací témat ve Formanových filmech. Uhde, emigrant žijící mimo českou i americkou zónu (v Kanadě) přistupoval k Formanovu postoji nezávisle a politicky nestranně, v přesvědčení, že: „Společenskokritický prvek je obsažen téměř ve všech jeho snímcích bez ohledu na to, byly-li natočeny v Československu nebo na Západě. Formanův kritický postoj není ideologicky polarizován: například v československých filmech se režisér obrací proti specificky socialistickým oblidnostem, v americké produkci odsuzuje se stejnou nesmlouvavostí zlořády tamějšího systému. [...] Do nezávazného žertování a laciné kritiky podpovrchových společenských jevů se Forman pouštěl málokdy.“ Viz Jan U h d e, *Instituce ve filmech Miloše Formana. Proměny* 25, 1988, č. 25, s. 142–153.

27) M. Forman – J. Novák, c. d., s. 61.

ani protistátního. Z primitivních, průhledně tendenčních otázek ve falešně souladném rozhovoru toporně vyčnívala Formanova vůle vyhovět, a přitom si nezadat.²⁸⁾

Obdobnou nevoli vyvolalo i oportunistické interview, jež poskytl později na moskevském festivalu²⁹⁾, i když zde na zavádějící otázky už reagoval obratněji, v úsilí vyvázat se z politické polarizace východního a západního světa.³⁰⁾

V memoárech o těchto nepříjemnostech Forman pomlčel, těžko odhadnout, zda z důvodu jejich nezajímavosti pro západního čtenáře (ano, je to „nudná pravda“), anebo z pocitu trapnosti, z níž se nechtěl obhajovat ani vyhlávat. Pachůf tohoto incidentu zasunul *ad acta* a nahradil jej osobní vzpomínkou na rozpačité pocity a dojem cizoty, které musel spolknout coby slavný rodák v bývalé domovině. Pražské zážitky zkoncentroval do jednoho, který mu protřel zrak – do epizody s kamarádem, s nímž se po letech setkal. Jeho opilecká výtka, že svým příjezdem do Čech si poškodil skvělou pověst, ho zasáhla na nejcitlivějším místě:

„Ani nevíš, jak moc jsme se v tobě viděli. Tam venku jsi pro nás byl symbolem toho, co všechno bysme mohli dokázat, mít tvoje možnosti. Jenže všechnu tu úctu jsi teď prošťustroval tím, že ses přijel na nás podívat.“

Byl jsem pro něho zazobaný Američan, který se přijel vytahovat nad staré kamarády a vysmívat se jejich mizérii, mistr Oscar, který se pase na lidské závisti a nestará se o nikoho jiného než o sebe.

Alkohol je pravdomluvné sérum. Říkal, co si opravdu myslel, a já byl zticha.³¹⁾

V citovaném rozhovoru Forman kamarádova tvrdá slova pochopil až příliš dobře, a o to víc byl zraněn; v reakci pokorného mlčení jako by se skrýval neopodstatněný pocit

28) Jan K l i m e n t, Na skok doma. Rozhovor s Milošem Formanem. *Záběr* 12, 1979, č. 13, s. 6. Jako esenci pohoršených reakcí v disentu ocituji z otevřeného dopisu Miloši Formanovi od Andreje Stankoviče: „Vaše interview je opravdu průkopnický krok na důkladně pohnojeném poli détente [...]. Mělo-li interview, jež jste Klimentovi poskytl, být lavírováním, které má vytvořit příznivou půdu pro uvedení Vašich filmů v naší filmové distribuci, pak (a mluvím i za přátele) odmítáme Vaši nabídku za cenu, již jste se rozhodl platit.“ Viz Andrej S t a n k o v i č, Otevřený dopis Miloši Formanovi (3. září 1979). In: T ý ž, *Co dělat, když Kolja vltězt*. Spisy Andreje Stankoviče, sv. 3. Triáda/Revolver Revue, Praha 2008, s. 236. Formanův politický „úrok“ komentoval expresivněji Vladimír Škutina v exilovém časopise *Západ*: „já jsem zíral, když jsem se dočetl, že poskytl interview Janu Klimentovi z Rudého práva... to je přece kolaborant z války [...], který když Forman začínal, napsal, že je to antitalent, břídil, a odsuzoval jeho filmy... a tomuhletomu hajzlíkovi, hrobaři české kultury a českého filmu, Forman poskytne interview. [...] A Forman s ním nevyrazil dveře, k čemuž měl plné právo. Pochopitelně, to byla rána mříená na všechny, kteří s ním tady kamarádili, kteří pro Miloše v exilu tolik udělali.“ Viz Okamžiky s Vladimírem Škutinou. *Západ* 2, 1980, č. 1 (únor), s. 22.

29) R. Č o r n ý j, Ale v člověka věřím. Rozhovor s Milošem Formanem. *Sovětskaja kultura* (Moskva), 28. 2. 1987. In: *Interpressfilm zahraničného filmového tisku* 1987, č. 7, s. 83–88.

30) Formanovo veřejné prohlášení pobouřilo exilovou obec a vyvolalo širokou diskusní reflexi v tisku. Odkazují k zevrubnému zpracování této tematiky v kapitole *Forman jako politická kauza* v knize: Jiří V o r á č, *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: Host 2004, s. 122–126.

31) M. F o r m a n – J. N o v á k, c. d., s. 351.

provinění. Upřímně sdělil pravdu, ač pro něj nepříjemnou, vůči níž byl bezmocný. Navzdory tomu byl schopen přijmout spíš tento „lidový“ způsob hospodské kritiky (a proto ji také zveřejnil) než tvrdý odsudek zpolitizované, protirežimní kulturní obce. Rozporuplný občanský náhled na dřívějšího českého režiséra, který se objevil ve vlasti jako úspěšný emigrant smlouvající obchodní pakt s komunistickou mocí, literárně zpracoval Karel Pecka v povídkové knize *Malostranské humoresky*, která vyšla v zahraničním exilovém nakladatelství.³²⁾ Publikem, nahlízejícím na perfektně zorganizovaný průběh natáčení *AMADEA* v Praze, je pitoreskní společnost malostranských patriotů, utvořená z občanů tzv. šedé zóny, mezi nimiž vegetují i vyřazení signatáři Charty 77. Jejich reakce při sledování bezchybně fungujícího filmového štábu, zůstávají i v obdivu nedůvěřivé a nevraživé. Během jediné noci se promění socialisticky zdevastovaná Malá Strana v malebné zátíší mozartovské staré Vídně. („Prodávají Prahu za dolary! A Veřejná bezpečnost přihlíží!“, zazní pobouřené zvolání v knize.³³⁾)

Zvláštní distanci zaujímá autor vůči Formanovi, který v textu není jedinkrát jmenován a figuruje pouze jako „režisér“, o jehož totožnosti pochopitelně není pochyb. Při náhodných setkáních s dávnými známými, je-li osloven, se chová s krajní zdrženlivostí („prostě se před starými přáteli zazdí [...] pořád něco dělá s rukama. On jako tleská, mne si je, někam ukazuje. Chlap jako tur, ale ty ruce má strašně nervózní, asi že jimi protéká moc peněz a to není zdravé. On je třeba vlastně docela chudák.“).³⁴⁾ V tomto postřehu se jen potvrzuje Formanova „prstová“ nervozita, zaznamenaná při předávání Oscarů, jak o ní režisér mluvil v Jirešově dokumentu.

V pamětech se dočteme o konkrétních podmínkách ve smlouvě, respektive o zákazech, které byl režisér nucen dodržet, aby se film mohl v Praze realizovat. Tím nejzávažnějším byl pochopitelně zákaz styku s disidenty.

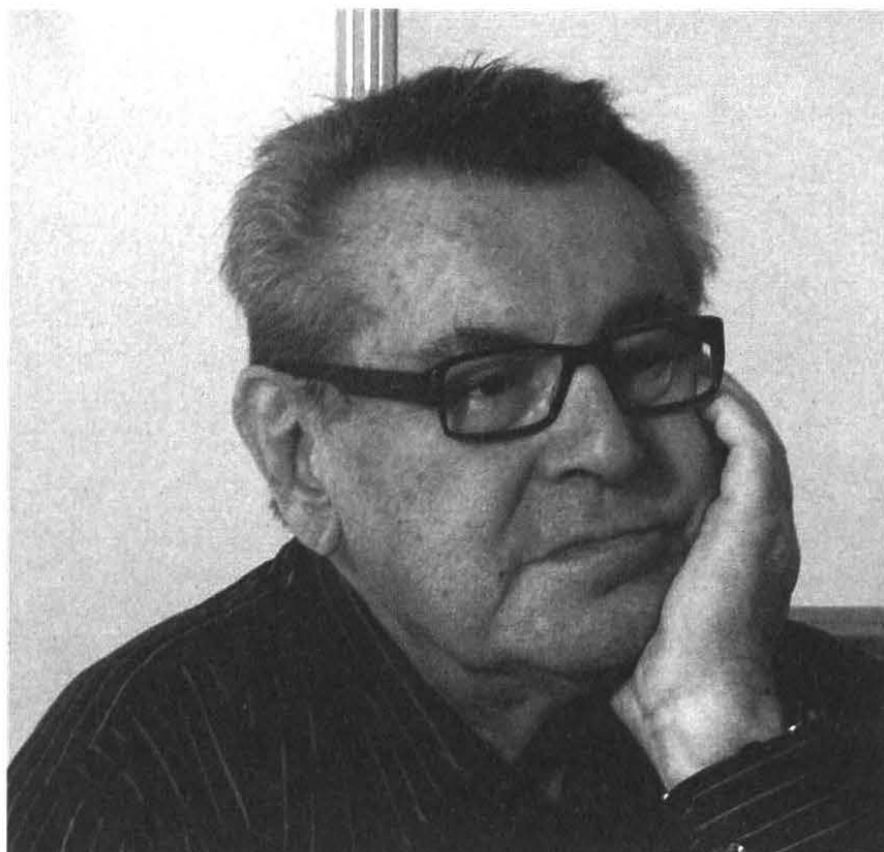
V Peckově povídce, jakož i v některých jiných českých reflexích Formanovy osoby, se příznačně odráží – skrytě či přiznaně – negativní identifikační efekt: obyčejný průměrný člověk si ve srovnání s enormně úspěšným rodákem uvědomoval svoji bezvýznamnost a podřadné postavení. Forman sám se pocitu méněcennosti od mládí cílevědomě bránil a jako obranu proti sociálním handicapům utužoval zdravé sebevědomí, do něhož oslabující komplexy nevypustil. Konkurenční tlaky přijímal jako výzvu. Ne náhodou jej zaujal motiv dramatického sváru dvou ctižádostivých jedinců v *AMADEOVI*.

V kapitole o natáčení tohoto filmu, který je mu očividně nejdražší (knihu pamětí zahajuje prologem, v němž si vybavuje a popisuje frenetický triumf a oscarovou žeň), můžeme srovnat jeho osobní prožívání s reakcemi těch pozorujících, ať na straně malostranských obyvatel v Peckově knize, nebo směšně trapné zásahy všudypřítomných příslušníků Státní bezpečnosti. Na jedné straně vzbuzoval závist a zášť, na druhé imponoval jako nedostižný mistr světového formátu, který však, pokud šlo o jeho film,

32) Karel P e c k a, *Malostranské humoresky*. Brno: Atlantis 1992 (2. a rozš. vyd.). První vydání Toronto: Sixty-Eight Publishers 1985.

33) K. P e c k a, c. d., s. 128.

34) Tamtéž, s. 139.



Miloš Forman na FAMU, 2007

Foto Stanislava Přádná

neznal bratra, jak dosvědčil Jan Schmidt, Formanův dávný náhodský spolužák, jenž se zúčastnil natáčení ve funkci pomocného režiséra.³⁵⁾

Češství a satisfakce

V souhrnu, kromě toho, že jde o zábavné „počtení“, působí Formanova kniha memoárů jako doklad režisérový neutuchající aktivity v pozdním věku i jako cenný dokumentační materiál.³⁶⁾ A také jako exemplární ukázka splněného amerického snu. Navzdory

35) „Miloš Forman za kamerou je především někdo naprosto jiný než Miloš Forman natočící. Když pracuje, tak chce jenom spát, jíst a natáčet. Když nedělá, jde do hospody, baví se, klábosí s přáteli. Forman kope za 1. světovou filmovou ligu a protože moc dobře ví, co všechno to obnáší, nemůže si dovolit ani na chvíli zaváhat. A to i ve vztahu ke svým blízkým i nejbližším přátelům.“ Viz Andrej H a l a d a, *Od Postavy k podpírání k Vracenkám. Kinorevue* 1992, č. 25, s. 18.

36) Ačkoli v reeditované verzi došlo k drobným úpravám, zůstala, bohužel, redakčně přehlédnuta a neopravena řada jiných chybných údajů a nepřesností. Upozorňuji např. na pasáž na s. 139, kde ministr Václav Kopecký sděluje Formanovi, že se Rudolfovi Slánskému nelíbil film *VLCÍ JÁMA*, který vznikl v roce 1957, ačkoli tehdy už dotyčný nežil (byl popraven v roce 1952). Navíc v knize A. J. Liehma (*Příběhy Miloše Formana*. Praha: Mladá fronta 1993, s. 31) je uveden tentýž Kopeckého výrok, ale týká se filmu Jiřího Krejčíka *SVĚDOMÍ* z roku 1948. O důležitosti ověřovat vzpomínanou dataci pamětníků svědčí Formanova zmínka o první návštěvě představení Shafferova *Amadea* v Londýně v roce 1980 (s. 344). O něco dál mylně uvádí, že telefonoval kvůli natáčení filmové adaptace této hry ústřed-

intenzivní, houževnaté asimilaci v americkém světě české kořeny jsou v něm vrostlé a on si je toho vědom. V průběhu své tvorby, v níž česká etapa zahrnuje nepoměrně menší časový úsek, nikoli však co do významu, spolupracoval Forman v zahraničí trvale i s některými českými umělci, pochopitelně nikoli kvůli jejich původu, nýbrž pro jejich tvůrčí schopnosti, které vyhovovaly jeho naturelu.

K češství se hlásil – v USA i v Čechách – po změně politického režimu v listopadu 1989, kdy mohl vystupovat svobodně a hovořit o své zkušenosti v komunistické diktatuře na obou stranách. Nepřehlédnutelná byla jeho publicita a zviditelnění u příležitosti uvedení opožděných premiér svých starších i nových filmů (PŘELET NAD KUKAČČÍM HNÍZDEM, VLASY, VALMONT).

Bylo obnoveno staré přátelství s Václavem Havlem, při prezidentově státnické návštěvě v USA vystoupil Forman v úvodním proslovu na slavnostní poctě Havlovi od amerického kulturního světa v newyorském kostele sv. Patricka na Manhattanu. Vojtěch Jasný mu svěřil roli zasvěceného průvodce v oslavném dokumentu PROČ HAVEL?

Forman a Havel, dvě významné, dominantní osoby, jež jsou osobně i umělecky spjaty s českou kulturou, představovali za totality zcela odlišné postoje: jeden neutrální, sklízějící za oceánem v závětrí úspěchy, druhý politicky vyhraněný oponent, který byl za svůj odvážný projev internován ve vězení. I v kontrapozici však reprezentují obě tyto varianty jeden „heroický“ archetyp, i když se jejich cesty rozešly jiným směrem, aby nakonec dospěly oba na výsluní elitního světa vyvolených. Forman, vědom si rozporuplnosti svého postavení ve srovnání s Havlem, ve svých pamětech tuto ožehavou mravní stránku věci přešel. Neopomněl zdůraznit pýchu na dávného kamaráda, který se stal první hlavou státu, věnoval se mu v kapitole z poděbradského internátu, kde se poznali, a s gustem popsal jejich pozdější bohémské toulky New Yorkem, když prchaly před neodbytnými bodyguardy.

Kapitoly pojednávající o této éře jsou napsány s pocitem jednoznačné Formanovy satisfakce na „domácí“ půdě, kde požívá veřejné úcty. Chová se a jedná jako zdvořilý host, který už je dlouho jinde a nemá chuť rozdmýchat staré spory nebo vyostřovat někdejší politické hroty.

Poslední kapitolu knihy atypicky vyhradil svému zahradníkovi a pečovateli o přírodní areál v Connecticutu – skromnému člověku, dnes již zemřelému emigrantovi, který se stal českou součástí jeho americké domácnosti. I když bychom možná našli špetku literárního kalkulu v odvedení pozornosti od sebe na někoho, kdo představoval nenápadnou, lidsky cennou konstantu v jeho soukromí, je to na druhé straně tah čistě formanovský, jehož prostřednictvím jako by se režisér v závěru přece jen ohlížel zpátky, nikoli geograficky, ale do svého niterného domova.

* * *

nímu řediteli čs. filmu Jiřímu Puršovi, který jej na základě tohoto hovoru pozval do Prahy (s. 348). „22. dubna 1979 jsme přiletěli do Prahy.“ (s. 349), píše Forman. Těžko s ním však tehdy mohl mluvit o divadelním *Amadeovi*, když jej uviděl až o rok později.

Zabývala jsem se přednostně Formanovou osobností: jak působí jeho veřejný projev, jak se chová před kamerou a jak jej portrétuje jiní. Zkoumala jsem různé formy jeho výpovědí a srovnávala je s autoportrétem v jeho memoárech. V soustředění na personální stránku jsem pominula v memoárech ty části, které se vztahují k režijní praxi s konkrétními odkazy k filmům, kde režisér seznamuje se svými metodami, zkušenostmi apod. Jinými slovy řečeno: v daném vymezení mě zajímal víc člověk Forman než Forman tvůrce a režisér, ačkoli obě podoby jsou srostlé a nedělitelné.

Mám-li v závěru profilu shrnout, jak se jeví česko-americký tvůrce, posléze naturalizovaný emigrant a veleúspěšný „Američan s českým srdcem“, vyděluje se mi z jeho modelu nejvíc ono české srdce.³⁷⁾ Ne snad ve smyslu vlastenecké proklamace nebo sentimentálního dojetí. Forman rozhodně netrpí falešným nutkáním hlásit se ke svému češství, aby něco zastíral nebo aby si vylepšil mravní kredit. Ani odkazy k české hudbě v jeho filmech (Dvořák, Smetana) nejsou okázalou manifestací světovosti těchto velikánů, z jejichž proslulosti by chtěl profitovat. Formanovo tíhnutí k české hudební klasice je naprosto spontánní, i když, jak přiznal, má nedostatečné hudební vzdělání. Konkrétní opusy si jednoduše vybral, protože je má rád. V hudební dramaturgii některých jeho amerických filmů je jejich národní hudební sémantika srozumitelná českému divákovi v určitém ironickém podtextu, který divák jiné národnosti nemůže podchytit.³⁸⁾

Cílem této studie nebylo soudit charakter Miloše Formana ani hodnotit jeho umělecké zásluhy či upevňovat jeho pomník poameričtělého slavného českého rodáka. Chtěla jsem jen rozevřít ustálený vnější model, který zevnitř ukazuje daleko složitější tvářnost osobnosti.

V souvislosti s tím se mi nakonec vtírá otázka, jestli se ke stáru, na sklonku jeho pozemské dráhy, v tomto plně saturovaném umělci všechny jeho dříve neklidné a bouřlivé polohy vyrovnaly. Zda se v něm zklidnil někdejší outsider, hráč a riskér, a je uspokojen s postavením klasika, který má v dějinách světové kinematografie své jisté. Aniž bych očekávala nějakou překvapivou odpověď či nepotvrzené domněnky, nejsem si tím jista. „Amerika je jeviště, na němž každý chce hrát Američana,” prohlásil David Thomson ve své recenzi na Formanův *RAGTIME*.³⁹⁾ Uvažuji o tom, proč být Američanem je pro Formana ta nejlepší a nejbezpečnější role, která mu sedne, těší jej a uspokojuje. A nenapadá mě nic jiného, než že je to pořád jen role...

37) „Američan s českým srdcem“ – tak se označil Forman sám při různých projevech nebo v časopiseckých rozhovorech a není důvodu podezřít z bezduché, obehnané fráze právě jeho, kdo je tak obezřetný na cokoli, co jen zavání umělou rétorikou.

38) Ve Formanových amerických filmech několikrát zazněla Dvořákova *Stabat Mater*, poprvé v *TAKING OFF*, podruhé v závěru filmu *LID VERSUS LARRY FLYNT*, kde by mohla z ortodoxního pohledu korelace religiózního oratoria a striptýzové exhibice přinejmenším konsternovat. Forman však tímto nechtěl dráždit, nezalý divák, nota bene americký, se nechá hudbou – žalozpěvem nad utrpením Matky Boží pod křížem – bez problémů dojmout i v kontextu hrdinova žalu nad smrtí striptérky. Ve „*FLYNTOVÍ*“ se ještě setkáme s polonézou z *Rusalky* a slavnostním pochodem z *Dalibora* (nahrávky dirigoval Libor Pešek). V *MUŽI NA MĚSÍCI* použil Forman furiantskou pasáž z předehry *Prodané nevěsty* při provokativním wrestlingovém zápasu. Toto úmyslně nesourodé spojení u českého diváka umocňuje komičnost scény.

39) David Thomson, *Ragtime, Film Comment* 1982, č. 1 (leden/únor), s. 11.

doc. PhDr. Stanislava Prádná (1952)

Přednáší na katedře filmových studií FF UK historii českého poválečného filmu se specializací na kinematografii šedesátých let. Publikace: spoluautorství na knize *Démanty všednosti* (Pražská scéna, 2002); *Čtyřikrát dva* (AMU, 2007). Přispívá do časopisu *Film a doba* a týdeníku *A2*. V současné době pracuje na monografické publikaci o Miloši Formanovi.

(Adresa: Katedra filmových studií, FF UK, Nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1;
s.pradna@volny.cz; Stanislava.Pradna@ff.cuni.cz)

Citované filmy:

A Room Nearby (Sousední pokoj; Paul Fierlinger, 2004), *Amadeus* (Miloš Forman, 1984), *Černý Petr* (Miloš Forman, 1963), *Drž se toho snu* (Miloslav Šmídmajer, 1991), *Goyovy přizraky* (Goya's Ghosts; Miloš Forman, 2006), *Chut slávy* (Miloslav Šmídmajer, 1996), *Chytilová versus Forman* (Věra Chytilová, 1981), *Kuckucksei* (Kukaččí vejce; Jaromil Jireš, 1985), *Lásky jedné plavovlásky* (Miloš Forman, 1965), *Lid versus Larry Flynt* (People vs. Larry Flynt; Miloš Forman, 1996), *Lidé z metra* (Jaromil Jireš, 1974), *Miloš Forman* (Martti Puukko, 1998), *Miloš Forman—Portrét* (Milos Forman—Portrait; Vojtěch Jasný, 1989), *Muž na Měsci* (The Man on the Moon; Miloš Forman, 1999), *Proč Havel?* (Why Havel?; Vojtěch Jasný, 1991), *Přelet nad kukaččím hnízdem* (On Flew Over the Cuckoo's Nest; Miloš Forman, 1975), *Ragtime* (Miloš Forman, 1981), *Režiséři* (The Directors: The Films of Milos Forman; Robert J. Emery, 1999), *Taking Off* (Miloš Forman, 1971), *Talíře nad Velkým Malíkovem* (Jaromil Jireš, 1977), *Valmont* (Miloš Forman, 1989).

SUMMARY

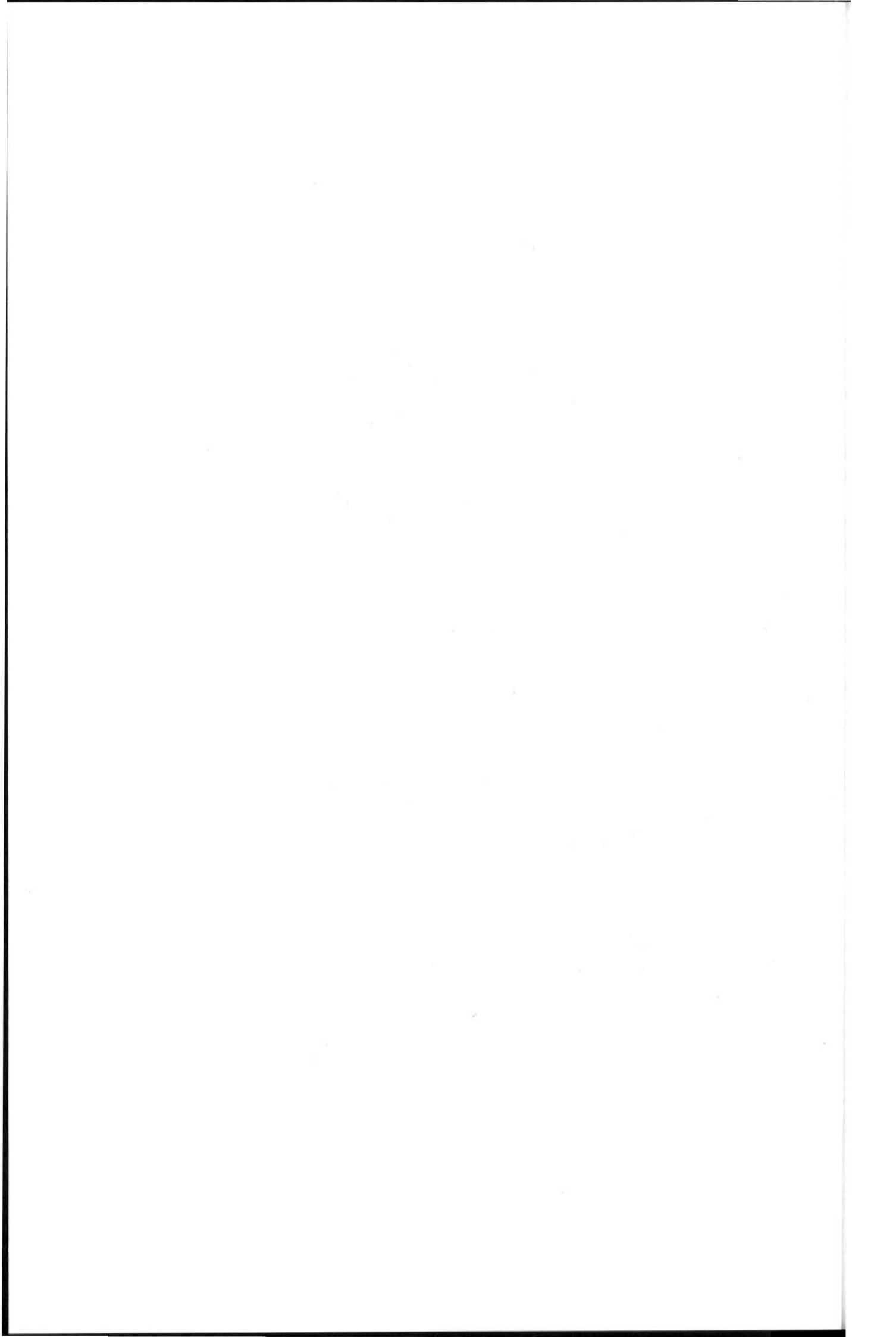
“AN AMERICAN WITH A CZECH HEART”

Forman on Forman also from Different Perspectives

Stanislava Přádná

The central theme of this article, which aims to profile leading filmmaker Miloš Forman, is his period of emigration and its consequences on the American phase of his career. Via focus on a new edition of Forman's memoirs, the author analyses the thread of his life story, as presented in narrator Forman's original stylisation, and the shifts in meaning in the literary transcription of the narration (co-written by Jan Novák). In order to provide greater insight, she expanded the book as fundamental source material to include several film documents from various periods of the director's career in America, in which she traces his own presentation and the directorial conception of the documentarists. In connection with the American part of his biography she touches upon the complex issue of Forman's position in a politically polarised world, his Czech roots and communication with high-ranking totalitarian officials in his former homeland, and his conflict with Czech dissenters.

Translated by Karolina Hughes



Články

JÁN KADÁR:
STRATY A NÁLEZY EXILU

Václav Macek

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

Diery v totalite

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

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

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

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

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

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

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

1) Miroslav Petříček, jr., *Únos z reality do snu. Illuminace* 12, 2000, č. 4, s. 170.

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

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

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

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

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

3) Tamže.

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

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

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

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

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

4) Tamže.

5) Tamže.

6) Archiv Filmové studio Barrandov.

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

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

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

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

Emigrácia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Obsadzovanie rolí

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

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

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



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

Foto archiv

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

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

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

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

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

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

Vo ba spolupracovníkov

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

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

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

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

17) Štěpán Skalský, *Panklos*. Rukopis. január 1985, s. 2. Archív Elmara Klosa.



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

Foto archiv

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

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

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

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

Prijatie filmov

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Režisér a jeho producenti

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

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

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

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

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

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

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

Nová životná rola – pedagóg

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

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

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

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

34) Uveden 1976.

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

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

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

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

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

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

Záver

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

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

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

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

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

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

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

Prof. Václav Macek (1952)

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

(Adresa: vaclavmacek@sedf.sk)

Citované filmy:

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

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

SUMMARY

JÁN KADÁR: LOSES AND GAINS OF EXILE

Václav Macek

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

Translated by Václav Macek

Články

**POLA NEGRI:
E/MIGRUJÚCI OTCOVIA A DCÉRY
A ICH MÝTY**

Viliam Jablonický

Kariéra a mýtus herečky Poly Negri, ktorý vrcholil v období nemého filmu, stojí na počiatku ďalších a neskorších známych a menej známych osobností spätých s migračnými a emigračnými pohybmi s územím Slovenska. V tejto zostave už len v oblasti kinematografie nájdeme veľmi širokú a prekvapujúcu plejádu osobností, ktoré ak nie výrazne, iste nie bezvýznamne ovplyvňovali predovšetkým podobu americkej a cez ňu i svetovej audiovizuálnej kultúry. Prínajmenej 20. storočia. Vysťahovalecké prúdy z územia Slovenska patrili po roku 1870 k najpočetnejším v európskom prostredí, poháňala ich nielen sociálna bieda, ale aj národnostná netolerancia dobového Uhorska a zložitosť medzivojnového vývoja Československa. (V rokoch 1919–1939 zo Slovenska to bol až štvornásobok priemeru vysťahovalectva z českých krajín, obdobne to bolo predtým v Uhorsku.) Neskôr predovšetkým masovú motiváciu odchodov z ekonomických dôvodov nahradili obavy a dôsledky politických represíí a známe vnútro a medzinárodné politické dopady povojnových rokov, ktoré viedli viac a neraz predovšetkým k politicky motivovaným ilegálnym útekom a únikom – exilu najmä do krajín západnej demokracie. Od deväťdesiatych rokov minulého storočia opätovne dominujú takmer výlučne sociálno-ekonomické a vzdelanostné-študijné motívy už legálnej migrácie a rozsiahleho typického úniku mozgov, z ktorých iba časť sa navracia do pôvodnej vlasti. V pomerných a percentuálnych európskych štatistikách vysťahovalectva figuruje Slovensko v minulom storočí ihneď za Írskom, čo je prekvapujúce pre stredozemskú krajinu, pretože hlavné migračné cesty za oceán, za neraz príbuzných okolností, smerovali dosť pochopiteľne a oveľa dostupnejšie z vtedy chudobných prímorských krajín ako Nórsko, Chorvátsko, Portugalsko, Grécko, Poľsko. Neraz z priamych rodákov, potomkov vysťahovalcov, najmä v americkom melpote, vyrastali najmä v druhej a tretej generácie profilové osobnosti, ktoré sa výrazne presadili. A ich súvislosti s miestom a krajinou pôvodu sa takmer stratili alebo zabudli, či si ich niektorí ani neuvedomovali, alebo ich nepripomínali.

Takže tu môžeme nájsť rozpätie od Poly Negri (pôvodným menom Apolonie Chalupcovej), cez Petra Lorreho (narodený v Ružomberku), k Paulovi Newmannovi (matka

od Humenného), Jánovi Kádárovi (matka z bydliska v Rožňave ho šla porodiť do Budapešti), Andy Warholovi i Steeve McQueenovi¹⁾ až ku nositeľom posledných Oscarových titulov z roku 2008, kde v pozadí najlepšieho zahraničného filmu roka *DIABLOVA DIELŇA*, rakúskeho režiséra Stefana Ruzowitzkeho je rodák z podtatranskej Veľkej Lomnice Adolf Burger, žijúci dnes v Prahe, autor predlohy k filmu. Za ocenením Oscarom najlepšieho scenára za menej všimnutý hollywoodsky film *JUNO* je aj mladý americký režisér Jason Reitman. Ten je už dokonca z druhej generácie úspešných komédiografických hollywoodskych režisérov, po otcovi Ivanovi Reitmanovi, rodákovi z Komárna, ktorého rodičia sa vysťahovali spolu s ním ako maloletým zo Slovenska začiatkom päťdesiatych rokov. V pozadí týchto uplatnení a talentu je neraz mnohostranná a pretavená polyetnická a polyreligiózna skúsenosť, ktorú si prinášali aj priamo či nepriamo zo stredoeurópskeho prostredia, svojho slovenského či aj iného, alebo zmiešaného pôvodu, ktorý neraz priamo či nepriamo determinoval ich umelecké ambície, rast i zameranie.

Dcéra slovenského drotára

Príbeh Poly Negri je v niečom originálny a v mnohom má spoločné súradnice, keď pol etnická danosť po slovenskom drotárovi (otec Juraj Chalupec bol rodákom z kysuckej Nesluše) sa roztápa v zložitých rozmeroch mnohostrannej i prijatej identity väčších a dominujúcich kultúr, ktoré ju aj pochopiteľne väčšmi, alebo podstatne formovali a spoluvytvárali novú podobu originálneho talentu a zjavu. V slovensko-poľských kultúrnych a historických vzťahoch možno ho zaradiť medzi tri kľúčové mýty alebo legendy osobností, ktoré mali a majú odlišné interpretačné kódy vnímania na oboch stranách Tatier. Oveľa širšie dochádzalo aj k ich odlišnému spôsobu prenosu na filmové plátno a do populárnej či umeleckej literatúry. Najmä u zbojníka Juraja Jánošíka a grófa Mórica Beňovského, krátkodobo aj kráľa Madagaskaru, obaja rovnako tajomne a mýticko zahynuli ako dobrodružne žili. Ich korene a mnohovrstvové prenosy faktov prestupujú do legiend i príbehov ľudovej a umelej slovesnosti už od 18. storočia, kedy sa narodili. Mýtus Poly Negri je najmladším, jeho až postmoderný presah možno sledovať až do súčasnosti, cez znovuobjavenie jej polozabudnej tvorby, najmä z nemej éry kinematografie, kde jednotlivé kultúry sa ho usilujú nanovo národne „privlastniť“ a oživiť. Herečkin zjav a účinkovanie vyúsťuje do jej novodobého a nedávneho označenia ako najvýznamnejšej poľskej filmovej herečky v dejinách vôbec, svoje miesto má v nemeckej kinematografii, čo dokumentuje berlínske kinematografické múzeum, rovnako nezabúda na ňu a takmer výlučne si ju privlastňuje aj najmä Hollywood. Pokúša sa to napríklad zdokumentovať „zabúdaním“ na predchádzajúce a nasledujúce neamerické, teda európske etapy jej účinkovania vo filmoch aj poľský režisér žijúci v USA Mário Kotkowski v dokumentárnom titule: *LIFE IS A DREAM IN CINEMA: POLA NEGRI* (ŽIVOT JE SNOM VO FILME: POLA NEGRI, 2005), hoci boli pre jej kariéru veľmi významné a neoddeliteľné od jej umeleckého profilu.²⁾

1) Miloslav Rechci, Jr., O slovenských veľikánoch v Amerike, o nichž se spíše neví. Dokončení z předcházejícího čísla. *Forum scientiae. Časopis akademické a vědecké obce* 2, 1995, č. 11, s. 15.

2) Renáta Šmátláková, *Kalendář filmových výročí 07*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2007,

Nedožitý jubileum narodenia a úmrtia herečky (1897–2007) sprevádza znovuvádzanie filmov po amerických mestách a festivaloch, a v Európe doposiaľ najväčšie sympóziu o jej tvorbe v Katoviciach, výstava a dvojjazyčný katalóg z poľských a nemeckých archívov, ale aj prehliadky filmov po poľských a európskych mestách, ktoré nekončia Bratislavou a Prahou v apríli 2008.³⁾ Teda aj Slovensko, po jediných známych povojnových a jednorazových premietaniach jej filmov *BESTIA* (BEŠTIA, 1917, réžia Alexander Hertz) a práve vtedy Poliakmi zrekonštruovanom *DER GELBE SCHEIN* (ŽOLTY PASZPORT, ŽLTÝ PAS, 1918, réžia Eugen Illes a Victor Janson)⁴⁾ už z nemeckej etapy účinkovania, sa prvýkrát ucelenejšie zoznámia s jej hereckou tvorbou, hoci jej mýtus a legenda ju tam publicisticky sprevádza s viacerými variantmi miesta a dátumu jej narodenia a pôsobenia už od dvadsiatych rokov minulého storočia až do prítomnosti a doposiaľ tiež nie je celkom jednoznačne vyjasnená.

Napríklad slovenské *Gazdovské noviny* v roku 1930 okrem iného uviedli, že „slávna herečka bola rodáčka zo Slovenska (od Žiliny). Jej pôvodné meno bolo Chalupecká.“⁵⁾ Okrem malej nepresnosti v mene, malo by byť Chalupecová, traduje sa, že pri určovaní miesta narodenia zrejme tu dochádzalo aj k prenosu z nemeckej tlače pri jej úspešnom účinkovaní v Berlíne, po počiatkovej kariére v rodiacom sa poľskom hranom filme nemej éry vo Varšave. Zároveň nie je doposiaľ známe, že by niečo podobné o mieste narodenia a pôvode uviedla americká alebo čo len slovenská krajanská tlač v USA či inde. Zvolené pseudonymom Pola Negri, po jej obľúbenej dobovej talianskej poetke Ade Negri, už v prvej, poľskej etape účinkovania v rokoch 1914–1916, akoby znemožňovalo aj americkým Slovákom pri jej účinkovaní v Hollywoode poznať niečo bližšie o jej slovenskom pôvode a o otcovi, ktorý jej osobnosť tiež významne profiloval. Neregistrovala to, pokiaľ je mi to známe, ani hollywoodska a americká tlač, keďže sa vtedy herečka k nemu navonok, popri poľskom pôvode, nehlásila. V Spojených štátoch amerických ju v dvadsiatych rokoch minulého storočia vnímali v superlatívnych titulkoch, aspoň podľa ich koláže zverejnenej vydavateľom v knihe, ako „Famous Polish Star Called Most Beautiful Woman in World“ alebo „Artistic Polish Countess Greatest of Actresses, Rares of Screen Types“,⁶⁾ teda ako mimoriadne krásnu, dokonca najkrajšiu ženu sveta, umelecky orientovanú poľskú šľachticnú a jedinečnú herečku filmu. Nie je

s. 14. Autorka tu prekvapujúco vo výbere „Jubilanti svetovej kinematografie“, napriek archívnym zdrojom v samotnom SFÚ, uviedla Polu Negri iba ako americkú herečku. Nezaznamenala jej poľsko-slovenský pôvod, ani prinajmenej ďalšie významné nemecké a európske účinkovanie.

3) Pola Goes to Hollywood. In: Jiří F l í g l (ed.), *Febiofest 2008*. Praha: Febiofest 2008, s. 282–293. Pre Věroslava Hábu je tam Pola Negri „Apolonia Chałupiecowa, polská herečka, jež svými filmy oslnila Evropu a nadchla Ameriku“ (s. 283).

4) Viliam J a b l o n í c k ý, *Korene na Slovensku. Slovensko, film, zahraničie. Roots in Slovakia. Slovakia, Film, Foreign Countries. Medzinárodný festival filmových klubov 12.–18. mája 1996, Banská Bystrica*. Banská Bystrica: Asociácia slovenských filmových klubov, s. 65, 66, 82. Článok a súpis titulov a osobností v katalógu a filmy Pola Negri uviedol zostavovateľ cyklu a autor textov v katalógu.

5) Lena G a l a n d o v á, *Film na Slovensku 1918–1938. Bibliografia článkov zo slovenských novín*, Martin: Matica slovenská 1982, s. 271.

6) Pola N e g r i, *Memoirs of a Star*. Garden City, NY: Doubleday 1970. Citáty titulkov z novín a časopisov sú z dobových amerických médií, z ich opakovanej koláže, na prednom a zadnom vnútornom obale knihy.

známe tiež, že by sa okrem listov príbuzným na Slovensko, priznávala verejne predtým a inde aj k slovenskému pôvodu otca, ktorý ju neobyčajne fascinoval a formoval už od ranej mladosti i so svojou legendou o živote a smrti, k čomu sa vyznala v memoároch. Tie anglicky vyšli až roku 1970, keď už v kinematografii bola zväčša zabudnutá, veľmi utiahnutá a zostarnutá žila v San Antonio v Texase, kde knižne vydanými pamäťami akoby chcela programovo zakonzervovať legendu mladosti a krásy i talentu zo svojej veľkej a originálnej filmovej kariéry dominujúcej, ale takmer aj ukončenej v nemej ére kinematografie. To boli aj dôvody, prečo v záverečnej tretine života prakticky nevystupovala na verejnosti, hoci asi inak by to bolo, ak by dostala mimoriadne ponuky účinkovať vo filmoch.

Istý čas aj v slovenských novinách kolovali správy o jej narodení v kysuckej dedine Nesluša, kde podľa jej generačných vrstovníkov prežila aj svoje detstvo. Hovorilo sa však aj o tom, že pochádza z talianskej Lombardie [pletlo ich zrejme prevzatie mena Negri po talianskej rovnomennej poetke Ada Negri], z ruskej šľachtickej rodiny [tam ich zrejme mýlilo, že sa narodila na Rusmi obsadenom území Poľska do roku 1918], že prijala meno Negri, lebo je počerná. Avšak nič z toho nie je pravda [zvýraznil V. J.],

zosumarizoval svoje poznanie filmový historik Richard Blech, píšuci aj pod pseudonymom Ivan Sinec v roku 1993.⁷⁾

Podľa neho Pola Negri na Slovensku vôbec nikdy nebola:

Vo svojich Pamätiach hviezdy, ktoré vyšli v New Yorku niekoľko rokov pred jej smrťou, spomína, že bola v poľských Tatrách a „pozerala sa do otcovej vlasti z končiarov“. K omylu o jej narodení či pobyte v Nesluši došlo zrejme zámenou osôb. Pola Negri mala sesternicu, ktorá sa taktiež volala Apolonia Chalupcová, a tá so svojim otcom Pavlom Chalupcom žila niekoľko rokov v Nesluši, potom sa vydala a pod menom Apolónia Niewaldová žila dlhé roky v Krakove.

Napriek tejto logicky a výpoveďou zdôvodňovanej teórii, zostávajú na Slovensku autori tvrdiaci, že Pola Negri v Nesluši bola, dokonca ju aj častejšie navštívila so svojou matkou, po zatknutí otca Juraja Chalupca, v Poľsku nazývaného Jerzy. Hlavným zástancom tejto teórie bol regionálny historik a básnik Štefan A. Brezány, čo po ňom opakoval nitriansky spisovateľ a publicista Ladislav Zrubec. Ten v článku „Vamp nemého filmu. Dcére slovenského drotára Pole Negri ležal pri nohách celý filmový svet“, v cykle Významní rodáci vo svete, uvádza, že: „Až do konca života udržiavala písomné styky s príbuznými Chalupcovi na Slovensku.“⁸⁾ Boli adresované bratancovi Poly Negri Alexandrovi Chalupcovi, žijúcom už v Liptovskom Hrádku. Ich otcovia, Polin Juraj a Alexandrov Pavol Chalupca boli bratmi a obaja sa narodili v Nesluši. Prvý roku 1870, druhý v roku 1878. Herečka mala pozývať svojho bratanca Alexandra do Ameriky, ale cesta sa nerealizovala. Ten jej však posielal

7) Ivan S i n e c, Tajomná Pola Negri. *Národná obroda*, 17. 12. 1993, č. 294, s. 13.

8) Ladislav Z r u b e c, Vamp nemého filmu. Dcére slovenského drotára Pole Negri ležal pri nohách celý filmový svet. *Slovenská republika, Víkend* 5, 23. 1. 1998, č. 18, s. 8.



*Pola Negri jako Carmelita De Bórdoba
ve filmu THE CHEAT (1923)*

Foto archiv

drevené pamiatkové predmety pomerne často, najmä k Vianociam, a na jej želanie vyexpedoval aj sušené huby. Páčili sa jej vyrezávané valašky, drevené črpáky na žinčicu, drevené vyrezávané lyžičky, vázičky [...] Potrpela si na tom, aby na Vianoce mala hubovú polievku, uvarenú z húb zo Slovenska.

Tvrdila to Ladislavovi Zrubcovi, už po smrti Alexandra, jeho manželka Jolana Chalupcová v roku 1976. Dodávala dokonca, že jej záujem o príbuzných na Slovensku vychádzal z toho, že „takto sa aspoň spomienkami chcela vrátiť k dedovizni jej predkov, do Nesluše, kde chodievala výletovať. V listoch často spomínala, že by rada, ešte aspoň raz videla rodisko svojho otca, miesta kam chodila k starým rodičom šantiť.“ Zrubec svedčí, že videl list zaslaný už vtedy vdove po Alexandrovi, Jolane Chalupcovej, kde ju Pola Negri prosí,

aby v jej mene položila na bratancov hrob veniec [...]. K Chalupcovcom do Liptovského Hrádku od konca päťdesiatych rokov písala Pola Negri ročne dva-tri listy a niekoľko príležitostných pozdravov. V listoch sa podpisovala ako Pola Chalupcová. Ale listy, ktoré diktovala svojim sekretárkam, Leachovej alebo Arantovej, sú bez podpisu, až na jednu výnimku, kde nechýba podpis Pola Negri.

Na rozdiel od záverov Richarda Blecha, Ladislav Zrubec koncom deväťdesiatych rokov minulého storočia opätovne tvrdil, že

Neúnavný básnik a kronikár Štefan A. Brezány sa podujal na exaktné výskumy genézy Poly Negri. Študoval v archívoch v Nemecku a v Poľsku. Dokázal aj to, že Pola Negri svoje detské roky 1910–1911 prežila u starých rodičov v Nesluši, na Kysuciach. Zistil, že rodinu Chalupcovcov z Poľska napokon vypovedali a prisťahovali sa do Nesluše, kde bývali na dvoch miestach. Matka Poly Negri bola vraj krásavica a chodila šif do bohatších rodín. Bližšie údaje o rodičoch Poly Negri už nepoznáme. Údajne sa v tridsiatych rokoch vrátili späť do Poľska.

Či ide o zámenu osôb s rovnakým menom, vraj také mala mať sesternica, zrejme z druhého pokolenia Apolonia Chalupcová, alebo majú pravdu s pobytom herečky na Slovensku L. Zrubec a Š. A. Brezány, bude treba dokumentačne ešte doložiť. Ladislav Zrubec publikoval aj kópiu informácie, že v roku 1977 obdržal od rodiny „posledný list, ktorý nám zaslala Pola Negri“, nepublikuje však tam kópiu samotného listu. V článku jednoznačne odmietol aj tvrdenie o rómskom pôvode otca, čo mimochodom odmietala aj poľská vetva rodiny Chalupcovcov, naopak čo mýticky a opakovane tvrdili a tvrdia takmer všetci poľskí bádatelia jej biografie a diela: „Americká reklama tvrdila, že po otcovi má cigánsku krv, čo však *nebola pravda* [zvýraznil V. J.]. Bola to jedna zo senzácií, ktoré Pola Negri zbožňovala.“⁹⁾

Pôvodnú teóriu a mýtus zo slovenských medzivojnových a povojnových novín a časopisov, že sa narodila v rodisku svojho otca, dedine Nesluša, nachádzajúcej sa na severozápadnom Slovensku, pri Kysuckom Novom Meste a neďaleko Žiliny, dnes čosi s vyše 3 000 obyvateľmi, hoci mala aj nad 4 000, už nezastáva takmer nikto. Na webovej stránke obce Nesluša, sa okrem iného uvádza:

Správa o tom, že Pola Negri vlastným menom Barbora Apolónia Chalupcová sa narodila v Nesluši, pravdepodobne nie je pravdivá. Niet záznamu v matrike, niet krstného listu. Pravdou však je, že otec Apolonie – Juraj Chalupec bol drotár a pochádzal z Nesluše. Drotárom bol aj jej starý otec, tiež neslušký rodák. Je veľmi pravdepodobné, že bývala spolu s matkou Eleonórou rodenou Kielcewskou určitý čas v Nesluši.

Posledná veta je stále prinajmenej diskusná, skôr však nepravdepodobná.¹⁰⁾

Dôležité rodné listy otca Juraja Chalupca (1870–1920?) a starého otca Adama (narodený 1837) pôvodom z Nesluše a rovnako ako jej predkov odtiaľ zo strany starej matky, po ktorej nosila aj pôvodné meno Apolonia Chalupcová, ktorej poznáme tiež len rok narodenia v Nesluši, 1841, bude treba ešte len publikovať.

V podstatnejšom niekdajšom slovensko-poľskom „spore“ o mieste narodenia argumentačne významne k tomu prispela aj na Slovensku známa publikácia Wiesławy Czapińskiej *Polita*,¹¹⁾ ktorá v dokumentačnej prílohe na s. 32a uvádza odpis z matriky

9) Tamže.

10) <www.neslusa.sk>.

11) Wiesława Czapińska, *Polita*. Warszawa: Wydawnictwo Radia a Telewizji 1989, s. 32a. Odpis skrócony aktu urodzenia z 18. kwietnia 1978.

z mestečka Lipno, nachádzajúcim sa medzi Varšavou a Toruňou. Hoci autorka ešte neuviedla priamo kópiu matriky, čo ešte mohlo vyvolávať pochybnosti o mieste a presnom dátume narodenia herečky, keďže sa ich predtým i zásluhou Poli Negri v memoároch a encyklopédiách uvádzalo niekoľko odlišných.¹²⁾ Poľsko-nemecký katalóg k výstave *Pola Negri. Legenda kina. Eine Kinolegende*, z roku 2007 však pochybnosti a diskusiu takmer definitívne plne vylúčil a uzavrel. Publikoval matričný zápis v ruštine, keďže vtedy sa táto časť Poľska nachádzala ešte v ruskom zábore – zóne. Mená rodičov a ich budúcej slávnej dcéry z Lipna boli uvedené nielen v azbuke, ale aj poľskom prepise: otec, pôvodne Juraj, je tu zapísaný rusky ako Georgij a poľsky Jerzy Chalupiec, matka Eleonóra a dcéra Apolonia s rovnakými menami sú v oboch jazykoch.¹³⁾ V čitateľnejšom odpise matriky v knihe *Polita* je dátum narodenia uvedený 3. januára 1897 ako dcéra Eleonory Kelczewskej ale už s popoľšteným menom uvádzaného Juraja Chalupca ako Jerzyho Chałupca,¹⁴⁾ ktorý v ruskom origináli sa nenachádza v poľskom, ale pôvodnom slovenskom prepise priezviska.

Mýtus cigánskeho pôvodu

V mýtckej interpretácii života a diela herečky polemiku naďalej vyvoláva aj nejednoznačné definovanie pôvodu po otcovi. Negri v memoároch o ňom jednoznačne viackrát hovorí ako o Slovákov, aj keď sa zmieňuje o akejsi čiastočke cigánskej krvi. Slovenskí autori väčšinou spriaznenosť s Cigánmi-Rómami jednoznačne odmietajú, na rozdiel od viacerých zahraničných, pripisujú to propagandistickému využívaniu istej osmahlosti a počernosti herečky, ktorej na zvýraznenie požadovanej príťažlivosti znásobujúcej exotičnosti v Hollywoode, sa mal použiť aj jej zdanlivo cigánsky pôvod po otcovi a reálne zdokumentovaný šľachtický po matke.¹⁵⁾ Niet však na to dostatok argumentov ani dôkazov i svedectiev od príbuzných, aspoň v prvom prípade. Naposledy tým argumentoval pri písaní o terajšej výstave Pole Negri Piotr Kulesza v poľskom *Kine*,¹⁶⁾ keď odôvodňoval herečkinu výbušnú povahu vraj cigánskym pôvodom otca. Je to ale len rozvíjanie jedného mýtu, ktorý úplne nezomrel a ktorý aj herečka čiastočne vedome rozvíjala v súčinnosti so stratégiou dobového Hollywoodu a štúdia Paramount Pictures, kde začas bola prvou hviezdou. Inak ďalšie argumenty Kulesza prijímam, aj uvádzanie pôvodného priezviska Apolonia Chalupiec (slovenčina dodáva ešte koncovku – ová a vypúšťa pri skloňovaní e, teda Chalupcová a nie Chalupecová) i jeho priznanie popoľšťovania verzie na Chałupiec.

12) Ešte aj v skladačke k prehliadke filmov Poly Negri v Bratislave, 1.–6. apríla 2008, uvádza mylne Richard Blech v úvode, Pola Negri Legendy a skutočnosť, nesprávny dátum a rok narodenia: 1. 1. 1896. V skutočnosti to bol 3. 1. 1897.

13) Krystyna Z a m y s ł o w s k a, Piotr K u l e s z a, Edward Z a m y s ł o w s k i (eds.), *Pola Negri. Legenda kina. Eine Kinolegende*. Łódź: Muzeum Kinematografii 2007, s. 7.

14) W. C z a p i ń s k a, c. d.

15) (dpa), Zum Tod von Pola Negri. Die erste „femme fatale“ des Kinos. *Neue Zürcher Zeitung*, 4. 8. 1987, č. 177, s. 5. Posmrtné, v nekrológu, v správe prevzatej agentúrou dpa aj pre významný európsky denník *Neue Zürcher Zeitung* bola herečka jednostranne a skreslene „Tochter eines Zigeuners und einer polnischen Mutter.“

16) P. K u l e s z a, Pola Negri. *Kino* 4, 2007, č. 9, s. 55.

Zrejme sa Kulesza tiež opiera o argumentáciu Czapińskiej z jej *Polity*, ktorá otca Jerzyho, nie však už Juraja, pokladá dokonca za polo-cigána („Pół-Cygan“).¹⁷⁾ Nadväzujú na predchádzajúcich nositeľoch tohto mýtu, ktorý sa šíril najmä v Hollywoode, po tom čo vytvárala nielen veľké historické ženské postavy európskych a svetových dejín, ako Sappho, Salome, Madame Dubarry, ruskú cárovnú Katarínu II, či Madame Bovary podľa románu Gustáva Flauberta, ale aj originálnych etnických a religióznych skupín. Španielsku cigánku *Carmen*, podľa novely Prospera Mérimée, si napríklad zahrala v rovnomennom filme Ernesta Lubitscha z roku 1918, ktorý sa uvádzal aj pod anglickým etnicitu zvýrazňujúcim titulom *GYPSY BLOOD*, postavu židovského dievčaťa zas v spomenutom *ŽLTOM PASE*. Piotr Kulesza argumentuje iba jej prisudzovanými vonkajšími znakmi a charakteristikami. Nespokojnosťou duše a večným tuláctvom, ktoré mala mať po otcovi. Ibaže typickí slovenskí schudobnení drotári-remeselníci, nemali takmer nikdy rómsky/cigánsky pôvod, hoci ich niektoré prejavy mohli byť posudzované ako spoločné, či skôr príbuzné. Drotári sa skoro vždy však uplatňovali individuálne a v miniskupinkách, na rozdiel od výlučne kolektívne sa prejavujúcich, žijúcich a zabávajúcich cigánov/rómov. Aj ich remeselné techniky sa značne odlišovali, drotári dominantne využívali na všemožné remeselné ale i umelecké práce práve drôt, iné mali oblečenie i iné prejavy a zvyky, cieľavedome sa zameriavali na zväčša poctivé presadenie sa svojou prácou a zručnosťou nielen doma, ale predovšetkým v širokom zahraničí. A Juraj Chalupec pochádzal z koncentrovanej oblasti predovšetkým sezónnych remeselníkov z Kysúc na Slovensku nazývanej aj Drotáriou. Mnohí z nich sa mimoriadne presadili v rôznych končinách Európy a sveta, i v Poľsku, len vo Varšave ich na rozhraní 19. a 20. storočia malo byť až okolo tristo. Mali aj väčšie manufaktúry a dielne, kde sa na dlhšie, neraz i celoživotne usádzali. Polu Negri práve hlavný autor monografie o drotároch Karol Gulega¹⁸⁾ uvádza ako nevšedný príklad potomka remeselníka, ktorá sa vynikajúco presadila v pre nich netypickej, hereckej oblasti: Pod záberom z filmu *MADAME DUBARRY*, č. 143 uvádza: „Apolónia Chalupcová, dcéra drotára J. Chalupca z Nesluše ako filmová herečka pod umeleckým menom Pola Negri.“ O príčine obľúbenosti slovenských drotárov v Poľsku ďalší autori tam píšú:

Podstatnou príčinou bola pomoc, ktorú dostávali poľskí intelektuáli od drotárov, keď sa usilovali dostať do bezpečia cez vtedajšie rakúsko-uhorské hranice po stroskotaní povstania v roku 1831. Nejednen sa zachránil prezlečený za drotára a dostal sa na bezpečnú uhorskú pôdu.¹⁹⁾

Mimochodom, na strane poľských povstalcov bol pri Krakove zranený jeden z najväčších slovenských romantických básnikov, autor básne *Mor ho!*, Samo Chalupka. Jeho účinkovanie za oslobodenie Poliakov v devätnástom storočí nemá o nič menší romantický pátos ako básnika a lorda Byrona v zápasoch na strane Grékov proti Turkom. Zostáva však v okruhu predchádzajúcich literárno-mýtických zamlčaní a interpretácií, ktoré v dvadsiatom storočí už nahradili dominujúce filmové a kinematografické, či

17) W. Czapińska, c. d., s. 18.

18) Karol Gulega, *Svet drotárov. Die Welt der Drahtbinder*. Martin: Matica slovenská 1992, obraz č. 143.

19) Tamže, s. 16.

neskôr televízno-mediálne príbehy ako dokumentujeme aj pars pro toto na skúmanej legende herečky.

Argumentácia Czapińskiej v prospech cigánskej etnicity, ale i ďalších poľských autorov, ktorí tento hollywoodsky rodinný mýtus jednostranne prevzali,²⁰⁾ nie je presvedčivá ani dostatočná aj vzhľadom na popisovaný „nepokoj“ v rodine Chalupcových začiatkom 20. storočia. Vychádza z prekvapujúco až príliš redukované preložených poľských Negriných memoárov a nie ich originálu. Vraj Polin otec stále kdesi odchádzal a vracal sa a znovu polotajomky odchádzal do Varšavy. Vraj to bolo uháňaním pekných dievčat a jeho neverou. I obľúbenosťou zábav v mužskej spoločnosti.²¹⁾ Gulega však nepriamo popisuje aj dobové príbuznosti zábav drotárov s popisom Czapińskiej u mytologizovaného polo-cigána Jerzyho.

Aj pred doposiaľ nepublikovanými jednoznačnými dôkazmi a dokumentami, som ochotný viac veriť pôvodným Negrinim pamätiam v origináli. Pri uznaní pravdepodobne nanajvýš čiastočky cigánskeho pôvodu slovenského otca²²⁾ a hlavne opise skôr jeho revolučnej, propoľskej a dobovo proticársko, protiruskej činnosti, i keď doposiaľ nie sú tieto tiež legendárne činnosti Juraja Chalupca dostatočne historicky doložené a popísané.

Poľské vydanie pamätí

Pri interpretácii postavy a osudov otca a herečky i jej názorov napomáha mi v tom aj samotná originálna verzia pamätí v angličtine, *Memoirs of a Star*,²³⁾ ktorá sa veľmi líši, čo je prekvapujúce, až zarážajúce, od poľského, značne skracovaného a upravovaného prekladu najmä v biografickej časti osudu herečky a jej rodiny. Očividne tu pracovala silná dobová ideologická cenzúra, alebo autocenzúra, ktorá brutálne zasahovala v niektorých veľmi významných pasážach. Inak by možno hrozila až možnosť nevydania knihy. Prekvapuje však, že v Poľsku doposiaľ nevyšla úplná a dokompletizovaná verzia životopisu herečky ani po štyridsiatych rokoch, k dispozícii je stále iba neúplný preklad z roku 1976.²⁴⁾ Retušované sú niektoré ideové a politické názory Poly Negri i niektoré podstatné skutočnosti z jej rodinného života, najmä hlboký vzťah k otcovi

20) Jan F. L e w a n d o w s k i, *Pola Negri w Sosnowcu*. Katowice: Wydawnictwo Gnome 2007, s. 9, 10. Autor, neuvádzajúc zdroj citátu, oprávnene polemizuje s tvrdeniami Adolpha Zukora, šéfa Paramountu, ktorý sa mal tiež narodiť na Slovensku, o zapálení domu rodičov Poly Negri kozákmi i o jej štúdiách v Petersburgu – doložené sú iba z Varšavy. Priamo však nekoriguje v citáte mýtický uvádzaný pôvod otca „polocigána“ zo Slovenska, po ktorom „musiała mieć w sobie istotnie domieszkę krwi cygańskiej“ a „był po prostu wędrownym cygańskim kotlarzem“. Czapińska neakceptovala odmietnutie tejto verzie aj potomkami a príbuznými otca Poly Negri žijúcimi v Poľsku, ako sa priznala na konferencii o nej v Katoviciach v roku 2007.

21) W. C z a p i ń s k a, c. d., s. 18.

22) P. N e g r i, *Memoirs of a Star*, s. 16. V originále: „Jerzy Chalupiec. He was not even Polish but a Slovakian immigrant with probably more than a touch of the Bohemian gypsy in his blood.“ V poľskom preklade (s. 14): „Jerzy Chałupiec nie był Polakiem, lecz imigrantem, Słowakiem, ze sporą domieszką cygańskiej krwi.“ V oboch prípadoch sa tu hovorí o emigrantovi Slovákov, ale v angličtine je zdôraznené pravdepodobnosť viac ako zlomku cigánskej krve.

23) P. N e g r i, *Memoirs of a Star*.

24) P. N e g r i, *Pamiętnik gwiazdy*. Warszawa: Czytelnik 1976, s. 480 (preklad Tadeusz Evert; doslov Jacek Fuksiewicz).

a jeho dramatickému životu, ktorý tvorí osobitnú mytologickú zložku herečkinho životopisu a kariéry. Dokonca v preklade „vypadol“ i spoluautor a ďalší spolupracujúci na knihe. Aj z priamej výpovede spomenutej jedinej doposiaľ známej monografistky životopisu herečky je zreteľné, že i Czapińska sa pri písaní monografie v roku 1989 opierala iba o dobovo poznačenú verziu poľského prekladu a nie anglický originál. Aj keď každé pamäti sú subjektívne, nevriavac o herečkiných, ktorá si na mýtoch mimoriadne zakladala. Nepreložené a chýbajúce v poľštine napríklad na strane 15 je (!):

Both my grandmother [matka otca Juraja Apolonia, ktorá s nimi žila v Poľsku] and mother were extremely devout Catholic and everywhere there were crosses, Madonnas, depictions of religious scenes. I cannot remeber secular picture in the house. What need had we of portraits of each other, when we had each other?²⁵⁾

Atd. Na symboloch v dome je tu zdôraznený, podľa Negri, až extrémne religiózny vzťah poľskej matky a slovenskej starej matky ku kresťanstvu – katolicizmu. Predsa však prekvapuje, že ani túto pasáž v dobovom Poľsku sedemdesiatych rokov minulého storočia nebolo možné, alebo ani nechceli v preklade publikovať...

Pola Negri ďalej popisuje napríklad situáciu v Poľsku po zatknutí jej otca angažujúcom sa v protiruskom odpore. Preklad tiež chýba alebo je značne upravený v citovanom poľskom *Pamiętniku gwiazdy* na strane 17:

Throughout 1904 and 1905, there had been rioting in Warsaw. The people were agitating for their freedom from the Russian occupation. My father „mistress“ was one of the underground organisations fighting the Imperialist regime. There were many such at the time: Anarchists, Socialists, Monarchists, Communists, and those who wanted a democratic government for Poland not unlike the one in America. The climax of these Warsaw riots was bomb thrown killing a Russian general [poľský preklad tu upresňuje „po zamachu bombowym na Skłona“] who had been a favourite of the Tsar...²⁶⁾

Ďalej chýbajú aj texty z anglického originálu na stranách 42 a 43, ktoré v poľštine úplne absentujú na stranách 39 a 42. Odsentimentalizovanú polohu videnia matky a dcéry svojho muža a otca, ktoré ním boli celoživotne fascinované, vecne faktograficky popisujú situáciu neslobodného poľského národa a odboja, tu možno trochu pateticky, ale pravdepodobne i vecne faktograficky heroizujú Jurajovu pozíciu ilegálneho odporu, spolu s revoltujúcou generáciou Poliakov, voči utláčajúcim cárskym Rusom. Niet tam ani zmienky o prijednoduchom klamárovi a sukničkárovi, hoci možno ani tu nemusel byť celkom nevinný, ktorý chce iba balamutiť svoju o desať rokov staršiu ženu a mladučku dcéru Polu, čo iba vo výlučne negatívnej legende rozvíja Czapińska v *Polite*.²⁷⁾

25) P. N e g r i, *Memoirs of a Star*, s. 17.

26) Tamže, s. 20.

27) W. C z a p i ŋ s k a, c. d., s. 18.



Pracovní fotografie z natáčení filmu A WOMAN COME (1932):

Pola Negri, režisér Paul L. Stein a kameraman Hal Mohr

Foto archiv

Prekvapuje aj vynechanie významnej časti prekladu z liečebného pobytu vtedy mladej a dospievajúcej Poly Chalupcovej v poľskej časti Tatier. Tým aj zamlčanie jej emotívneho vzťahu k pôvodnej vlasti svojho otca, Slovensku, ktoré bolo do roku 1918 Horným Uhorskom (Slováci a Česi prísne rozlišujú viacnárrodné Uhorsko od jednonárodného Maďarska po roku 1918, rovnako Maďar a Uhor, čo pravdepodobne aj v poľštine sa historicky, kultúrne a geograficky i politicky, žiaľ, zriedka rozlišuje: Węgier a Magyar), či časťou neskôr vzniknutého Československa, vnímaného pod Tatrami v Negrinej verzii nepresne ako „českej provincie Rakúska“.

Minimálne od päťdesiatych rokov minulého storočia Pola Negri dávalo najavo prínajmenej v korešpondencii doceňovanie aj „slovenskosti“ svojmu bratancovi Alexandrovi Chalupcovi a jeho žene Jolane z Liptovského Hrádku, ako to dokladá prínajmenej publicistický životopisec Ladislav Zrubec. Hoci aspoň niektorý z listov bude treba publikovať, čo sa doposiaľ nestalo. Vynechaný text v poľskom preklade v originále znie:

The sanatorium at Zakopane was in the Tatra Mountains, the highest range of the central Carpatians. They spilled over the southern border of Poland and into the Bohemian provinces of Austria destined to be renamed Czechoslovakia. From the terrace, where I took my afternoon rest, I could look up at Gerlachovka [slovensky Gerlach] and Rysy, the twin peaks that rose majestically over eight thousand feet. There was a great comfort in the knowledge that my

father's homeland began [zvýraznil V. J.] somewhere in the expanse between them. They were my mountains, the symbols of my birth and survival.²⁸⁾

(Vysoké) Tatry tu boli teda symbolmi Polinho zrodu a prežitia, ako to sama vyslovuje, čo si možno metaforicky odlišne interpretovať, ale vecne nám neodpovedá na otázku či kraj pod Tatrami, teda aj Neslušu niekedy navštívila. Možno vtedy, v čase vzniku poľského prekladu, ešte nepoznajúc dostatočne fakty o nej, mohlo to vzbudzovať aj predstavu, že sa niekde aj pod nimi, na Slovensku a nie nad nimi, teda v Poľsku i narodila a tomuto mýtu, ktorý by oslaboval jednoznačné poľské národné privlastnenie herečky, chceli zabrániť aj vydavatelia, či prekladateľ.

Otca Jerzyho-Juraja (rovnako ako matku a starú matku z otcovej strany) vnímala po celý život Pola Negri neobyčajne emotívne, neustále sa s ním na diaľku vyrovnávala, bol pre ňu tajomný vzdialený blízky, aj keď roky neprítomný a záhadne stratený. Posledné stretnutia s ním, hoci neobyčajne kratulinké, ju zdrvivúco poznačili v jej vedomí vzťahov, kde neskôr zaiste dominoval pekný pomer k matke, s ktorou žila spolu aj v USA a mali tam spoločne zdieľať aj hrob v Hollywoode, čo sa nestalo. Na jej pomníku v San Antonio je nielen nadpis Pola Negri, ale aj pôvodné meno po otcovi so slovenským a nie poľským prepisom: Apolonia Chalupec. Predtým však zažila ešte tajomnú, nepochopiteľnú a magickú smrť svojho hrdinského a možno nielen heroizovaného otca, ktorý bol najskôr väznený za protiruský odboj na strane Poliakov a mal zažiť aj skupinový odchod s porazenými Poliakmi na Sibír do dobových gulagov. Aj tento preklad je neuveriteľne redukovaný v poľštine, hoci chápem, že by v danej dobe, pri silnom vplyve ideologickej cenzúry, akýkoľvek protiruský tón buď nemohol vyjsť, alebo škrtý tam robil už redaktor, alebo dokonca text vynechával prekladateľ.

Rozhovor s matkou znie v origináli takto:

– Why didn't you tell me. How did he die?

– Your father died exactly as he had lived – fighting a war that was not his. He had the rank of Colonel in our army. He was killed in the push against the Bolsheviks. They say he was hero.

– Actually there had just been a great Polish victory. The Polish forces had repelled the Russian invaders, pushing them all the way back to Kiev.²⁹⁾

V poľštine je celý text zredukovaný iba na minidialóg:

– Dlaczego mnie nie zawiadomiliście? Jak umarł?

– Poległ w bitwie.³⁰⁾

28) P. N e g r i, *Memoirs of a Star*, s. 72 (úvod do kapitoly 3). V poľštine: P. N e g r i, *Pamiętnik gwiazdy*, text chýba na s. 62!

29) P. N e g r i, *Memoirs of a Star*, s. 164.

30) P. N e g r i, *Pamiętnik gwiazdy*, s. 144.

Je nepravdepodobné, že by prekladateľ Tadeusz Evert vedel viac o osude dramaticky vnímaného otca i okolnostiach smrti, ako autorka a herečka, pre ktorú matka a potom i samotná rozprávačka Pola viac používali *Dichtung/Básnenie* ako *Wahrheit/Pravdu* a tak všetko zdôraznené jednoducho vyhodil. Podobne ako to robil pri viacerých iných lyrických, dopĺňujúcich a prehľbujúcich spomienkach a opisoch, hoci boli neraz veľmi závažné. Aká je teda vlastne pravda vzťahov dramatického troj až štvoruholníka otca, matky, starej matky a dcéry s obdivuhodnou umeleckou kariérou? Dokážeme to ešte vierohodne rekonštruovať a situovať do konkrétneho priestoru a času, neskreslene a objektívne? Zdá sa mi, že ostáva ešte veľa otázok a prinajmenej potreba viac upresňujúcich odpovedí, hoci pravda emotívnej pamäti a výpovede herečky, aspoň v rodinnej mytológii, sa prikláňa skôr na jej stranu, ako na neraz manipulujúcich prekladateľov, interpretov a vydavateľov. Zložitejšie to môže byť v jej osudových vzťahoch mimo plátna s Charlie Chaplinom a Rudolfom Valentinom, ktorého sa celý život považovala za jedinú oprávnenú a legitímnu vdovu, čo významne prispievalo k jej legende na plátne a mimo neho.³¹⁾

V slovenčine však stále čakáme na vydanie súkromných dokumentov a nielen na úplný preklad *Memoirs of a Star*, ktorý je doposiaľ aj poľským dlhom. Potrebná je aj monografia o dobe, tvorbe a herečke, ktorá má nielen slovensko-poľský alebo poľsko-slovenský, prinajmenej etnický a kultúrny pôvod, ale urobila aj závratnú kariéru svetového významu v poľskom, nemeckom a americkom filme a nielen nemej éry. Tá je aj dnes sotva spochybniteľná. Po európskej kariére sa Pola Negri presadila ako prvá herečka zo starého kontinentu v Hollywoode³²⁾ ako BELLA DONNA (rovnomený film z roku 1923) a femme fatale, svojou exotikou i talentom, súbežne s domácou Glorieu Swansonovou, ešte pred Gretou Garbo a Marlene Dietrichovou, najmä zásluhou režisérova Ernesta Lubitscha a Mauritz Stiller, ale aj, okrem iných, Adolpha Zukora z Paramount Pictures a viac divadelného ako filmového režiséra Maxa Reinhardta. Korene dvoch posledných prekvapujúco siahajú tiež do pôvodnej a možno trochu aj tiež do mýtickej a mytologizovanej vlasti jej otca a starých rodičov, hoci už nie do drotárskeho kraja na Kysuciach.³³⁾

Hollywoodska propagácia hviezd

Zrejme okolo každej veľkej herečky a herca a nielen e/migrujúcich z Európy by sme našli najmä, ale nielen v hollywoodskej kariére celý okruh metód hľadania spôsobov ako upútať rôznymi propagačnými metódami pozornosť na svoje hviezdy i prostredníctvom nich získať väčšiu a potom i opakovanú návštevnosť v kinách na ďalších a ďalších tituloch s konečným cieľom väčšieho zisku a úspechu. Tento mechanizmus by sa dal špecificky študovať aj na Pole Negri, iba sčasti som ho mohol pomenovať a reálnejšie

31) P. N e g r i, Stretnutie s Valentinom. Z memoárov hviezdy. *Ročenka ženy* '89, s. 166–169. Úvod napísal a preložil: Viliam Jablonický. Aspoň fragment z *Memoirs of a Star* publikoval v preklade ako doposiaľ jediný známy na Slovensku práve autor tejto state.

32) Steven C. E a r l e y, *An Introduction to American Cinema. From the Great Train Robbery to Star Wars and Beyond*. New York: New American Library 1978/1979, s. 35, 39.

33) M. R e c h c i g l, Jr., c. d., s. 16.

rozjasniť v rôznych podobách jej interpretácii a dezinterpretácii faktov i mýtizácii a legendarizovania za živa i post mortem najmä v poľskom a slovenskom prostredí, z ktorého vyšla. Jej originálny a umelo znásobovaný exotický pôvod zo vzdialených a tajomných končín stredo-východnej Európy, ale aj zložitý rodinný, etnický a kultúrny korene a osudy sa čiastočne aj koncepčne využívali v legendarizovaní a mytologizovaní jej osobnosti konkrétnymi filmovými štúdiami už od počiatku účinkovania, časopiseckou a mediálnou prezentáciou, i spĺňaním tajomných očakávaní u divákov neraz až prostriedkami senzácii, čo zovšeobecnene na príklade star studies popísali už dobre iní, napríklad Richard Dyer a čo nebolo mojou hlavnou témou.³⁴⁾ Hneď od počiatku jej kariéry, ako to možno odčítať už z poľského titulu *BEŠTIA*, jej rodinné milieu, vrátane vzťahu k otcovi a matke voľne obmieňali už aj samotní tvorcovia, hoci už vtedy predovšetkým sa stávala ikonou vášnivých túžob a naplnených či nádejných erotických vzťahov, ktoré odvážne prekračovali zavedené dobové kinematografické štandardy pre divákov.

Viliam Jablonický (1948)

Kritik a historik filmu a kultúry, redaktor zaniknutých slovenských časopisov: *Film a divadlo*, *Most* (clevelandský štvrťročník pre slovenskú kultúru). Autor monografie *Filmár Viktor Kubal* (Bratislava, 1993), spoluautor *Dejín slovenskej kinematografie*, *Encyklopédie filmu* a mnohých ďalších filmových a kultúrno-historicky orientovaných titulov, esejí a článkov. Člen vedeckých, kultúrnych a spisovateľských spoločností, medzinárodných porôt filmových a televíznych festivalov, spoluorganizátor MFF Etnofilm Čadca.

(Adresa: Kapicova 4, 85101 Bratislava; vjablonicky@post.sk)

Citované filmy:

Bella Donna (George Fitzmaurice, 1923), *Beštia* (Bestia; Alexander Hertz, 1917), *Carmen* (Gypsy Blood; Ernest Lubitsch, 1918), *Diablova dielňa* (Die Fälscher; Stefan Ruzowitzki, 2007), *Juno* (Jason Reitman, 2007), *Life is a Dream in Cinema: Pola Negri* (Mário Kotkowski, 2005), *Madame Dubarry* (Ernst Lubitsch, 1920), *Mazurka* (Willi Forst, 1935), *Žltý pas* (Der gelbe Schein; Eugen Illes, Victor Janson, 1918).

34) Richard Dyer, *Stars*. London: British Film Institute 2001.

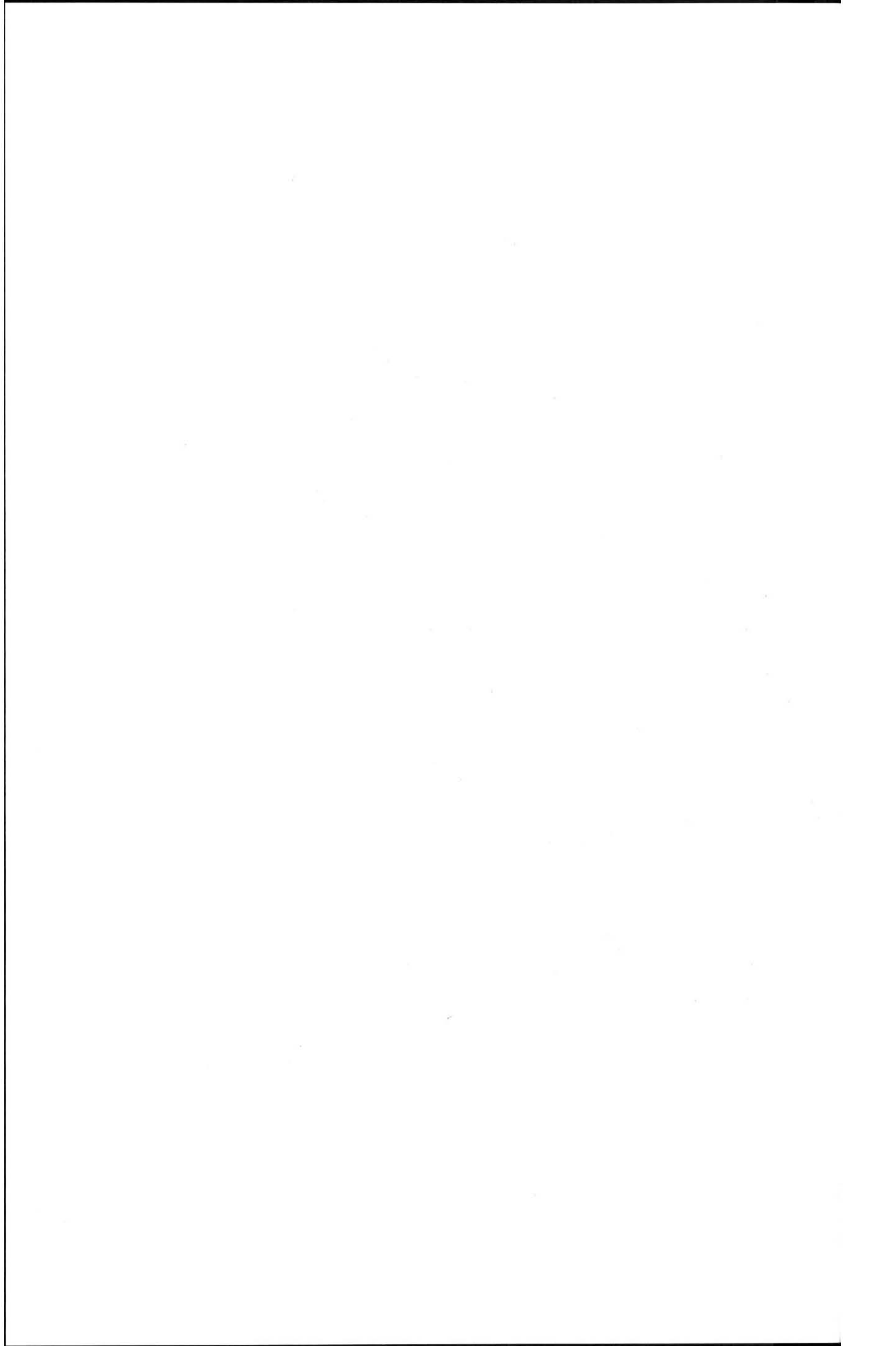
SUMMARY

POLA NEGRI:
E/MIGRATED FATHERS AND DAUGHTERS
AND THEIR MYTHS

Viliam Jablonický

The career and myth of actress Pola Negri, which culminated during the era of silent film, are closely associated with migration and emigration not only within Slovakia, but also in Europe and America. The small Central European territory below the Tatra mountains was the home of grandparents, parents, or successful children themselves, who grew up chiefly in the USA and became established as internationally renowned figures. In the world of film these artists included Peter Lorre, Adolph Zukor, Max Reinhardt, Andy Warhol, Steve McQueen, Ján Kadár, Paul Newmann, Ivan and Jason Reitman and even Audrey Hepburn. An unusual story of complex multi-ethnic and multi-cultural roots, begging even more complex interpretations and surrounded by myth, pieces together the dramatic life of Slovak tinker Juraj Chalupec. His relationship with an impoverished Polish noblewoman produced a future star of silent film: Apolónia Chalupcová (Chalupec) – Pola Negri, who initially worked in Poland, then in Berlin and finally in Hollywood where she entered the era of sound pictures with varying degrees of success. Her life was swathed in various myths, cultivated both on artificial and factual bases. These were partly revived during retrospectives of her films organised to mark the anniversary of Pola Negri (1897–1987). In his article, the author examines the context in which these myths arose, both from a media point of view and against a historical, Polish-Slovak background.

Translated by Karolina Hughes



Články

NASILIJE – SILEDŽIJSTVO
– TIRANIE!*Poznámky k jedinému exilovému filmu**Luciana Pintilieho*

Jaromír Blažejovský

„Nebyl jsem nikdy klasickou obětí Securitate. Byl jsem královským exulantem, *privilegovaným* disidentem,“ prohlašuje Lucian Pintilie o svém působení mimo vlast v letech 1973–1989.¹⁾ Hned na počátku tohoto intervalu natočil v tehdejší Jugoslávii svůj jediný exilový snímek PAVILÓN č. 6. V následujícím textu se pokusíme objasnit některé okolnosti tohoto (nikoli ojedinělého) případu, kdy filmař z jisté země sovětského bloku našel útočiště v jiné zemi, kde rovněž vládla komunistická strana;²⁾ nabídneme též interpretaci zmíněného filmu jako podobenství o totalitě.

Královský exil

Pintilieho exilová pouť začala skandálem s inscenací Gogolova *Revizora* v bukurešťském divadle „Bulandra“ (premiéra 23. září, reprízy 26. a 28. září 1972), jejíž uvádění bylo, údajně po protestu ze sovětského velvyslanectví, zakázáno.³⁾ Exemplární aférou

1) Lucian P i n t i l i e, *Bricabrac*. București: Humanitas 2003, s. 353.

2) Srov. slovinský exil Františka Čápa, chorvatský film Vojtěcha Jasného *GOSPODICA* nebo paradoxy českého působení Rangela Valčanova: jeho politická alegorie *EZOP* (1970), realizovaná v bulharsko-české koprodukcí (dohodnuté ještě před invazí spojeneckých armád), byla opatřena českým dabingem, načež ji postihl zákaz uvedení v československých kinech. Přesto mohl Rangel Valčanov natočit ještě dva české filmy: *TVÁŘ POD MASKOU* a *ŠANCE*, které v československých kinech premiéru měly, ale jejich distribuce byla brzy utlumena. Pražské roky Rangela Valčanova ovšem nelze nazvat exilem.

3) V sobotu 30. září, kdy se mělo konat další představení, uveřejnil ústřední orgán Rumunské komunistické strany *Scînteia* (Jiskra) oficiální stanovisko: „Značný počet diváků se obrátil na Radu socialistické kultury a vzdělávání, aby vyjádřil protest a nespokojenost vůči způsobu, jímž byla na scéně Divadla Lucie Sturdzy Bulandrové uvedena hra N. V. Gogola *Revizor*. Režie a úprava této hry překrucují dílo velkého dramatika, což je přístup neslučitelný s úlohou rumunského divadla jako tribuny reprezentující autentické národní a univerzální kulturní hodnoty. Výbor Rady socialistické kultury a vzdělávání se rozhodl inscenaci stáhnout a zakázat její představení v této úpravě na všech dalších scénách v zemi a učinit taková opatření, aby podobné projevy již neměly místo v kulturním životě Rumunska.“ (L. P i n t i l i e, c. d., s. 13.) Consiliul Culturii și Educației Socialiste byl orgán bez-

tak vyvrcholil politický obrat, neoficiálně označovaný jako „malá kulturní revoluce“: po návštěvě Číny a severní Koreje v létě 1971 vyhlásil Nicolae Ceaușescu tzv. červenové teze, deklarující zostření stranické kontroly nad veškerým ideologickým, vzdělávacím, mediálním a uměleckým životem země.

Již v předcházejících letech míval Pintilie jako filmař potíže: po úspěchu debutu *V NEDELI V 6 RÁNO* chystal adaptaci novely Mihaila Sadoveana *Sekera*,⁴⁾ která je prozaickou variací na folklórní baladu o jehničce (*Miorița*), v níž někteří rumunští literáti spatřovali svrchovaný výraz národní povahy a duchovnosti.⁵⁾ Podle Pintilieho bylo na přípravné práce vynaloženo 800 000 lei.⁶⁾ O dva roky později natočil *SEKERU* režisér Mircea Mureșan v rumunsko-italské koprodukcii. Lucian Pintilie dnes prohlašuje, že mu tento film „byl ukraden ještě před odchodem do exilu“.⁷⁾

Po zákazu inscenace *Revizora* režim zastavil i další nejbližší Pintilieho projekty: filmovou adaptaci povídky Antona P. Čechova *Pavilón č. 6* a inscenaci Čechovova *Racka* pro Národní divadlo v Bukurešti. Securitate předala režisérovi cestovní doklad („pas se zvláštními výsadami, který mi dovolil pracovat 17 let na Západě, zatímco se mí kolegové z jiných socialistických zemí utápěli v alkoholismu nebo celé roky usilovali o získání pasu“).⁸⁾ Čas od času bylo třeba nechat si platnost dokladu prodloužit na rumunské ambasádě, jejíž úředníci prý byli úslužní nebo arogantní podle toho, jak se zrovna vyvíjely vztahy mezi Ceaușeskem a Západem.⁹⁾

Pintilieho cesta vedla nejprve do Bělehradu, kde na pozvání tamější televize dostal příležitost realizovat svůj *PAVILÓN č. 6*. Do roku 1990 vytvořil ve Francii, USA a Velké Británii přes dvacet divadelních inscenací, z nichž zvláštní proslulosti dosáhla *Turandot* podle Carla Gozziho a Giaccoma Pucciniho v pařížském Théâtre National de Chaillot (1974) s účastí liliputánů. Po sedmi letech byl Pintilie pozván zpět do vlasti, aby v produkční skupině (*casa de filme*) č. 1 studia Buftea natočil adaptaci klasické frašky Iona Luky Caragiala *Když se slaví karneval*, kterou již v roce 1966 inscenoval na scéně divadla „Bulandra“. Tuto epizodu své kariéry ironicky nazývá flirtem,¹⁰⁾ když výsledný opus *DE CE TRAG CLOPOTELE, MITICĂ?* neprošel v červnu 1981 schvalovacím řízením (premiéry se dočkal až v říjnu 1990). V dopise adresovaném tajemníkovi ÚV RKS Ilie Răduleskovi, zodpovědnému za sféru kultury, si Pintilie 22. srpna 1981 postěžoval nejen na zákaz tohoto filmu, ale také na fakt, že zprávy o jeho zahranič-

prostředně podřízený politbyru, měl pravomoci ministerstva, kontroloval média i uměleckou tvorbu a fakticky vykonával funkci cenzury. „...rozhodnutí o zákazu inscenace bylo přečteno v televizních zprávách ve 20 hodin, se slavnostní pochmurností, jako by se oznamovala nějaká přírodní kalamita nebo vyhlášení války,“ vzpomínal po letech Pintilie (tamtéž, s. 352).

4) Česky pod názvem *Čakan* v překladu Otakara Jirouše, 1957.

5) Srov. Mircea Eliade, *Od Zalmoxida k Čingischánovi*. Praha: Argo 1997, s. 191–214.

6) L. P i n t i l i e, c. d., s. 331.

7) Z písemné odpovědi na dotaz autora článku, 14. 3. 2008. Podle Tudora Caranfila (*Dictionar de filme românești*, București – Chișinău: Litera Internațional – Litera 2003) adaptaci Sadoveanovy novely původně inicioval Liviu Ciulei s Annou Magnaniovou v hlavní roli.

8) L. P i n t i l i e, c. d., s. 352.

9) Tamtéž, s. 354.

10) Tamtéž, s. 367.

ních aktivitách, úspěších a podílu na francouzské kultuře jsou v rumunském tisku systematicky cenzurovány.¹¹⁾

Lucian Pintilie se poté vrátil ke svým divadelním aktivitám v Paříži. Mohl nadále pracovat v zahraničí a vracet se do vlasti, podobně jako jeho starší kolega Liviu Ciulei, jehož kariéru rovněž poznamenala kauza *Revizor*.¹²⁾ V lednu 1990 se Pintilie definitivně vrátil do Rumunska a přijal nabídku řídit filmový odbor ministerstva kultury; z této pozice mj. napomohl vzniku dokumentu režiséra Stereho Guley *PIAȚA UNIVERSITĂȚII* o antikomunistických demonstracích na Univerzitním náměstí z jara roku 1990 a jejich potlačení hordami horníků, které do Bukurešti povolal tehdejší prezident Ion Iliescu. Následovala tragikomedie *DUB*, s níž tehdy osmapadesátiletý Pintilie zažil triumfální filmařský návrat, když už ho někteří pro tuto profesi odepsali.¹³⁾ O svém mnohaletém odtržení od filmové režie hovořil s lítostí, ale smířlivě: „Filmy, které jsem nenatočil, budu dělat teď.“¹⁴⁾ Od svého návratu z exilu natočil Pintilie šest celovečerních snímků, jež byly všechny uvedeny v oficiálních sekcích canneského či benátského festivalu.

Pavilón č. 6

„Druhý den poté, co jsem byl v Rumunsku zakázán, mi jugoslávská televize prostřednictvím svého představitele Filipa Davida¹⁵⁾ navrhla, abych pro ni natočil adaptaci Čechova *Pavilónu* č. 6,“ vzpomíná Pintilie. „Film byl předtím odmítnut rumunskou produkční skupinou – existovalo jich pět – v jejímž čele působil jistý výborný spisovatel, který však už byl zdrcen svými dřívějšími zkušenostmi z vězení. Proto se ochotně podrobil jakémukoli požadavku strany.“¹⁶⁾ Scénář *PAVILÓNU* č. 6 propašovala

11) Tamtéž, s. 329–330.

12) Liviu Ciulei, scénický výtvarník, herec, filmový a divadelní režisér a mj. tvůrce jednoho z nejocenenějších rumunských filmů *REFLEKTOR SMRTI* (1964), byl v letech 1963–1972 uměleckým šéfem divadla „Bulandra“, poté na téže scéně pokračoval jako režisér (objevil se též v epizodních rolích několika filmů), v období 1980–1985 šéfoval Guthrieho divadlu v Minneapolisu (a pozval tehdy Pintilieho, aby tam inscenoval Čechovova *Racka* – 1983, Molièrova *Tartuffa* – 1985 a Ibsenovu *Divokou kachnu* – 1988) a poté přednášel na Columbia University, New York a New York University.

13) Znamý režisér žánrových filmů Sergiu Nicolaescu v anketě, zda existuje cosi jako rumunská filmová škola, v září 1991 o svém kolegovi prohlásil: „Když někdo udělá jen čtyři filmy, vzájemně naprosto odlišné, stěží se může stát vůdcem nějaké školy. Lucian Pintilie neměl na nikoho žádný vliv. Ani ho mít nemohl, protože sám nebyl dokonalý, ve filmování se prostě nenašel. Myslíte si, že kdyby byl býval rád natáčel filmy, měl by na Západě během minulých dvaceti let tak dlouhou filmařskou pauzu? Lucian Pintilie je skvělý divadelní režisér, který mimo jiné natočil čtyři filmy, z nichž jeden byl opravdu dobrý. Lucian Pintilie jako filmař nemůže být příkladem, podobně jako nemůže být vůdcem nějakého stylu Liviu Ciulei. Jediný jeho film, který přichází v úvahu, je *REFLEKTOR SMRTI*. Ale Liviu Ciulei také opustil kinematografii. Nikdo neopouští oblast, ve které se cítí dobře. Ti dva nejsou filmoví režiséři. Když hovořím o rumunské kinematografii, neberu je vůbec v úvahu.“ Lucian Ștefănescu, *Monologues about the Romanian School of Film. Moveast* 1992, č. 2, s. 150.

14) L. P i n t i l i e, c. d., s. 367.

15) Srbský spisovatel Filip David byl po několika desetiletí šéfredaktorem dramatického vysílání bělehradské televize.

16) Z písemné odpovědi na dotaz autora článku, 14. 3. 2008. Lucian Pintilie se zdráhá jmenovat svého generačního soupeřníka, spisovatele Alexandra Ivasiuka, odsouzeného na pět let vězení za účast

z Bukurešti do Bělehradu Dessa Trevison, reportérka londýnských *Timesů*.¹⁷⁾ Snímek byl natočen během tří týdnů v produkci TV Beograd na 16mm formát¹⁸⁾ a v létě 1973 uveden v programu XX. ročníku bilančního festivalu jugoslávské kinematografie v Pule, z formálních důvodů mimo soutěž (neboť televizní studia nebyla registrována jako filmoví producenti).¹⁹⁾ V roce 1978 se dílo objevilo na pulském festivalu podruhé, tentokrát v soutěži, zvětšené na 35 mm a zaštitěné koprodukcí s firmou Centar film Beograd. Slobodanu Perovićovi udělila porota Zvláštní Zlatou arénu za mužský herecký výkon in memoriam. Je pravděpodobné, že se Perovićova předčasná smrt stala jedním z důvodů, proč byl snímek po pěti letech nově upraven pro promítání v kinech: do titulkové sekvence byla aktuálně vstřížena jeho černobílá portrétní fotografie v černém rámečku.²⁰⁾ O rok později byl Pintilieho PAVILÓN č. 6 uveden v sekci Un certain regard na festivalu v Cannes a získal tam Cenu katolické poroty. V Československu, jedné z mála zemí, kam se film prodal (Pintilie připomíná, že vyšel také v USA na videokazetách),²¹⁾ byl zařazen do jarní premiérové kolekce pro filmové kluby na rok 1980 (s monopolem do 25. 9. 1988).²²⁾ Rumunské publikum se s filmem mohlo seznámit až při televizní premiéře 18. dubna 1995.²³⁾

Na rozdíl od Ivana Baladi, který ve své ARŠE BLÁZNŮ (natočené na Barrandově v roce 1970, ale dokončené a uvedené o dvacet let později) fabuli téže Čechovovy novely rozšířil o další dějové motivy, postupoval Lucian Pintilie při dramatizaci textu selektivně. Zatímco A. P. Čechov nejprve popisuje obyvatele pavilónu choromyslných, poté se věnuje osobní historii pacienta Ivana Dmitriče Gromova, a teprve v páté z devatenácti kapitol uvede na scénu doktora Andreje Jefimyče Ragina, Pintilie představí doktora hned v prvním záběru. Raginův výlet s poštmistrem Michailem Averjanyčem do Moskvy, Petrohradu a Varšavy je z vyprávění vypuštěn. Prostor zůstává omezen na doktorův byt, nemocniční dvůr, nemocnici, pavilón (s výhledem na novou budovu věznice), jednací síň městského úřadu, poštovní úřad (s výhledem na železniční nádraží) a kapli.

ve studentských nepokojích, které se odehrály v Bukurešti roku 1956. Alexandru Ivasiuc, jenž počátkem sedmdesátých let řídil ve studiu Buftea produkční skupinu č. 1, byl jedním z rumunských umělců, kteří zahynuli při zemětřesení 4. března 1977.

17) L. P i n t i l i e, c. d., s. 41.

18) Šlo o druhou ekranizaci této povídky v Jugoslávii, po snímku záhřebské televize PAVILJON BROJ VI, který v roce 1968 natočil režisér Joakim Marušić se Slavkem Šimićem v roli Andreje Jefimyče.

19) M. B. – A. J. Film + ostaci = TV-serija. *Studio* 1973, č. 487, s. 26.

20) Vynikající srbský herec Slobodan „Cica“ Perović, známý zejména z filmů „černé vlny“ (PROBUZENÍ KRYŠ, VRÁNY), ale i z partyzánského westernu MOST zemřel 2. května 1978 ve věku 52 let.

21) L. P i n t i l i e, c. d., s. 40.

22) „Byl to v podstatě omyl výběrové komise,“ vzpomíná Václav Březina, jenž tehdy pracoval v Ústřední půjčovně filmů. Podle Březinova svědectví se členové komise domnívali, že zakoupit adaptaci Čechovovy prózy bude záslužné; o režisérovi a jeho problémech nic nevěděli a ti pracovníci ÚPF, kteří se ve věci orientovali, zachovali mlčení. „Nějaká divná ruská klasika se soudruhům na ústředním ředitelství nepromítala – nikdo ji neviděl, a tak to v klidu prošlo.“ Z elektronické korespondence autora článku s Václavem Březinou, 19. 3. 2008. Podle tohoto svědectví byla v Jugoslávii vybrána k zakoupení (nikoli v tomtéž období) také GOSPODICA Vojtěcha Jasného: „...tam si jména režiséra při schvalování protokolu bohužel na ÚŘ všimli – na Filmexportu z toho měli dost zamotanou hlavu, protože tehdy se tam musela na místě podepisovat smlouva.“ GOSPODICA se k nám nedostala, ale byla tehdy uvedena do kin v Polsku.

23) Mircea D u m i t r e s c u, *O privire critică asupra filmului românesc*. Braşov: Arania 2005, s. 59.



*Správcova dcera Máša neboli „anděl strážný“
ve filmu PAVILÓN č. 6
Foto archiv*

Postavy odpovídají předloze, přibyl šestý pacient „na šestce“ a z jediné vypravěčovy věty²⁴⁾ vytvořil Pinitile symbolickou epizodní figuru – mlčenlivou holčičku-anděla, která doktora provází do nemocnice a zpátky, sleduje ho vědoucím pohledem, rozvěšuje po stromech sušící se obvazy a nakonec ho jako jediná „pozůstalá“ doprovodí do kaple. Doktorovy filozofické názory jsou představeny nejprve ve vnitřním monologu, později v rozpravách s Ivanem Dmitričem a Michaillem Averjanyčem.

V mizanscéně film zčásti odpovídá komorní estetice televizního dramatu, ve zvukové, obrazové a stříhové kompozici však dosahuje mimořádně sugestivního výrazu. Má přes 260 záběrů, jejichž průměrná délka dosahuje 21 sekund. Lze je rozdělit na několik typů: jsou zde záběry-refrény, jednak statické, jednak dynamické, dále záběry-portréty, dialogy snímané klasickou figurou pohled-protipohled, sporadické detaily předmětů a několik složitějších kompozic, při nichž se pohybuje jak kamera, tak postavy, využívá se hloubka pole, přechází se z celku na detail nebo naopak a trvání takového záběru obvykle přesahuje minutu. Prvním záběrem-refrénem je pohled do dvora s tekoucí vodou; dvakrát následuje po záběru Andreje Jefimyče v posteli, potřetí, poté, co

24) „Malá správčova dceruška Máša, kterou doktor rád potkával v nemocničním sadě, od něho teď, když k ní šel, aby ji pohladil po hlavičce, z neznámého důvodu utíkala.“ Anton Pavlovič Čechov, Pavilón č. 6. In: Týž, *Případy z praxe*. Praha: Svoboda 1987, s. 116 (přel. Emanuel Frynta).

spatříme doktora, jak si čte a pije přitom vodu, je pointován tím, že doktor do obrazu vstoupí a zavře kohoutek. Jako dynamický refrén funguje opakující se doktorova pěší cesta do nemocnice a zpět v dlouhých „sledujících“ záběrech:²⁵⁾ v pozadí zahlédneme dva zřízence, jak vlečou várnici, na doktora zpravidla čeká malá Máša a po jistý úsek cesty jej ruku v ruce doprovází. Zlověstně zatíženým refrénem je pohled ze zamřížovaného okna pavilónu č. 6 na novou bílou budovu městské věznice; v popředí hoří oheň. Čechov zde mluví o hrozném ohni v dálce, „ve spalovně kostí“;²⁶⁾ v Pintilieho filmu vyvolává kombinace motivů mříží, baráku a věčného ohně asociaci holokaustu. Záběry-portréty se vyskytují v úvodu některých sekvencí (doktor v posteli), zneklidňujícím dojmem pak působí záběr-portrét ve chvíli, kdy vůbec poprvé a hned zblízka spatříme lékaře Chobotova: v beranici, s kožešinovým límcem, se zlým pohledem. Některé portréty jsou v montáži uplatněny jako refrény: drmolící a kývající se Mojsejka, tlustý mužik s šíleným úsměvem; v sekvenci závěrečné marné vzpoury, kdy napětí vrcholí, jsou portréty pacientů využity k rytimizaci a gradaci sekvence. Pintilie používá Ejzenštejnův princip „montáže atrakcionů“, Artaudova „divadla krutosti“, estetiku šoku a ošklivosti, když ukazuje, jak se tučný mužik kývá ze strany na stranu, sliní nebo krvácí po Nikitových úderech. Dívka Máša je snímána buď z dálky v pohybu, anebo zblízka, v rozměru portrétu, v souladu se svým andělským posláním jako ta, která mlčí a vidí.

První složitější kompozicí je doktorova úvodní cesta do nemocnice, sledovaná jízdou kamery (1' 30"); následuje čtyřicetivteřinový záběr z interiéru, kdy doktor prochází mezi pacienty a kamera si v pobočné chodbě najde vanu s záhadným biologickým obsahem; chvilkové zneklidnění skončí, když v nájezdu na polodetail rozeznáme, že jde jen o hromadu klíčících brambor. Sekvence druhé návštěvy v pavilónu č. 6, kdy dochází k zásadní debatě, při níž Ivan Dmitrič odhalí v doktorovi líného a změkčilého zahaleče, má ve svém středu déle než třiminutový záběr, při němž Ivan Dmitrič během svého výkladu pošle tlustého mužika spát, vstane, projde se po místnosti a znovu se přiblíží k Andreji Jefimyči. Složitější z hlediska mizanscény je bezmála dvouminutový záběr, jenž začíná pohledem na hlídače Nikitu, který pozoruje dění v pokoji strážným okénkem ve dveřích, připojí se k němu Chobotov, kamera využije rámu okénka k pohledu dovnitř pokoje, zaznamená vzrušený dialog Ivana Dmitriče s Andrejem Jefimyčem, odjede zpět a zachytí spokojenou výměnu gest mezi Nikitou a Chobotovem, jimiž se shodnou, že doktorovi nejspíš přeskočilo. Asi třiminutový záběr rozhovoru Andreje Jefimyče s poštmistrem Michailem Averjanyčem je přerušen prostřihem na mladého pracovníka poštovní stanice; odehrává se uvnitř kanceláře s telegrafem, mezi dvěma okny, z nichž za jedním, zamřížovaným, čekají v čekárně klienti (a Michail Averjanyč se od nich rázně oddělí stažením závěsu), zatímco za druhým vidíme železniční zastávku a koleje; na chodník náhle vyjde neklidný Andrej Jefimyč a kamera se nakrátko zvedne do mlžnaté dálky. V nejdelším záběru (4'25") jsme svědky doktorovy lidské

25) Pojmy „průměrná délka záběru“ (pocházející od Barryho Salta) a „sledující záběr“ přebíráme z článku: David B o r d e l l, Zesílená kontinuita. Vizuální styl v současném americkém filmu. *Iluminace* 15, 2003, č. 1, s. 5–28.

26) A. P. Č e c h o v, c. d., s. 138.



*Z pokoje choromyslných vidí Andrej Jefimych (Slobodan Perović)
novou budovu městské věznice*

Foto archiv

degradace: Nikita mu přináší nemocniční oděv a doktor si ho, za nehnutého pohledu kamery, pomalu obléká; vystavuje tak diváckému pohledu holou zadnici, kterýžto motiv jsme předtím mohli spatřit v koupací scéně s obézním mužikem.

V obrazech dominují studené tóny bílé, zelené, špinavě hnědé. Stejně důležitý jako obraz je zvukový doprovod. Exteriérovým záběrům dominuje temné, monotónní rytmické bušení na pozadí trvalého hukotu, jako když se transportuje struska na překladovém nádraží; kromě fyzického nepohodlí, které si má recipient smyslově prožít, evokuje tento stísnující zvuk blíže neobjasněnou mechaniku, jež může být mechanikou „průmyslové“ smrti.²⁷⁾ Jiným opakujícím se motivem je Mojsejkovo nutkavé rituální drmolání, které je slyšet i v úvodní titulkové sekvenci. Sporadicky zazní klasická hudba, jíž je vzdělaný Andrej Jefimych ctitelem.

Jako jsou v Dostojevského románech předpovězeny hrůzy nacismu a stalinismu, najdeme v Čechovově novele z roku 1892, inspirované spisovatelovým pobytem mezi trestanci na Sachalinu, modelovou charakteristiku společnosti založené na násilí (často se cituje autorova charakteristika hlídače Nikity, jenž patří „k těm prostoduchým, kladným, horlivým a tupým lidem, kteří mají ze všeho na světě nejradši

27) Ve filmu Carlose Saury ELIZO, MŮJ ŽIVOTĚ!, jenž byl natočen o čtyři roky později, evokuje podobné průmyslové bušení, pocházející z jatek, smrt.

pořádek, a jsou proto přesvědčeni, že ty dole je třeba mlátit²⁸⁾), na špiclování, zneužívání lékařské vědy, zavírání nepohodlných osob do zvláštních zón či psychiatrických ústavů. Pintiliemu stačilo tyto prvky jen nepatrně akcentovat: muž, který Andreji Jefimyči klade v budově městského úřadu záludně jednoduché otázky, charakterizovaný Čechovem jako „obtloustlý, bělovlasý doktor“²⁹⁾ připomíná ve filmu Lavrentije Beriju (holá lebka, pichlavý pohled, brejličky). Časté motivy dveří a oken opakovaně relativizují vztahy mezi prostorem uvnitř a venku, v internaci a na svobodě. V okamžiku vzpoury Ivan Dmitrič a Andrej Jefimyč v náhlém afektu buší na dveře s voláním: „To je siledžijstvo!“ (u Čechova: „Eto nasilije! Proizvol!“³⁰⁾, v českém překladu: „To je násilí! To je zvěle!“³¹⁾); kterýžto výkřik byl při uvedení v rumunské televizi v podtitulcích přeložen slovem: „Tiranie!“ Protilehlá budova věznice je nakonec vybavena světlomety, jejichž paprsky v noci ohledávají vnitřek pokoje choromyslných; motiv lze číst jako citát z filmu Livia Ciuleie REFLEKTOR SMRTI podle románu Livia Rebreanua *Les oběšených* (mám na mysli scénu, v níž jsou důstojníci rakousko-uherské armády v první světové válce po nocích zneklidňováni světlometem z nepřátelského vojenského stanoviště). Závěrečné sekvenci dává Pintilie kristovské konotace: doktorovu mrtvolu dva zřízenci vynesou z pavilónu, položí ji na káru a táhnou do jakési temné jeskyně, připomínající Boží hrob; doprovází je přítom Máša. Následně se ocitáme, v souladu s textem předlohy, v kapli, zřízenci stáhnou mrtvému použitelné části oděvu a nechají ho přikrytého splývajícím rubášem, čímž vzniká optický vjem připomínající iluzi levitace. „Tam ležel na stole s nezatlačenýma očima a v noci na něho svítil měsíc,“ píše Čechov.³¹⁾ Ve filmu je navíc přítomna andělská Máša, na místě anděla strážného či truchlící Marie Magdaleny.

Kritik Mircea Dumitrescu spatřoval ve filmu příbuznost s prózami Franze Kafky (o zfilmování jeho povídky *V kárném táboře* Pintilie také svého času usiloval) a Formanovým filmem *PŘELET NAD KUKAČČÍM HNÍZDEM*. „Lucian Pintilie nahrazuje ruský prostorem psychiatrie, uzavřeným prostorem, symbolem jakéhokoli netolerantního, totalitního režimu.“ Podle Dumitreska se zde prostor psychiatrie stává záminkou k průniku do temných, propastných zón, jako jsou afekty, psychika, lidské charaktery, podobné „theatru mundi“, v dvojznačném prostředí, kde snad ani nelze identifikovat, kdo je kat a kdo oběť, kdo skutečný šílenec a kdo politický vězeň.³²⁾ K tomu lze dodat, že Pintilieho adaptace neochudila látku ani o její existenciální rozměr meditace nad lidským životem a smrtí, ani o kritiku zpohodlnělého intelektuálního postoje, jenž někdy apatrně a s filozofickým zdůvodněním pohrdá rozdílem mezi svobodou a vězením, životem a smrtí, dokud jeho nositel tento rozdíl na vlastní kůži nezakusí.

* * *

*Za pomoc při získávání informací děkuji Mirceovi Danu Duțovi, Ph.D.,
řediteli Rumunského kulturního institutu v Praze.*

28) A. P. Čechov, c. d., s. 69.

29) Tamtéž, s. 117 a 119.

30) Tamtéž, c. d., s. 140.

31) Tamtéž, s. 142–143.

32) M. Dumitrescu, c. d., s. 59.

PhDr. Jaromír Blažejovský, Ph.D. (1957)

Filmový publicista a odborný asistent FF MU,
zabývá se mj. kinematografiemi (post)socialistických zemí,
publikoval knihu *Spiritualita ve filmu* (CDK, Brno 2007).

(Adresa: Ústav filmu a audiovizuální kultury,
FF MU, Arne Nováka 1, 602 00 Brno; rbl@phil.muni.cz)

Pavilón č. 6

(Paviljon 6)

Centar film – Beograd, Televizija – Beograd (1973/1978)

Scénář a režie: Lucian Pintilie. **Námět:** Anton P. Čechov (stejnojmenná povídka). **Kamera:** Milorad Jakšić-Fando. **Střih:** Milica Políček. **Výprava:** Veljko Despotović. **Kostýmy:** Mira Čohadžić. **Zvuk:** Vuko Dabuško. 93 minuty.

Hrají: Slobodan Perović (Andrej Jefimych Ragin), Zoran Radmilović (Ivan Dmitrič Gromov), Slavko Simić (Michail Averjanyč), Pavle Vujisić (Nikita), Ljuba Tadić (Jevgenij Fjodoryč Chobotov), Stevo Žigon (člen městské rady), Drago Čuma (Mojsejka), Dušan Vujisić (vojenský velitel), Marica Popović, Ivana Šekularac, Dušan Poček, Mirko Bulović aj.

Další citované filmy:

Archa bláznů (Ivan Balada, 1970/1990), *De ce trag clopotele, Mitică?* (*Proč se dvoříš, Mitiko?*; Lucian Pintilie, 1981/1990), *Dub* (*Balanța*; Lucian Pintilie, 1992), *Elizo, mój živote* (*Elisa, vida mta*; Carlos Saura 1977), *Ezop* (Rangel Valčanov, 1970/1990), *Gospođica* (*Slečna*; Vojtěch Jasný, 1980), *Most* (Hajrudin Kravavac, 1969), *Paviljon broj VI* (*Pavilón číslo 6*; Joakim Marušić, 1968), *Piața Universității* (*Univerzitní náměstí*; Stere Gulea, 1991), *Probuzení krys* (*Buđenje pacova*; Živojin Pavlović), *Přelet nad kukaččím hnízdem* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*; Miloš Forman, 1975), *Reflektor smrti* (*Pădurea spânzuraților*; Liviu Ciulei, 1964), *Sekera* (*Baltagul*; Mircea Mureșan, 1969), *Šance* (Rangel Valčanov, 1971), *Tvář pod maskou* (Rangel Valčanov, 1970), *V neděli v 6 ráno* (*Duminică la ora șase*; Lucian Pintilie, 1965), *Vrány* (*Vrane*, Goran Mihić; Ljubiša Kozomara, 1969).

SUMMARY

NASILIYE – SILEDJISTVO – TIRANIE!

Notes on the Only Film in Exile by Lucian Pintilie

Jaromír Blažejovský

Radu Gabrea, Dinu Cocea, Mircea Veroiu, Mircea Săucan and other filmmakers left their native Romania during Ceaușescu's regime. Stage and film director Lucian Pintilie took refuge abroad after the scandal surrounding his production of Gogol's *The Inspector-General* in Bucharest's Bulandra theatre (1972). In the period of his "royal exile" (1973-1989), when he was able to travel freely on his Romanian passport, he created – apart from around two dozen stage productions – only two films: *WARD SIX* (PAVILJON 6) for TV Beograd, and *CARNIVAL SCENES* (DE CE TRAG CLOPOTELE, MITICĂ?, 1981) at the Buftea studio in Romania; this film was banned at the time and was not premiered until 1990. The adaptation of the Chekhov story *Ward Six* came about via an invitation from the editor of Belgrade television's drama department Filip David which came immediately after Pintilie was told he would not be able to film this screenplay at Buftea studio's Film House No. 1. The film was made on 16mm and was screened out of competition at the Festival of Yugoslav Feature Films in Pula in 1973. After the death of the lead actor Slobodan Perović, the work was adapted for 35mm and presented in competition in Pula (1978) and at Cannes in the section *Un certain regard* (1979). At this time it was purchased for distribution in Czechoslovak film clubs, while Romanian audiences were only able to see it on television in 1995. The screenplay respects the dramatic unity of location, plot and time, and places emphasis on the character of the little girl – the "angel". In part, the film reflects the intimate aesthetics of television drama, its composition structured around several long sequential shots, while the soundtrack is dominated by ominous pounding. Pintilie applies the principle of a "montage of attractions", coded cultural references and the aesthetics of ugliness to create a suggestive parable of the totalitarian regime.

Translated by Karolina Hughes

*Rozhovor***FACETS MULTIMEDIA V CHICAGU
PEČUJE O SKVĚLÉ FILMY,
KTERÉ (BY) ZAPADLY***Rozhovor s Milošem Stehlíkem*

Irena Kovářová

Miloš Stehlík (*1949, Slaný) je spoluzakladatelem a ředitelem neziskové organizace Facets Multimedia v Chicagu, která je známá především jako vydavatel a distributor uměleckých, nezávislých a zahraničních filmů na VHS a DVD. Z Československa odešel s matkou v roce 1961 nejprve do Austrálie, kam následovali Milošova otce (ten emigroval již v roce 1949). Po roce přesídlili do Chicaga, kde Miloš absolvoval střední školu a poté začal studovat biofyziku na University of Chicago. Studia ovšem nedokončil. Od roku 1975, kdy založil Facets Multimedia, se věnuje filmu profesionálně, zpočátku zejména dramaturgii a provozu repertoárového kina a od poloviny osmdesátých let se v rámci stejné organizace zaměřil na vydávání a distribuci filmů.

Facets Multimedia, jak název naznačuje, je instituce mnoha aktivit. Všechny jsou ovšem nějak spojené s filmem, český film nevyjímaje. Facets je jedinou firmou v Severní Americe, která se soustavně věnuje vydávání a distribuci českých filmů na videu pro širokou veřejnost. Díky vydavatelské činnosti Facets mají videopůjčovny a prodejny možnost nabízet více než dvě desítky českých filmů, zejména z období nové české vlny v NTSC formátu na VHS i DVD.¹⁾ Facets prodává a půjčuje filmy na videu také online prostřednictvím své webstránky i ve vlastním obchodu v Chicagu.²⁾ Kromě české kinematografie se Facets stejně pečlivě věnuje i jiným středoevropským a zahraničním kinematografiím.

Ještě před založením Facets začal Stehlík svou filmovou profesi promítáním filmů v chicagském divadle At the Drama Shelter. V roce 1975 založil pro stejný účel spolu s Nicole Dreiske Facets Multimedia. Zpočátku promítali filmy v porůznu zapůjčených sálech, nejčastěji v kostelech,

- 1) Další jednotlivé české filmy nabízejí v běžné videodistribuci například firmy Criterion a Janus Films, Zeitgeist Films, Sony Pictures Classics, Kino International a další.
- 2) Webstránka Facets Multimedia je dostupná na adrese <www.facets.org>. Půjčování českých filmů zejména pro českou komunitu se také zabývá kanadská firma Video El Canada. Nabídku jejích služeb lze nalézt na adrese <www.videoelcanada.com>.

a postupem času se z Facets stala důležitá filmová instituce.³⁾ V roce 1977 se přestěhovali do vlastních prostorů v bývalé tiskárně na Fullerton Avenue, kde působí dodnes. Kromě repertoárového kina Facets Cinematheque s dvěma promítacími sály, zde vznikla jedna z nejobsáhlejších sbírek a videopůjčoven filmů na nejrůznějších videoformátech, která dnes čítá přes 65 tisíc titulů.

Dříve velmi aktivní publikační činnost Facets ustoupila do pozadí a pravidelně vydávané katalogy, dříve nezbytné pro činnost zásilkové videopůjčovny, jsou dnes publikovány pouze občasné a většina textů a katalogů byla přesunuta na webstránky Facets. O to čilejší je vlastní vydavatelská a distribuční činnost pod hlavičkou Facets Multimedia. Firma dnes nakupuje nejen práva pro vydání filmů nejrůznější provenience na DVD, ale často i práva pro distribuci v severoamerických kinech a v televizi. Facets také pořádá světově známý Chicago International Children's Film Festival, který letos proběhne už pětadvacátým rokem. Dětem a školní mládeži je k dispozici velmi bohatý program po celý rok, tomu se již mnoho let věnuje Stehlíkova kolegyně Nicole Dreiske. Součástí Facets je také Filmová škola pro dospělé, nabízející každý semestr několik témat z filmové historie a estetiky pod vedením filmových profesionálů a teoretiků. K tomu všemu Facets Multimedia zaměstnává třiapadesát lidí.

Miloš Stehlík v rozhovoru pro internetový filmový časopis *The Independent* řekl, že Facets hledá „skvělé filmy, které zapadly. Náš přístup měl vždy kurátorský charakter v tom smyslu, že jsme byli vždy nešťastní z toho, že stovky a tisíce filmů nejsou dosažitelné v žádné formě, ačkoli si to nejen zaslouží, ale dokonce je přímo nutné, aby byly k dispozici.“⁴⁾ Ve stejném článku také popsal misi Facets jako „nalezení a vytvoření nového publika pro důležité filmy, které se ocitly mimo komerční distribuci nebo mimo hlavní proud prezentovaný v artové distribuci. Snažíme se toho docílit jak promítáním filmů, tak jejich distribucí a – což je nejdůležitější – filmovým vzděláváním dospělých i dětí.“⁵⁾

Při výběru filmů pro vydání či distribuci přitom nezáleží, zda jde o film z nejnovější produkce či zapomenutý klenot. Například v roce 2000 Facets Multimedia vzkřísila a uvedla do severoamerické distribuce film Larse von Triera MEDEA. Na poli americké nezávislé scény to vyvolalo značný ohlas a Anthony Kaufman ve svém článku pro internetový server *indieWIRE* v reakci na tento počín citoval Dana Talbota, který na adresu Miloše Stehlíka nešetřil chválou: „Je to zachránce filmů. Je naprosto úžasné jaké množství filmů tenhle člověk shromáždil a poskytl lidem, kteří mají film v lásce.“⁶⁾ Dan Talbot, sám legendární postava artové scény, řídí firmu New Yorker Films, s níž Facets Multimedia spolupracovala na americkém vydání a znovuuvedení dalšího filmového klenotu – DEKALOGU Krzysztofa Kieslowského, který vyšel v roce 2000. To byl pro mnohé nejvýznamnější počín roku v oblasti video distribuce.⁷⁾

3) Gene S i s k e l, Multimedia's Newest Facet – Money Needs. *Chicago Tribune*, 9. 12. 1976, s. A6; Richard C h r i s t i a n s e n, Human Rights Theme for a Series at Facets. *Chicago Tribune*, 6. 3. 1980, s. A16; Bruce W e b e r, Looking For Titanic? You're In the Wrong Book Store, *The New York Times*, 8. 12. 1998, s. E2.

4) Jason G u e r r a s i o, Q&A with Milos Stehlik of Facets Multi-Media. *The Independent*, 1. 7. 2003 <www.aivf.org/node/119>.

5) Tamtéž.

6) Srov. Anthony K a u f m a n, Facets' Multi-“Medea”; Von Trier's Masterwork Finally Made Available, *indieWIRE*, nedatováno, <www.indiewire.com/biz/biz_030424world.html>; B. W e b e r, c. d.

7) Srov. Peter M. N i c h o l s, Standout Videos of the Year. *The New York Times*, 29. 12. 2000, s. E37; P. M. N i c h o l s, Decalogue Series Is Out, Finally. *The New York Times*, 31. 3. 2000, s. E1; Gavin



Miloš Stehlík

Foto archiv Facets Multimedia

V katalogu Facets Exclusives, to znamená filmů, které firma vydala pod vlastní značkou, je na seznamu české kinematografie šestadvacet titulů. Některé jsou k dispozici na DVD i na VHS. Pod hlavičkou Czech New Wave byly vydány například filmy *ADELHEID*, *HOLUBICE* a *ÚDOLÍ VČEL* Františka Vlášila, *O SLAVNOSTI A HOSTECH* a *DÉMANTY NOCI* Jana Němce, *SEDMIKRÁSKY* a *OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH* Jíme Věry Chytilové či *VALERIE A TÝDEN DIVŮ* a *ŽERT* Jaromila Jireše.⁸⁾ Nabídka je však mnohem pestřejší a zahrnuje také *DALEKOU CESTU* Alfréda Radoka, *KLADIVO NA ČARODĚJNICE* Otakara Vávry, ba dokonce filmy *LIMONÁDOVÝ JOE* Oldřicha Lipského a *TŘI OŘÍŠKY PRO POPELKU* Václava Vorlíčka. V ostatních kategoriích Facets Exclusives se dají ještě nalézt filmy Woodyho Vasulky *ART OF MEMORY* a *COMMISSION* a dokument *STAROVĚRCI* Jany Ševčíkové. (Seznam je přílohou článku.)

Facets Cinematheque se stala pravidelnou zastávkou téměř všech přehlídek českých filmů, jejichž turné jsem v repertoárových kinech v Severní Americe pořádala během posledních deseti let jako produkční a kurátorka (byly mezi nimi retrospektivy Františka Vlášila, Pavla Juráčka, Věry Chytilové, Jiřího Menzela, retrospektiva Český modernismus a mnoho dalších). Nejen

S m i t h, Editor's Pick: FACETS Multimedia. *Film Comment* 42, 2006, č. 1 (leden/únor), s. 78; José Antonio É v o r a, Facets Video: El oasis del cine. *El Nuevo Herald*, 1. 9. 2005, s. 4D.

8) Srov. Donald L i e b e n s o n, Five From Czech "New Wave". *Los Angeles Times*, 3. 4. 2002, s. F8; Peter M. N i c h o l s, Sampling Films of the East Bloc. *The New York Times*, 19. 9. 1997, s. E30.

proto mi bylo potěšením vést následující rozhovor s Milošem Stehlíkem mezi New Yorkem a Chicagem po jeho návratu z letošního festivalu Berlinale.

* * *

Jak tady v Americe vyslovujete své typicky české křestní jméno?

Normálně česky. Snažím se všechny opravovat, ale bývá to někdy obtížné. Někdy si totiž trvají na svém a je ze mne „Majlo“.

Co vás přivedlo k promítání a distribuci filmů?

Nikdo z rodiny se o film nezajímal. Mě samotného také ze všeho nejvíc vždycky poutala literatura. Samozřejmě jsem si pamatoval filmy, které jsem v dětství viděl v Československu, ale nešlo o nic významného. Rozhodně nejsem z těch, kteří začali v šesti letech stavěním vlastní kamery, nic takového. Když mi bylo kolem dvaceti chodil jsem na mnoho filmů a začal jsem o filmech číst a po čase jsem si uvědomil, že pokud chci filmy, o kterých jsem četl, vidět, budu je muset sám promítat. Takže všechno vlastně způsobila má vlastní ctižádost poznat neznámé.

V Chicagu se na přelomu šedesátých a sedmdesátých let zahraniční filmy nikde nepromítaly?

Naopak. Tehdy se repertoárových programů pořádalo mnohem více než dnes. Ale rozhodně i tehdy existovaly velké mezery v tom, co se promítalo, například v oblasti němých filmů. Tak jsem začal sám promítat například němé filmy Carla Junghanse, představení jsem pořádal v divadle ve dnech, kdy se nehrálo, ale oplátkou si nechávali veškeré vybrané vstupné. To bylo ještě před Facets. Bylo toho plno, co čekalo na objevení.

Opustil jsem studia biofyziky a začal jsem pracovat, vedl jsem knihkupectví a po čase jsem společně s Nicole Dreiske, která začínala u divadla, založili Facets. Začínali jsme promítáním filmů nejčastěji v pronajatých prostorách v kostelech. Na filmu byl pro mne nesmírně atraktivní fakt, že je to forma umění velmi rozmanitá a že se v relativně krátké době velmi rozvinula.

Jak vypadaly ty první projekce, jaká byla jejich dramaturgie a technické zajištění?

Moje počátky v promítání filmů spadají do éry 16mm filmových kopií. Tehdy bylo obrovské množství filmů k dispozici prostřednictvím ambasad, producentů a různých prodejců. Promítací poplatky a týdenní pronájem promítačky a prostorů jsme zaplatili z reklam otištěných v programu. Za promítačku jsem se postavil buď já, nebo někdo z mnoha dobrovolníků, kteří s námi spolupracovali. Program jsme stavěli v repertoárovém formátu, jako různé tematické nebo autorské přehlídky či festivaly, a byl mnohem



Vchod do Facets Multimedia, Chicago 2007

Foto archiv Facets Multimedia

odvážnější, než co se dělá dnes. Vzpomínám si třeba, jak jsme před dvaceti pěti lety uspořádali retrospektivu Clauda Chabrola, které se osobně účastnil. Tehdy jsme promítali třicet čtyři filmů, asi šedesát procent z jeho tvorby. To je v dnešní době absolutně nemožné. Takové filmy buď nejsou k dispozici vůbec, nebo je sice má někde producent, ale jenom přeprava a další náklady stojí dva tisíce dolarů, za jedinou filmovou kopii. Zkrátka dnes by to bylo tak finančně náročné, že by si to nikdo nemohl dovolit. Celá ekonomika této oblasti se velmi změnila. Tehdy jsme filmy získávali za mnohem nižší cenu a také bylo mnohem jednodušší získat obecnost.

Protože lidé byli zvyklí chodit na zahraniční filmy více než dnes?

V sedmdesátých a osmdesátých letech chodila do kina generace, která v šedesátých letech vyrostla na promítání mnoha zahraničních filmů na univerzitách. Pro film obecně to byla velmi zajímavá doba a plno věcí se dělo i na politické scéně, což filmy také reflektovaly. Prostě tihle diváci si vytvořili k zahraničnímu filmu vztah. A taky to byla doba velmi zajímavých filmařů a všichni byli zvědaví na další film třeba od Buñuela. To byla událost sama o sobě, což se nedá srovnávat s dnešním zkomercializovaným filmovým světem. Takový druh znalosti a ocenění filmů dnes již neexistuje.

ILUMINACE

Irena Kovářová: Facets Multimedia v Chicagu pečuje o skvělé filmy, které (by) zapadly

OLD BELIEVERS

Three Films by Jana Sevcikova
Old Believers • Piemule • Jakub

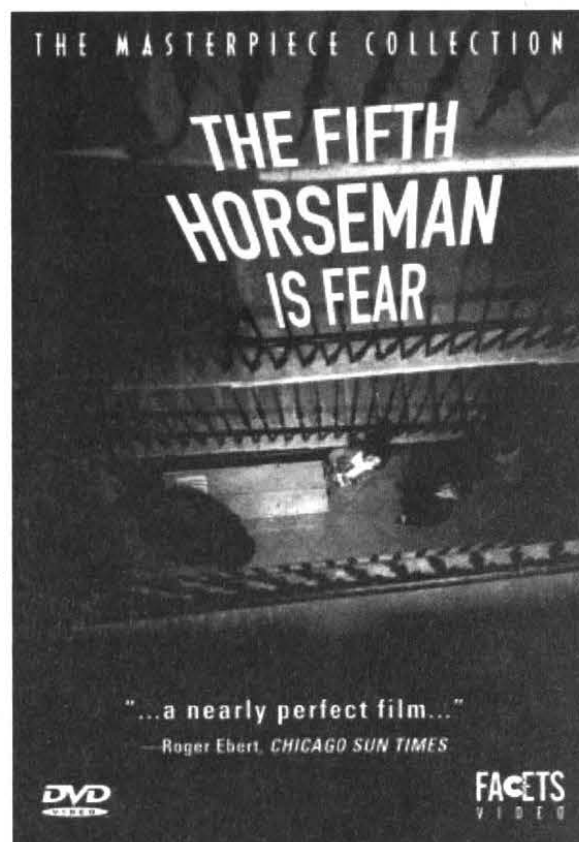
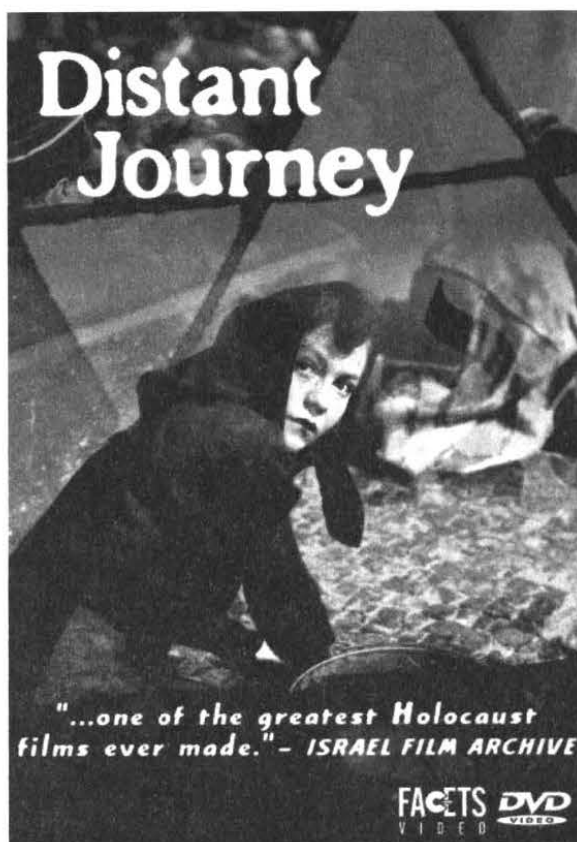
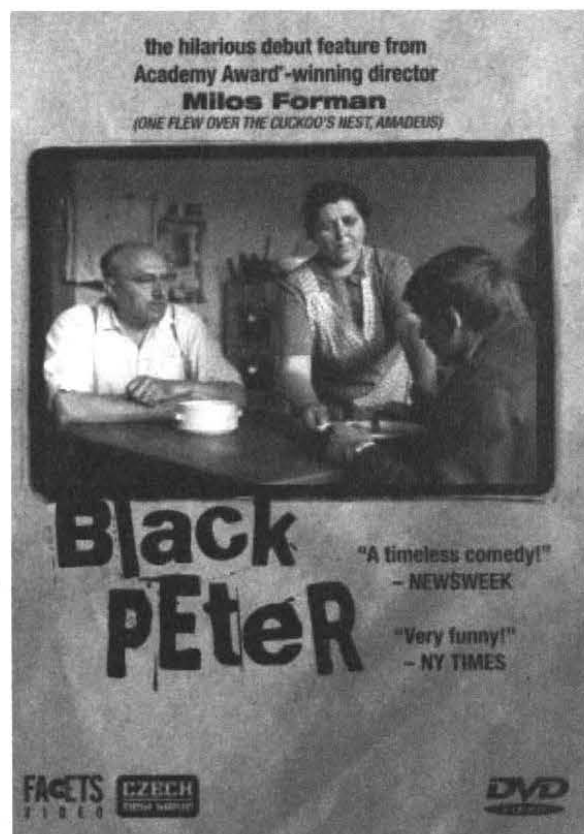


Foto archiv Facets Multimedia

ILUMINACE

Irena Kovářová: Facets Multimedia v Chicagu pečuje o skvělé filmy, které (by) zapadly

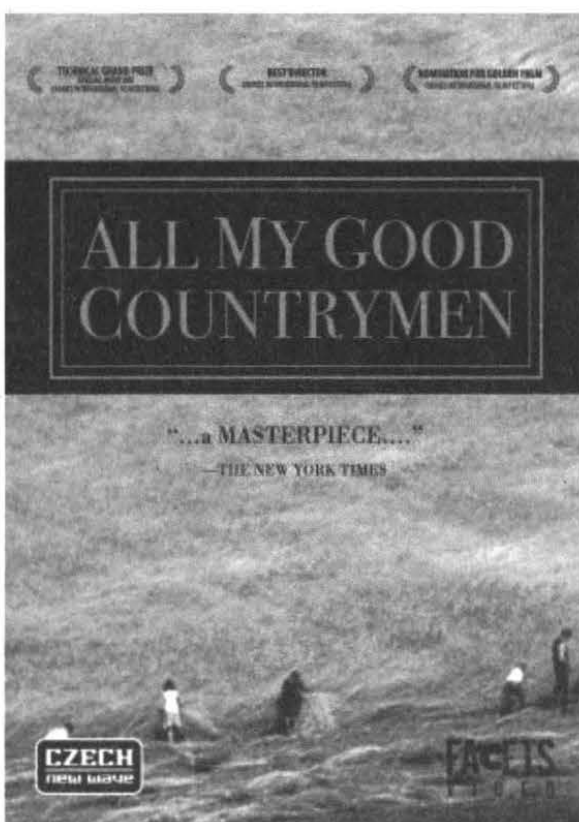
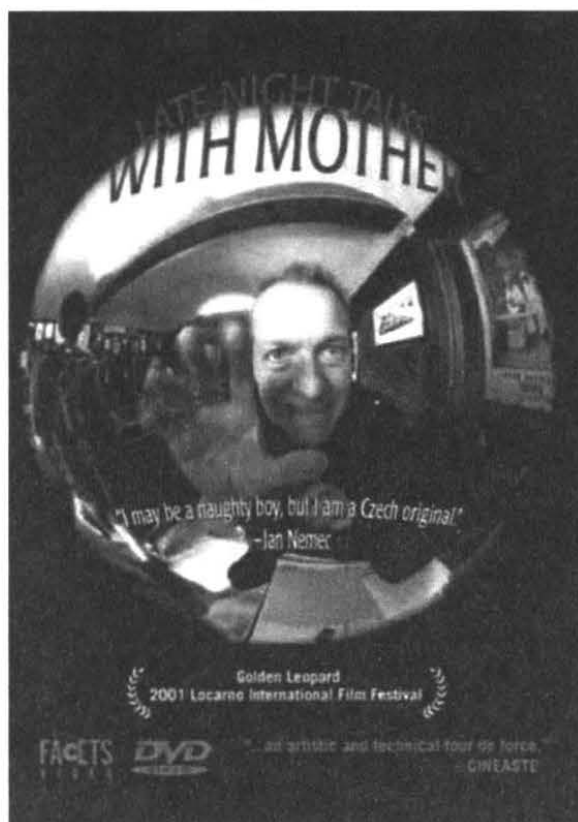
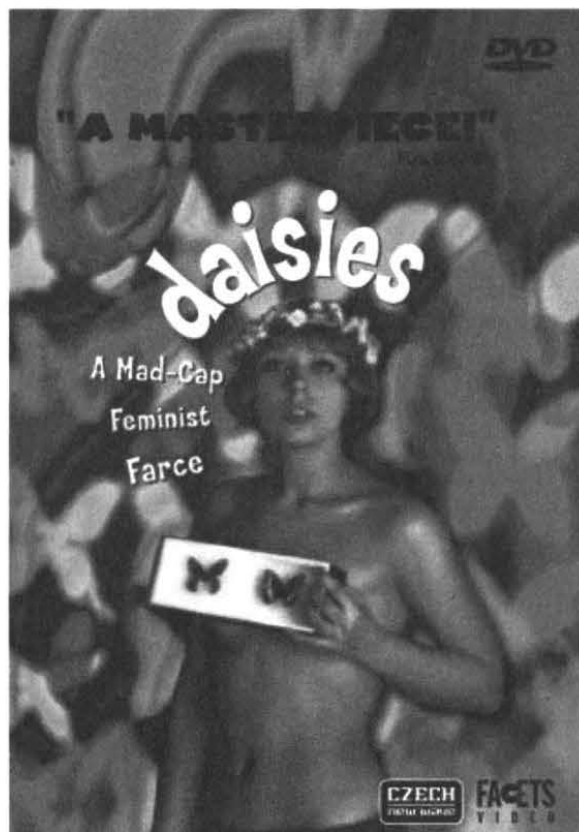
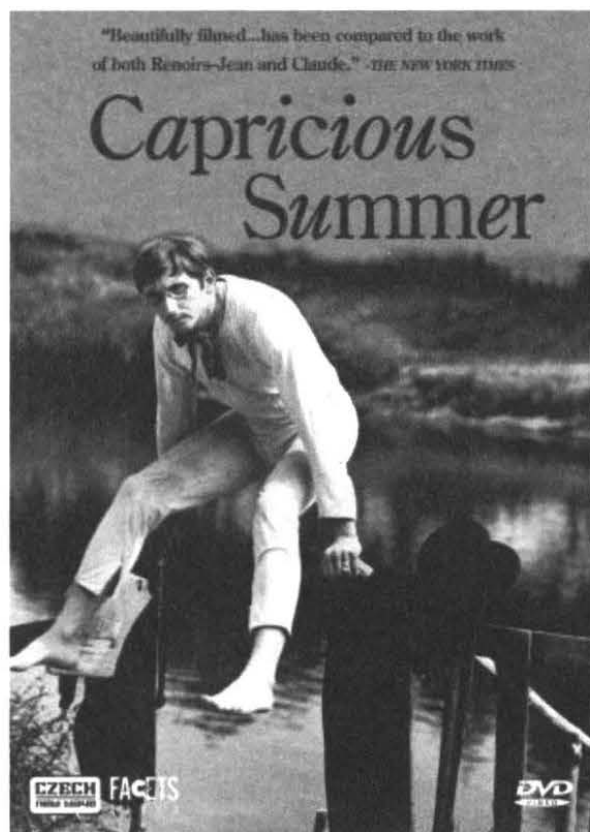


Foto archiv Facets Multimedia

ILUMINACE

Irena Kovářová: Facets Multimedia v Chicagu pečuje o skvělé filmy, které (by) zapadly

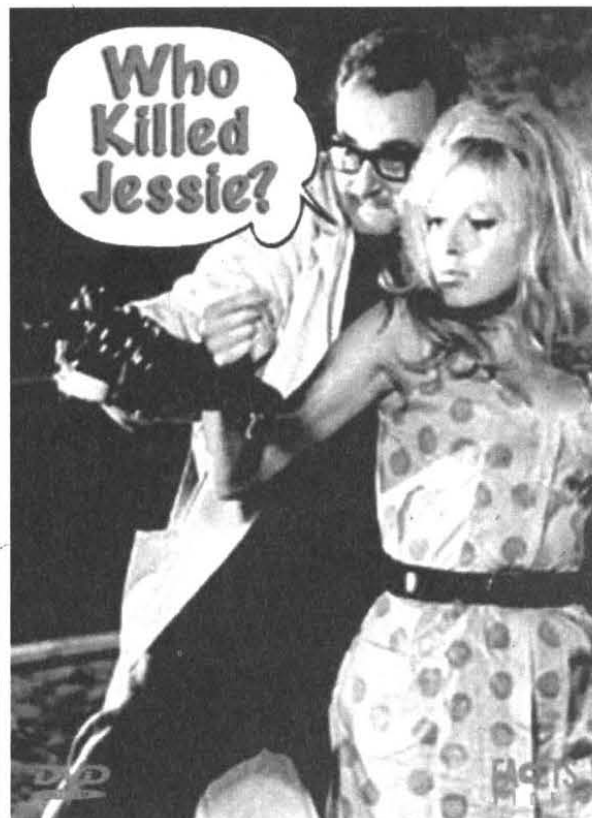
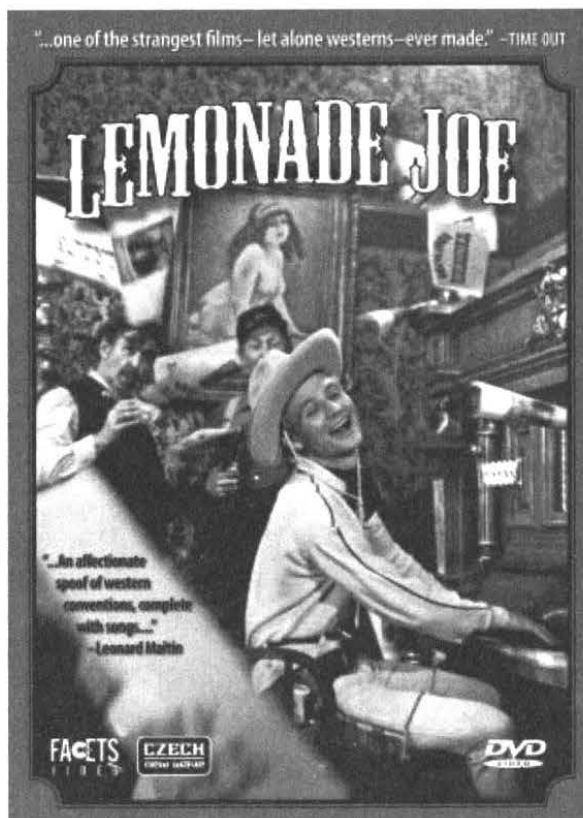
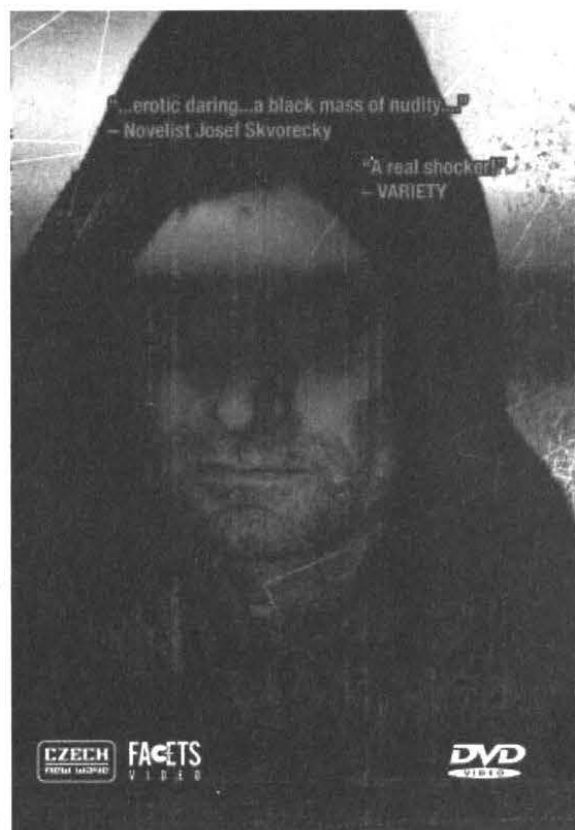
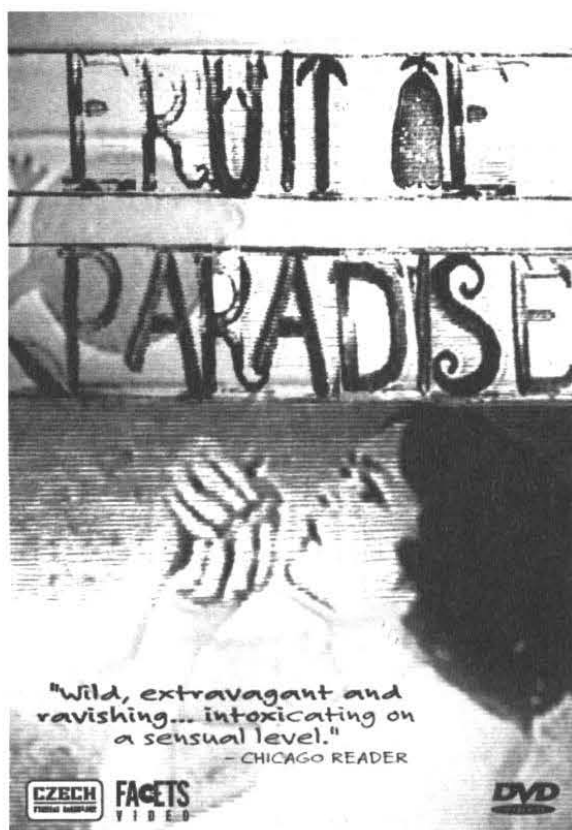


Foto archiv Facets Multimedia

ILUMINACE

Irena Kovářová: Facets Multimedia v Chicagu pečuje o skvělé filmy, které (by) zapadly

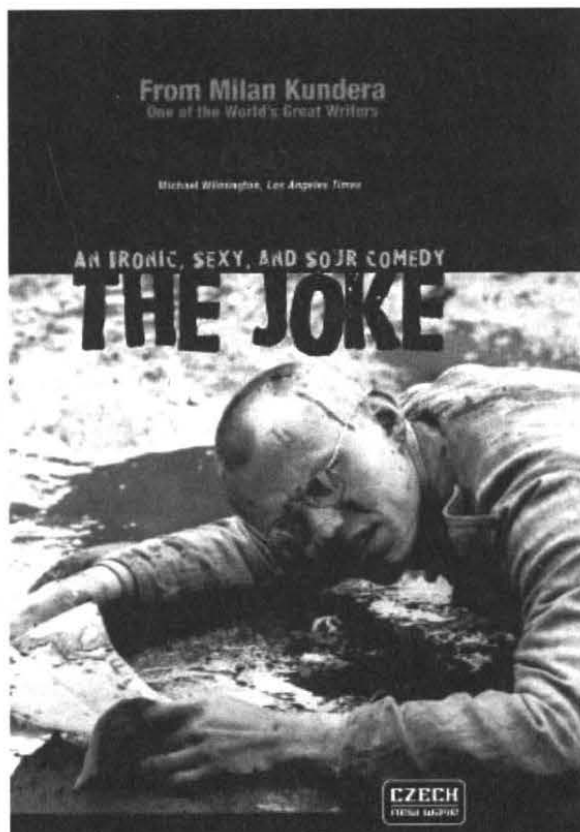
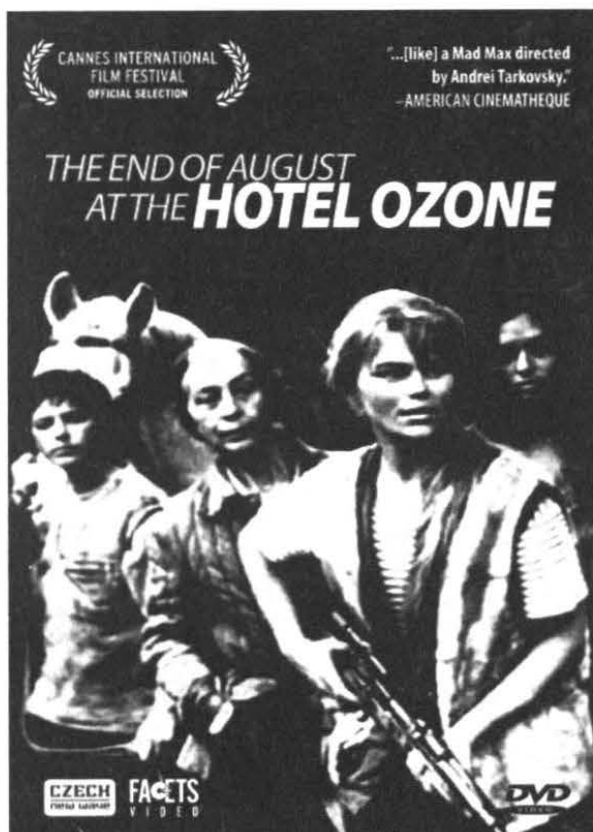


Foto archiv Facets Multimedia

ILUMINACE

Irena Kovářová: Facets Multimedia v Chicagu pečuje o skvělé filmy, které (by) zapadly

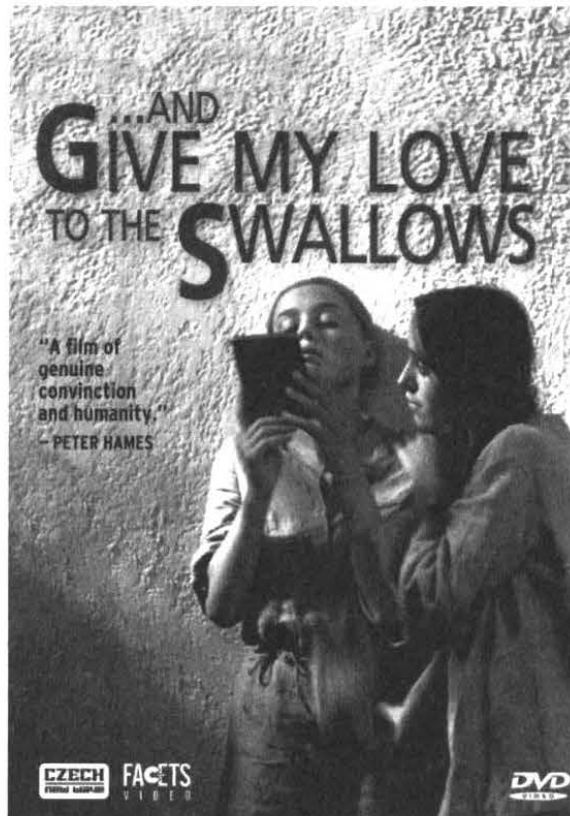
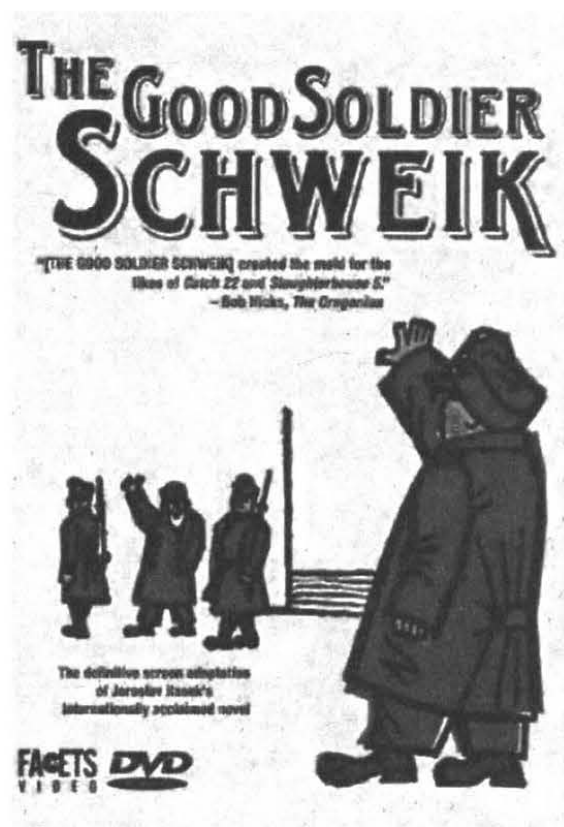
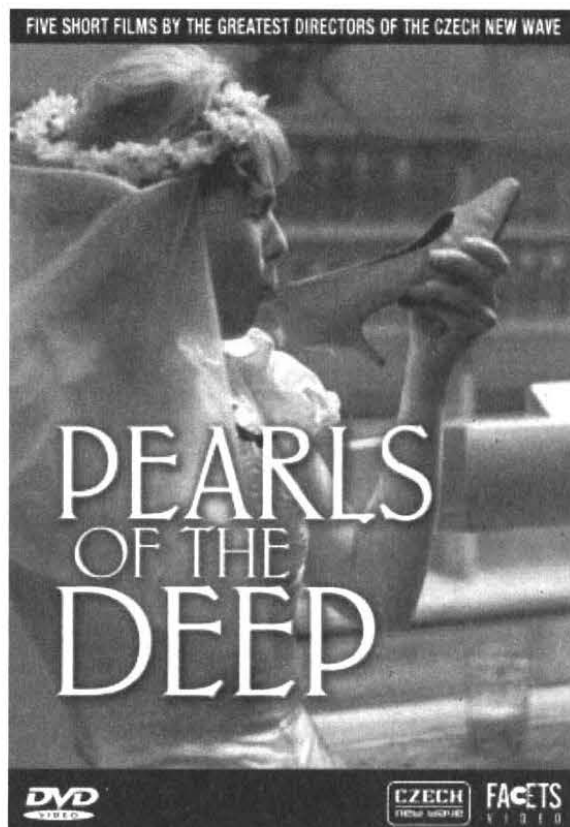
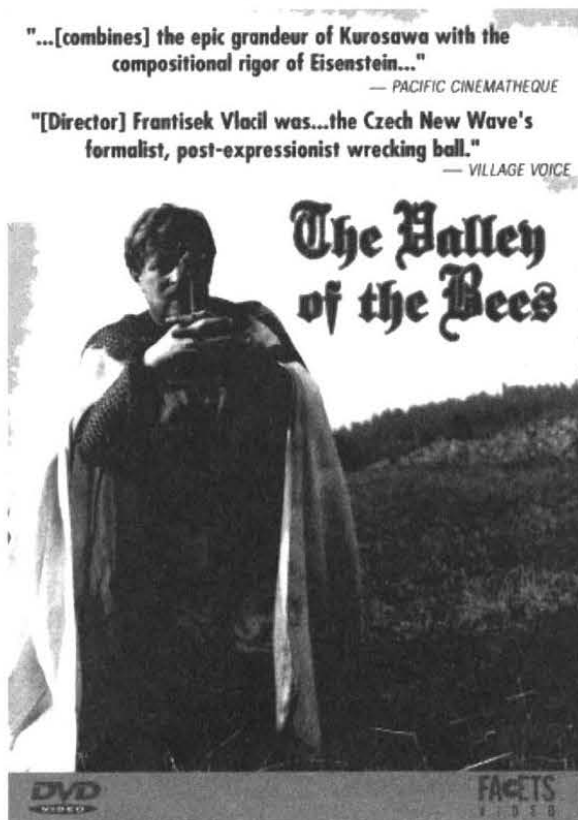
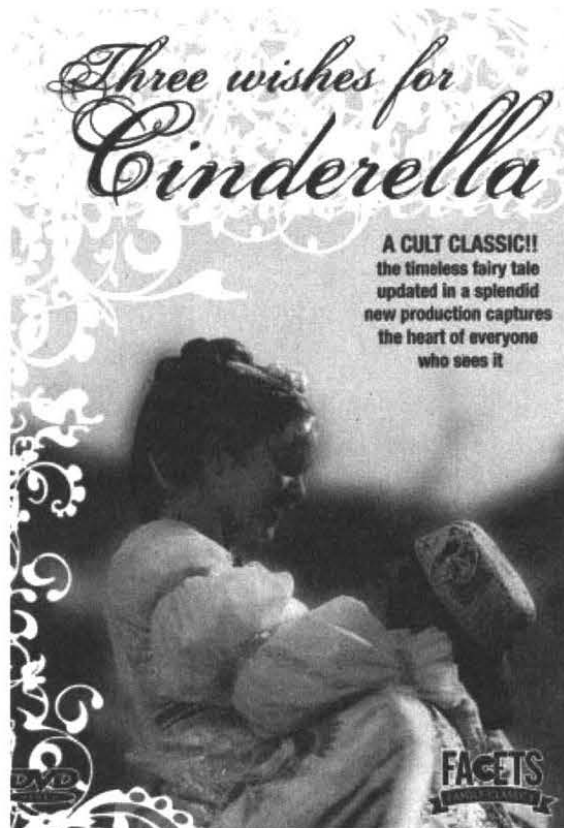
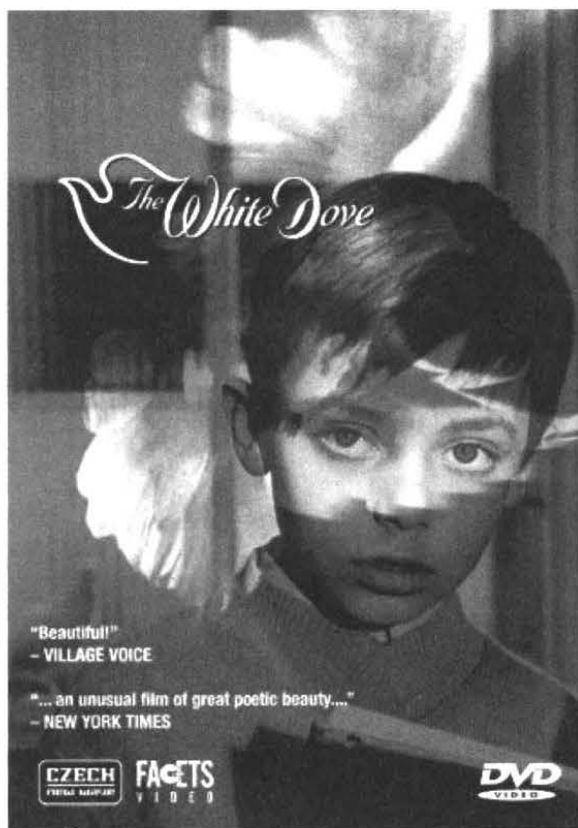


Foto archiv Facets Multimedia

ILUMINACE

Irena Kovářová: Facets Multimedia v Chicagu pečuje o skvělé filmy, které (by) zapadly



Citizen
Václav Havel
Goes on Vacation



Foto archiv Facets Multimedia

Dramaturgii v kině Facets děláte dodnes sám? Nebo se s rozvojem organizace zabýváte již jinou činností?

Programu v kině Facets jsem se věnoval asi patnáct let, možná ještě déle. Ale v posledních deseti letech se více soustředím na filmovou distribuci, což je momentálně nejdůležitější součást motoru, který ovládá filmovou scénu v USA.

Co byste zmínil o Vašem festivalu pro děti?

Během let se nám podařilo vytvořit festival, na němž se děti a mládež významně přímo podílejí. Dětská diváci udílejí sami řadu cen. Členové dětské poroty se účastní letních programů, které Facets pořádá pod názvem Young Chicago Critics Camp, kde získají potřebné znalosti. V rámci letního programu Media Bridge se také děti a mládež setkávají na mezinárodní úrovni. Osmnáct dětí ze zahraničí se účastní tvůrčí dílny společně s osmnácti dětmi z Chicaga. Poprvé jsme tento program pořádali před třemi lety a tehdy se jej zúčastnily dvě děti ze Zlína. Se zlínským festivalem spolupracujeme a samozřejmě v programu festivalu nikdy nechybějí české filmy. V osmdesátých letech jsme také pořádali během festivalu úplnou retrospektivu filmů Karla Zemana.

Kdy jste začali s budováním videotéky? Sbírali jste také filmové kopie? A jak vypadala obec zákazníků?

Skoro všechny naše sbírky filmů jsou na video formátech. Videotéku budujeme v podstatě jako knihovnu, jejímž cílem je nejen vytvořit archivní sbírku, ale současně filmy zpřístupňovat veřejnosti prostřednictvím půjčovny a v běžně používaném formátu – zpřístupnění filmů je naší hlavní motivací. Videotéku jsme začali budovat a filmy půjčovat na soustavné bázi v roce 1983, což byla doba, a to si dnes už nikdo nepamatuje, kdy video bylo nahlíženo jako obrovský nepřítel, který film zničí, a proto jakákoliv instituce, která se chtěla filmům na videu věnovat, páchala svatokrádež a měla být upálena na hranici. A přitom stejní lidé, kteří byli tolik proti videu, nemohli filmovou historii tehdy pořádně učit. Video vlastně zachránilo obecnou filmovou gramotnost. Zpočátku jsme k tomu tedy přistupovali s pocity obav. Začali jsme velmi skromně, protože jsme neměli dost financí. Koupili jsme sto čtyřicet filmových titulů na videu, které reprezentovaly určitý kánon klasického filmového repertoáru. Uložili jsme je ve sklepech a v lobby kina jsme měli seznam, podle kterého si návštěvníci film mohli vybrat a zapůjčit. S rostoucím inventářem pak nastala nutnost vydat katalog, který jednu dobu vycházel v nákladu téměř milion výtisků ročně, mezitím se lidé začali zajímat o nákup videí, a tak začala celá obchodní činnost. Na začátku osmdesátých let jsme takto uspokojili velmi specifickou a specializovanou poptávku.

Zákazníci naší zásilkové videopůjčovny a prodejny jsou po celé Severní Americe a kdysi byli vcelku rovnoměrně rozdělení mezi jednotlivce, univerzity, knihovny a jiné instituce a maloprodejce videí, kteří už dnes skoro vymizeli. Dnes mezi ně přibyli také dramaturgové festivalů a kurátoři filmových programů, protože ve filmových archivech je sice k dispozici obrovské množství filmů, ale zapůjčení filmu na videu je

pro studijní účely mnohem jednodušší. Videá půjčujeme poštou i nadále, což je teď na DVD mnohem jednodušší, protože v dobách VHS kazet byly zásilky mnohem těžší. A na rozdíl od jiných institucí stále udržujeme kolekci videí na VHS kazetách, přestože se dnes pro ně videopřehrávače už nevyrobí. Ale na kazetách existuje mnoho filmů, které už na DVD nikdy nevyjdou. A ve srovnání s DVD je záznam na VHS přece jen stálejší. V našich obchodních aktivitách však v posledních pěti letech klademe důraz na výhradní distribuci filmů a jejich vydávání na DVD.

Článek Evy Zaoralové v časopisu Film a doba z roku 1999 se obsáhle věnuje publikacím Facets.⁹⁾ Jak je to s nimi dnes?

Ten článek zejména popisuje katalog, který jsme kdysi pravidelně vydávali, což už teď neděláme. Až na výjimku, kdy jsme loni vydali katalog ve zredukované verzi pod názvem *Movie Lover's Video Guide*. Je to pokus o rekontextualizaci nepříliš známých filmů podle měřítek, která by mohla čtenáře podnítit k tomu, aby se na ně podívali. Tohle byl v podstatě vždycky jeden z cílů Facets. Ta měřítka jsou vytvořená z mnoha perspektiv – některá vážná, některá méně vážná, jako například „Deset nejlepších filmů o jídle“. Jeden pohled vznikl na základě ankety, kterou jsme rozdali asi stovce lidí, od známých filmařů po nadšeného filmového fanouška, který pracoval v hotelu jako portýr. Nepožádali jsme je ovšem o výběr deseti nejlepších filmů, protože jsme nechtěli vytvářet dojem, že mají dospět k nějakému kánonu. Chtěli jsme po nich deset filmů, které je nejvíc ovlivnily. Bylo velmi zajímavé tuhle anketu zpracovat a výsledek dává čtenářům možnost konfrontovat se s jiným názorem.

Vraťme se k vydávání filmů na video. Které vyšly pod značkou Facets jako první?

Mezi prvními filmy byly americké nezávislé filmy Jamese Broughtona, animátora Larryho Jordana, experimentální filmařky Barbary Hammer a Bruce Connora. Pak jsme také začali vydávat filmy autorů, se kterými jsme měli kontakt, jako například filmy Dušana Makavejeva *LOVE AFFAIR*, *MAN IS NOT A BIRD*, a později *W.R. – MYSTERIES OF ORGANISM* a *SWEET MOVIE*. Potom jsme začali dokupovat práva a přenášet některé tituly na DVD, nakupovat práva pro zcela nové tituly a navazovat distribuční dohody s evropskými partnery pro severoamerický trh.

Jak to bylo s vydáváním českých filmů?

U českých filmů, zejména od nástupu DVD, jsem si sám sobě slíbil, že vydáme pět filmů ročně. To se nám úplně nedaří, ale cílem je vydávat české filmy pravidelně a vytvořit tak určitou kolekci. Naší ambicí je rozšířit obecné povědomí o českém filmu, které lze zhruba popsat třemi tituly: *OBCHOD NA KORZE*, *LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY* a *HOŘÍ, MÁ PANENKO*. A možná ještě *KOLJA*. Je až zarážející, jak málo se z české kinematografie, ačkoli je tak historicky bohatá a stále živena novými kvalitními filmy, dostalo do

9) Eva Zaoralová, Presented by Facets Multimedia, Inc. *Film a doba* 45, 1999, č. 2, s. 104.

obecného povědomí v Americe a vůbec ve světě. Pohybují se v oboru dost dlouho, ale tento rozpor nedokážu vysvětlit.

Myslím, že jde o naprosto unikátní kinematografii, zejména stylově, a i když zahrnuje mnoho velmi různých talentů, má určitý národní charakter, který je silnější a viditelnější než u jiných kinematografií. České filmy mají silný humanismus, smysl pro ironii a velice vytržený cit pro minimalismus v zobrazení obyčejných lidí v obyčejném prostředí a každodenních situacích, v použití jednoduchých vyjadřovacích prostředků. Obsah neobětují formě a přitom mohou být současně experimentální a inovující. Možná maďarská kinematografie má podobné vlastnosti, ale i to je diskutabilní. Rozhodně ovšem předčí kvalitou polskou kinematografii. A přitom zůstává vlastně stále ještě neobjevená. Když jsem třeba před lety viděl poprvé *TOUHU* Vojtěcha Jasného natočenou v padesátých letech, byl to pro mne naprosto úžasný zážitek. Je to film srovnatelný s díly Jeana Renoira, a přitom jej zde nikdo nezná. V české kinematografii existuje plno takových klenotů, ale je velmi těžký úkol nalézt pro ně diváka.

Vzpomenete si na první český film, který jste v USA promítal publiku?

Vzpomínám si na *TAKOVÝ JE ŽIVOT* Carla Junghanse. Je to úžasný film, který v mnoha aspektech předběhl neorealismus ve filmu a Vera Vsevolodovna Baranovskaja v něm má skvělou roli. Našel jsem jej ve sbírkách jedné německé kulturní organizace. Taky si vzpomínám, že jsem na počátku sedmdesátých let připravil přehlídku pro publikum z místní české komunity v Chicagu. Šel jsem za vedením kostela, který ještě v té době vedl liturgii v češtině, a vybavuji si, jak měli strach, že jsem komunistický agent, který se snaží propašovat komunistickou propagandu nic netušícím chicagským exulantům. Ale nakonec získala přehlídka značnou podporu.

Takže jste se snažil působit i v rámci české komunity v Chicagu?

Ano. V té době zde ještě existovaly dvoje české noviny, rozhlasový program a české instituce byly mnohem silnější než dnes, i když česká populace byla tady stejně jako všude jinde rozdělená na menší skupinu emigrantů ze šedesátých let a mnohem větší skupinu starších emigrantů zejména z období třicátých a čtyřicátých let. A ty bylo mnohem těžší kamkoli dostat. Ale jinak jsem se osobně s českou komunitou vůbec nestýkal.

A stýkal jste se s českými filmaři v americkém exilu?

Všem významných českým filmařům v exilu jsem uspořádal retrospektivy. Nejvíce z nich pro mne znamenal Ján Kadár. S ním jsem byl v kontaktu ještě dávno před založením Facets. Poznali jsme se v roce 1969, když jsem mu po zhlédnutí filmu *TOUHA ZVANÁ ANADA* napsal velmi naivně dopis. Bylo mi jednadvacet a byl jsem filmový nadšenec. Vůbec jsem nečekal, že odpoví. On mi ovšem zavolal a pozval mne, ať jej navštívím. Jel jsem tedy za ním do New Yorku. A pak jsem ho navštívil ještě mnoho-

krát. Sledoval jsem jeho kariéru a on mne zase povzbuzoval, abych se filmu věnoval profesionálně.

Navštívil jsem ho také v Torontu, když natáčel *CO MI TÁTA NALHAL*, pak jsem pro něj zorganizoval cestu do Chicaga a Minneapolis a poté jsem měl možnost ho pozvat do Chicaga ještě několikrát – na Chicago Film Festival, na promítání v Art Institute of Chicago a na několik retrospektiv. Když se Facets nastěhovala do svého prvního stálého sídla v bývalém lutheránském kostele, to bylo v roce 1976, tak přijel Kadár na zahájení a slavnostně přestříhl pásku¹⁰⁾. Jel jsem se za ním také podívat na natáčení nádherného krátkého filmu *THE BLUE HOTEL* a pak jsem jej pozval na Akademickou konferenci filmových profesorů. Byli jsme takto v kontaktu deset let až do jeho smrti. Život v Americe nebyl pro Kadára nejšťastnější, alespoň z profesionálního hlediska. Byl zaškatulkovaný v pozici režiséra malých artfilmů s židovskou tematikou a obtížně se dostával k jiným scénářům. Bohužel velká část filmů, které zde natočil, zmizela z povědomí a je vlastně ztracená pro možnosti další distribuce, jako třeba *MANDELSTAM'S WITNESS* podle deníků Naděždy Mandelštamové s Idou Kaminskou, *CO MI TÁTA NALHAL* natočený v Kanadě nebo televizní film *THE OTHER SIDE OF HELL*. Snažil jsem se je získat pro vydání na DVD, ale marně.

Už na začátku sedmdesátých let Kadár mluvil o mladých filmařích, kteří byli umlčení a jejichž díla zde nikdo neznal a tím pádem pro svět neexistovali. Takže kdokoli včetně mě, kdo je promítal, udržoval jejich filmy při životě. Mezi nimi byli Vojtěch Jasný, Arnošt Lustig, Jan Němec, Ivan Passer, Miloš Forman, Jiří Weiss a mnoho dalších. Také jsem uváděl filmy a hosty, kteří byli v Americe na turné, která sponzorovala státní agentura USAIA. V osmdesátých letech tak přijel například Miloš Zábanský.

Spolupracoval jste nějak i s československými institucemi?

V sedmdesátých letech jsem si půjčoval filmy od Československé ambasády ve Washingtonu. To sice byly filmy posílané pro pobavení zaměstnanců ambasády, ale daly se mezi nimi nalézt i zajímavé tituly, například *Vláčilův DÝM BRAMBOROVÉ NATĚ* nebo *Krejčíkova BOŽSKÁ EMA*. Některé retrospektivy, zejména pokud k nim přijel i host, jsem pak posílal na turné po Státech do spřátelených institucí po takové neformální síti kin, které vedli mezi jinými například Edwin Jahiel na University of Illinois at Urbana-Champaign a Al Milgrom ve Film Society v Minnesotě. Mnohem později jsem také zorganizoval turné retrospektivy Martina Hollého, která se promítala v šesti nebo osmi městech. To je třeba jeden z filmařů, který je zde absolutně neznámý.

A jak jste se seznámil s Janem Němcem? Ten Vás dokonce obsadil ve svém filmu JMÉNO KÓDU RUBÍN.

To začalo úplně stejně jako s ostatními českými filmaři. Věděl jsem, že je v Kalifornii, zjistil jsem si na něj kontakt a pozval ho do Chicaga na promítání jeho filmů. On sám přijel do Chicaga ještě několikrát. Jedním z nejzajímavějších českých programů, který

10) Gene S i s k e l, Facets Center Has a New Home. *Chicago Tribune*, 5. 3. 1976, s. B3.

jsme kdy zorganizovali a kterého se Němec také zúčastnil, byla akce v roce 1988 nazvaná *Dvacet let poté* – míněno samozřejmě dvacet let po invazi, na kterou přijel také Lustig, Jasný a Eva Límanová. Panelová diskuse byla nesmírně zajímavá, protože takové příběhy, které tito lidé zažili, nebylo možné nikde vyčíst. Zejména Vojtěch Jasný, který je skvělý vypravěč, měl neuvěřitelné zážitky a pro mne bylo velkým zklamáním, že se o ně nepodělil ve své knize *Život a film*, kterou později vydal.¹¹⁾

Ale vraťme se k Němcovi. Nakonec přijel do Chicaga a strávil zde asi šest měsíců předtím, než se vrátil do Československa. Nedávno jsem tu našel kopii jeho tiskové zprávy, kterou před svým příletem do Prahy poslal ČTK: „Jan Němec se vrací do Československa!“ Pomáhal jsem mu v mnoha směrech, vlastně velmi neformálně, a zůstal jsem s ním nadále v kontaktu i po jeho návratu domů. Když pak přijel do Washingtonu natáčet JMÉNO KÓDU RUBÍN, hledal zoufale někoho, kdo by tu záhadnou postavu zahrál a zeptal se mne, jestli bych to pro něj neudělal. No a já jsem neodmítl, ale rozhodně se moje provedení nijak významně nezapsalo do hereckých análů. Bylo to vlastně dobrodružství, všechno se natáčelo tajně, protože v takových institucích jako je Smithsonian, kterým byl Němec přímo posedlý, by povolení trvalo normálním procesem několik měsíců a on by jej pravděpodobně ani nedostal a už vůbec by na to neměl dost peněz. Dnes bych asi po procházce kolem plotu Bílého domu a odhození listu s tajným kódem Rubínu skončil v Guantanámu.

Jak hodnotíte současný český film?

Myslím, že jako všude a vždy je mezi současnými mladými filmaři plno zmatených duší, ale také několik skutečně výjimečných, silných a originálních talentů. Problémem jsou finanční podmínky, i když dostatek financí samozřejmě nenahradí nedostatek umělecké invence.

Mohl byste některé z těch originálních filmařů jmenovat?

Počítám mezi ně třeba Bohdana Slámu, líbí se mi PELÍŠKY Jana Hřebejka, Míra Janek je a vždy pro mne byl nesmírně talentovaným filmařem. Právě jsem viděl jeho film OBČAN HAVEL, což je velmi unikátní dokument, i když nevím, jak jednoduché bude pro něj vstoupit na cizí plátna. Také se mi líbil VÁCLAV Jiřího Vejdělka. A filmy Jany Ševčíkové. Nebo Aurel Klimt a vůbec česká animace. Většina z toho je ale pro svět ztraceného, protože nikdo se světové propagaci a distribuci příliš nevěnuje, nikdo do toho nechce investovat peníze.

A přitom instituce v jiných zemích to dělají ve velké míře, protože film vidí jako národní dědictví a skvělou národní propagaci. Kdyby český stát vložil do propagace českého filmu jenom desetinu toho, co vkládá do propagace českého obchodu, byla by to mnohem lepší investice a s mnohem větším efektem. To nebylo kýčovitě české sklo, ale český film, který pomohl zachovat identitu českého národa mimo Československo. Podívejte se na Francii a Německo, jak investují do restaurace a digitalizace

11) Vojtěch J a s n ý, *Život a film*. Praha: NFA, 1999.

filmového materiálu. To se v Česku prostě neděje. Francouzi třeba podporují distribuci francouzských filmů na amerických univerzitách. Nebo Facets teď pracuje na vydání DVD s díly Alexandra Klugeho, což je třiatřicet filmů a všechny byly kompletně restaurované na náklady německého státu prostřednictvím Goethe Institutu. Ten také jiné filmy třeba jen opatřuje titulky, ale i to je ohromná pomoc.

Český a zahraniční film je prostě obtížné prosadit, protože se tento trh stále zmenšuje. Náklady na jejich propagaci neustále rostou a zaniká celá kultura filmových kritiků. Každopádně český film by měl a doufejme, že bude benefitovat z podpory Evropské unie. Mladá generace Čechů dělá pro český film mnoho a těm dobrým filmům se daří pronikat na festivaly i přes častou nepřízeň festivalových dramaturgů. České filmy se promítají, sice minimálně, ale přece jen jsou vidět a o těch nejdůležitějších se ví.

Co nyní z českých filmů chystáte k vydání?

My teď stojíme před problémem s již dávno naplánovaným vydáním DVD filmu VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI, negativ je totiž částečně poničený a nikdo nechce finančně podpořit jeho restauraci, přestože jde o mistrovský film naprosto zásadní pro českou kinematografii. Po roce 1989, kdy jsme začali české filmy na videu vydávat se situace pro nás na jedné straně zjednodušila a můžeme spolupracovat s mnoha ochotnými lidmi. Na druhé straně je ovšem nedostatek financí a pozornosti věnované záchraně a uchování české kinematografie.

Česká kinematografie není jedinou střeoevropskou kinematografií, kterou ve Facets hojně vydáváte. Například maďarských filmů jste vydal ke čtyřiceti. Věnoval jste se jí se stejnou energií jako české, nebo ta měla díky vašemu původu přednost?

V případě maďarského filmu šlo vždy více o iniciativu z maďarské strany, kdežto vydávání českých filmů jsem se téměř bez výhrady věnoval z iniciativy své vlastní. Nepamatuji si, že by čeští filmaři nebo české filmové instituce byly nějak aktivní. To se teď naštěstí změnilo. Kromě maďarské kinematografie jsme se ale stejně tak věnovali kinematografii japonské, argentinské, španělské. Ale k české kinematografii mám velmi osobní vztah a porozumění a rozhodně je mým přáním, aby se jí dostalo uznání po celém světě. A pokud se například ve filmové historii na amerických, belgických a švédských školách učí o francouzské nové vlně a italském neorealismu, rozhodně by se mělo učit také o českém filmu.

Citované filmy:

Adelheid (František Vlášil, 1969), *Art of Memory* (Woody Vasulka, 1987), *Božská Ema* (Jiří Krejčík, 1979), *Co mi táta nahlal* (Lies My Father Told Me; Ján Kadár, 1975), *Commission* (Woody Vasulka, 1987), *Daleká cesta* (Alfréd Radok, 1949), *Dekalog* (Krzysztof Kieslowski, 1989/1990), *Démanty noci* (Jan Němec, 1964), *Dým bramborové natě* (František Vlášil, 1976), *Holubice* (František Vlášil, 1960), *Hoří má panenko* (Miloš Forman, 1967), *Jméno kódu: Rubín* (Jan Němec, 1997), *Kladivo na čarodějnice* (Otakar Vávra, 1970), *Kolja* (Jan Svěrák, 1996), *Lásky jedné plavovlásky* (Miloš Forman, 1965), *Limonádový Joe* (Oldřich Lipský, 1964), *Love Affair* (Ljubavni slucaj ili tragedija sluzbenice P.T.T.; Dušan Makavejev, 1967), *Man is Not a Bird* (Covek nije tice; Dušan Makavejev, 1965), *Mandelstam's Witness* (Ján Kadár, 1974), *Medea* (Lars von Trier, 1988), *O slavnosti a hostech* (Jan Němec, 1966), *Občan Havel* (Pavel Koutecký, Miroslav Janek, 2008), *Obchod na korze* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1965), *Ovoce stromů rajských jíme* (Věra Chytilová, 1969), *Pelíšky* (Jan Hřebejk, 1999), *Sedmikrásky* (Věra Chytilová, 1966), *Starověrci* (Jana Ševčíková, 2001), *Sweet Movie* (Dušan Makavejev, 1974), *Takový je život* (Carl Junghans, 1929), *The Blue Hotel* (Ján Kadár, 1977), *The Other Side of Hell* (Ján Kadár, 1978), *Touha* (Vojtěch Jasný, 1958), *Touha zvaná Anada* (v československé verzi Ján Kadár, Elmar Klos, 1970, v americké verzi s názvem *Adrift*, Ján Kadár, 1970), *Tři oříšky pro Popelku* (Václav Vorlíček, 1973), *Údolí včel* (František Vlášil, 1968), *Václav* (Jiří Vejdělek, 2007), *Valerie a týden divů* (Jaromil Jireš, 1970), *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, 1968), *W.R. – Mysteries of Organism* (W.R. – Misterije organizma; Dušan Makavejev, 1971), *Žert* (Jaromil Jireš, 1968).

PŘÍLOHA

Seznam filmů českých režisérů vydaných firmou Facets Multimedia

(český titul, příp. anglický distribuční titul, režisér, rok výroby filmu
a rok vydání filmu firmou Facets na příslušném videoformátu)

...a pátý jezdec je strach / The Fifth Horseman Is Fear
(Zbyněk Brynych, 1964; DVD 12. 7. 2006)

...a pozdravujte vlaštovky / ...And Give My Love To The Swallows
(Jaromil Jireš, 1972; DVD 12. 7. 2005)

Adelheid
(František Vlácil, 1969; VHS 7. 3. 2002, DVD 16. 8. 2006)

Art Of Memory
(Woody Vasulka, 1987; VHS 20. 10. 2000)

Commission
(Woody Vasulka, 1987; VHS bez udání data)

Černý Petr / Black Peter
(Miloš Forman, 1963; VHS 11. 8. 2004, DVD 8. 7. 2004)

Daleká cesta / Distant Journey
(Alfréd Radok, 1949; DVD 12. 7. 2005)

Dobrý voják Švejk / The Good Soldier Schweik
(Karel Steklý, 1956; DVD 3. 2. 2005)

Holubice / The White Dove
(František Vlácil, 1960; VHS 29. 1. 2004, DVD 29. 1. 2004)

Kdo chce zabít Jessie? / Who Wants To Kill Jessie?
(Václav Vorlíček, 1966; DVD 16. 10. 2006)

Kladivo na čarodějnice / Witches' Hammer
(Otakar Vávra, 1969; VHS 25. 2. 2004, DVD 25. 2. 2004)

Konec srpna v Hotelu Ozón / The End Of August At The Hotel Ozone
(Pavel Juráček, 1966; DVD 25. 1. 2006)

Limonádový Joe / Lemonade Joe

(Oldřich Lipský, 1964; VHS 7. 3. 2002, DVD 18. 4. 2006)

Noční hovory s matkou / Late Night Talks With Mother

(Jan Němec, 2001; DVD 10. 5. 2005)

Občan Václav Havel jede na dovolenou / Citizen Vaclav Havel Goes On Vacation

(Jan & Adam Novák, 2006; DVD 8. 2. 2007)

Ovoce stromů rajských jíme / Fruit Of Paradise

(Věra Chytilová, 1969; DVD 12. 7. 2005)

Perličky na dně / Pearls Of The Deep

(Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová,
Jaromil Jireš, 1965; DVD 14. 3. 2005)

Poslušně hláším / The Good Soldier Schweik 2: Beg To Report, Sir

(Karel Steklý, 1957; DVD 3. 2. 2005)

Rozmarné léto / Capricious Summer

(Jiří Menzel, 1967; VHS 5. 3. 2002, DVD 17. 3. 2002)

Sedmikrásky / Daisies

(Věra Chytilová, 1966; VHS 7. 3. 2002, DVD 6. 3. 2002)

Starověrci / Old Believers

(Jana Ševčíková, 1984/1992/2001; DVD 11. 11. 2005)

Tři oříšky pro Popelku / Three Wishes For Cinderella

(Václav Vorlíček, 1973; VHS 31. 3. 2003, DVD 27. 3. 2003)

Údolí včel / Valley Of The Bees

(František Vlácil, 1967; DVD 15. 2. 2006)

Valerie a týden divů / Valerie And Her Week Of Wonders

(Jaromil Jireš, 1970; VHS 17. 12. 2003, DVD 17. 12. 2003)

Všichni dobří rodáci / All My Good Countrymen

(Vojtěch Jasný, 1968; VHS 29. 6. 2001)

Žert / The Joke

(Jaromil Jireš, 1968; VHS 7. 3. 2002, DVD 6. 3. 2002)

Rozhovor

O EXILU A FILMOVÝCH STUDIÍCH V KANADĚ

Rozhovor s Janem Uhde

Jiří Voráč

Jan Uhde (*1942, Brno) je profesorem filmových studií na University of Waterloo v kanadském Ontariu. Vystudoval Masarykovu univerzitu v Brně (1960–1965), obory němčina, čeština a filmová věda. Roku 1968 odešel do exilu a dodnes žije v Kanadě. Zabývá se dějinami kinematografie (mj. singapurské a středoevropské), teorií divácké identifikace a distance, problematikou neautorizovaných zásahů a manipulací filmovým dílem na cestě mezi výrobou a uvedením. Od roku 1970 působí na University of Waterloo, kde založil při katedře Fine Arts bakalářský program filmových studií. V letech 1998–1999 hostoval na School of Film and Media Studies při Ngee Ann Polytechnic v Singapuru. Od roku 1993 vydává akademický filmologický časopis *Kinema*. Publikuje v odborných časopisech v Kanadě, USA, Německu, Velké Británii, Itálii a Singapuru, po roce 1989 i v Česku. Psal také do exilových časopisů – například do ottawského dvouměsíčníku *Západ*, a podílel se i na dalších aktivitách českého exilu – zejména na produkci a vysílání etnické televize v Kitcheneru.

Publikace: *Latent Images: Film in Singapore* (Oxford University Press, 2000) a *Latent Images: Film in Singapore CD-ROM* (Oxford University Press, 2003) – u obou prací byla spoluautorkou Yvonne Ng Uhde; *Vision and Persistence: Twenty Years of the Ontario Film Institute* (University of Waterloo Press, 1990) a *Ontario Film Institute Programming Activities Index 1969–1989* (Toronto: Ontario Science Centre, 1990); spolueditor *Place in Space: Human Culture in Landscape* (Proceedings from the Second International Conference of the Working Group “Culture and Landscape” of the International Association of Landscape Ecology, Pudoc Scientific Publishers, Wageningen, Holland, 1993).

* * *

Ty jsi ve vztahu ke sledované problematice exilové kinematografie ve dvojí úloze: jednak jako bádající subjekt – coby filmový historik, který mj. psal o amerických filmech Miloše

Formana, jednak jako badatelský objekt – coby „filmový“ exulant. Začněme tvým osobním příběhem, nejdříve tedy brněnským dětstvím, rodinou, školou.

Narodil jsem se v Brně, přesněji řečeno v Králově Poli, kde jsem strávil dětství, školní i univerzitní část svého života až do odchodu z republiky v roce 1968. Můj otec byl povoláním právník, ale nepraktikoval, pracoval ve svém oboru na brněnském magistrátu, a to do začátku padesátých let, kdy byl jako politicky nespolehlivá osoba s nevhodným třídním původem – jeho otec byl totiž ředitelem banky – několikrát přeložen mimo Brno, naposledy pak do Židlochovic, kde pracoval jako drobný úředník a kam denně dojížděl. To, jak s ním bylo tehdy zacházeno, bezpochyby přispělo k jeho předčasněmu úmrtí v roce 1955 – bylo mu pouhých sedmačtyřicet.

Maminka, která byla středoškolskou učitelkou, to měla po otcově smrti těžké, kromě práce se musela starat o dvě děti – mé sestře bylo pět let, když tatínek zemřel. Nějaký vlivný soudruh nás chtěl téměř okamžitě vystěhovat z bytu, který se stal tatínkovým úmrtím „nadměrným“ – naštěstí se mu to nakonec nepodařilo.

I na tehdejší jedenáctiletku jsem chodil v Králově Poli, na Slovanském náměstí. O tom by se dala napsat celá kniha, a kdybych byl jako Fellini, natočil bych o tom film. Poslouchali jsme bláboly učitele biologie, který pořád opakoval, že „kdo bude věřit v tuhle genetický mendel-morganismus, se na medicínu nikdy nedostane“. A holky nesměly nosit do školy barevné papuče. Někdy se chodívalo za město na mandelinku bramborovou, ale žádného brouka s americkou vlajkou na krovkách nikdo nikdy nenášel. Byl to takový komunistický surrealismus.

Jméno Uhde je (nejen) v Brně známé především díky Milanovi, jaký je váš příbuzenský vztah?

Milan je bratranec, syn bratra mého otce, jejich rodina žila také v Králově Poli. Milana si velmi vážím – je to vynikající dramatik, za totality nebojácný disident a po devětaosmdesátém přední politik. Jeho hru *Velice tiché Ave* považuji za jedno z nejlepších dramát české poválečné literatury.

V šedesátých letech jsi studoval na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity němčinu, češtinu a také filmovou vědu, což byl roku 1963 nově otevřený obor, který se ovšem mohl studovat jen fakultativně, čili v omezené míře a vedle základních oborů. Jak ta studia tehdy vypadala?

Masarykova univerzita se tehdy jmenovala Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, ale jinak tam vládlo klima podstatně inteligentnější i volnější, než jsem zažíval předtím. Samozřejmě, také doba se měnila. Dá se říct, že i přes přetrvávající ideologické zaneřádění intelektuálního prostředí na univerzitě, informační restrikce i jiná úskalí totalitního režimu, byla profesní úroveň na filozofické fakultě adekvátní. Mí přátelé a kolegové studovali různé humanitní obory: moderní a klasické jazyky, dějiny umění, historii, filozofii, etnografii – dokonce i psychologii, kterou ideologové právě vzali na milost jako studijní předmět. Hluboký význam této studentské neformální transoborové komunikace jsem docenil až později.



University of Waterloo, listopad 1986: Jan Uhde vede filmový seminář

Foto archiv Jana Uhdeho

S některými kolegy mně bylo dopřáno nepřerušit kontakt ani později, když po roce 1968 odcházeli z republiky. Mezi nimi byl i můj dobrý přítel, historik umění Otakar Máčel, který se usadil v Holandsku. Učí na Technische Universiteit v Delftu a jako specialista na trubkový nábytek meziválečného avantgardního období je dnes evropskou kapacitou.

Zastavme se podrobněji u tvého studia filmové vědy. Jak tehdy vypadalo studijní kurikulum? Kolik bylo studentů? A co tebe osobně přivedlo k zapsání tohoto nového oboru?

Svět filmu mi otevřela až univerzita. Ovšem už za gymnaziálních let jsem hodně chodíval do kina a bral jsem tehdy, co mi přišlo pod ruku, no a když se na univerzitě objevila možnost studovat film formálně, dlouho jsem se nerozhodoval a vedle jazyků a literatury jsem si zapsal i fakultativní studium filmové vědy. Byl to začínající obor, o kterém se moc nevědělo, vedený jediným profesorem, tím byl Zdeněk Smejkal. Musím se usmát, když si vzpomenu, že jsme se učili prakticky z jediné publikace, *Dějiny filmu* od francouzského marxistického historika Georgese Sadoula. To nakonec ale nebyla taková závada, člověk se alespoň naučil s textem kriticky vyrovnávat. Když listuji některými filmově-teoretickými publikacemi vycházejícími dnes, například ve Spojených státech, nacházím v nich často ještě více nesmyslů, a jejich pseudoakademický žargon často nelze ani rozluštit.

Důležité byly především studijní projekce, které se odehrávaly v dnes už zaniklém kině Jalta na Dominikánském náměstí, kam jsme docházeli v sobotu ráno. Na fakultě tehdy kinosál ještě nebyl. Bylo to uzavřené, tedy neveřejné, promítání, scházelo se nás tam přibližně deset až patnáct studentů, jednak z filmové vědy – například Jiří Stejskal, Marta Beranová a další, jednak z divadelní vědy od profesora Artura Závodského, a pár filmových fandů odjinud. Obvykle šlo o dvojprogramy, klasika jako Bergman a snímky z němého období. Ani nevím proč, ale nějak mi uvízly v paměti filmy rané skandinávské školy, mezi nimi GÖSTA BERLING Mauritze Stillera. Filmy uváděl profesor Smejkal, který, pokud si dobře pamatuji, celou věc organizoval.

Kopie přicházely z pražské filmotéky – tehdy jsme si ani neuvědomovali, že je to jedna z nejlepších evropských sbírek. Z filmů, které jsem během svého studia zhlédl, žiji do jisté míry dodnes, dokonce mi to pomáhá při výběru titulů pro univerzitní i domácí kolekci DVD. Občas si připomenu ta sobotní promítání a diskuse na seminářích a chápu, jaký význam musela mít pro začínající filmaře francouzské nové vlny i spoustu jiných lidí ta proslulá Langloisova promítání v Cinémathèque française.

Studium jsi ukončil německy sepsanou diplomovou prací Der Dreigroschenoperfilm. Die Verfilmung der „Dreigroschenoper“ von B. Brecht von G. W. Pabst aus dem Jahre 1931 (březen 1965). Tu jsi psal na germanistice nebo na filmové vědě? A máš na diplomu jako absolvovaný obor i filmovou vědu?

Tu diplomku jsem psal na germanistice. Šlo o srovnání Brechtovy *Třígrošové opery* s Pabstovou filmovou adaptací, na jejímž scénáři se podílel též maďarský filmový teoretik Béla Balázs. Došel jsem tam k závěru, že Pabstova adaptace byla podceněna jak kritikou, tak i samotným Brechtem. Film byl v té době mnohými chápán jako podřadnější umění, zejména ve srovnání s tradičními uměleckými druhy jako literatura a drama. I rozepře mezi Brechtem a produkční firmou, ke které došlo po natáčení a která skončila u soudu, negativně ovlivnila ocenění Pabstova filmu. Diplomku jsem si v osmašedesátém spolu s několika dalšími knihami nechal poslat do Kanady, ale balík se ztratil, možná skončil na dně Atlantiku. To bylo mé seznámení s kanadskou poštou, která má poměrně nechvalnou reputaci. Diplom udává jen obor němčina a čeština. Mám dojem, že se tam tehdy třetí obory nepsaly.

Takže bylo o důvod víc pokračovat ve studiu na FAMU?

Ano, asi jsem neměl toho filmového studia v Brně dost, tak jsem se rozhodl jít na FAMU, kde právě otevírali filmovou vědu. Příjímací zkoušky byly v šestašedesátém, to jsem ještě sloužil na vojně v Týně nad Vltavou jako „jednoroční nedobrovolník“, takže jsem do Prahy jel v uniformě. Promítli nám *O SLAVNOSTI A HOSTECH* Jana Němce – bylo to ještě před uvedením filmu do kin – a my dostali za úkol o tom něco napsat. Do ročníku se nás nakonec dostalo z celé republiky pět: tři dívky z Prahy a Plzně, a pak můj přítel Jiří Stejskal, který se mnou studoval filmovou vědu už na brněnské filozofii. Na FAMU jsem studoval dálkově, na prezenční studium jsem jako absolvent jiné vysoké

školy už neměl nárok. A při studiu jsem v letech 1966 až 1968 učil jazyky a literaturu na Slévárenské průmyslovce v Brně – to ale, musím se přiznat, nebyl můj šálek čaje. Výuka na FAMU začala na podzim 1966. Dojížděli jsme s Jirkou Stejskalem do Prahy jednou měsíčně vlakem, přednášky a semináře byly nahuštěny do jednoho a půl dne. Většinu času jsme trávili na seminářích s naším vedoucím profesorem, ing. Lubomírem Linhartem. Byl to shovívavý pedagog a nechal nás poměrně volně diskutovat. Často vyprávěl, jak za mlada před válkou bojoval za komunismus a kolportoval *Rudé Právo* – měl k těm novinám i komunismu jiný vztah než já. Po odchodu z Československa jsem prof. Linharta ztratil z dohledu, ale slyšel jsem, že to neměl po invazi lehké. Domnívám se, že pro studenta ve formativním věku hraje genius loci velmi důležitou úlohu, zvlášť pokud jde o umělecké nebo humanitní obory. Vzdělávání nekončí momentem, kdy vyjdeme z přednáškové síně. A to kulturní prostředí Praha bohatě dávala, do jisté míry i Brno. Umístění FAMU na nábřeží nedaleko Národního divadla bylo svým způsobem inspirující. Ovšem mou studijní kariéru na FAMU ukončila invaze a odchod z republiky.

Do exilu jsi odešel hned v srpnu 1968: za jakých se to odehrálo okolností a s jakou motivací a perspektivou?

Má cesta do exilu byla antiklimaktická. Neutíkal jsem přes dráty ani na koňmi taženém povoze, jak to americký režisér Philip Kaufman dramaticky vyobrazil ve filmové interpretaci Kunderova románu NESNESITELNÁ LEHKOST BYTÍ. Prostě jsem odjel s přáteli na prázdniny do Jugoslávie k moři a už se do republiky nevrátil. Shodou okolností jsem většinu léta 1968 strávil v zahraničí: z Jugoslávie jsem odjel na třítydenní kurs němčiny do Salzburgu a odtamtud do západního Německa. Invaze mě zastihla v Bückeburgu (poblíž Hannoveru), kde jsem byl na takovém pracovní-diskusním pobytu, organizovaném, pokud si dobře pamatuji, jednou z německých protestantských církví jako součást jejích snah o „mír“. Historie je cyničtější než lidé.

Zprávu o invazi jsem poslouchal na malém tranzistoru několikrát za sebou, abych se ujistil, že je to pravda. Mým původní záměrem bylo studium v zahraničí, ne emigrace, ale brzy jsem pochopil, že se už domů hned tak nevrátím. Publikoval jsem mj. v brněnském literárním měsíčníku *Index* v květnu 1968 článek „Politika, morálka, demokracie“, v němž jsem otevřeně kritizoval monopol komunistické strany a poukazoval na potřebu ustavení pluralitní demokracie. Věděl jsem, že bych s poinvazními soudruhy asi moc dobře nevycházel, což se potvrdilo později, když můj článek byl citován v komunistickém tisku jako jeden z nebezpečných projevů tzv. plíživé kontrarevoluce. *Index* byl zakázán už předtím.

Cesta vedla rovnou na jednu z kanadských univerzit. To byl snový začátek. Jak se ti to podařilo? A co problémy s adaptací na nový kulturní kontext?

Do Kanady jsem odletěl v září 1968, když jsem na katedře germanistiky a slavistiky univerzity v jihoontarijském Waterloo dostal nabídku doktorského studia. Československo jako oběť vojenské invaze mělo tehdy ve světě značný kredit. Vlády i jednotlivci se

snažili pomoci, jak se dalo, a tak situace pro exulanty byla tehdy mnohem příznivější než třeba dnes. Kanada měla nový kabinet vedený Pierrem E. Trudeauem, jedním z jejích nejinteligentnějších státníků. Pro vlnu československých exulantů byl připraven štědrý podpůrný program – částečně návratné půjčky, půjčky na leteckou přepravu, sociální příspěvky pro období adaptace, kurzy angličtiny etc. Počáteční investice do československého exilu dělala pět milionů dolarů, přibližně dvacet pět milionů dnešní hodnoty. Kanadská vláda dobře věděla, že peníze investované do vysoce kvalifikované imigrace se Kanadě vrátí i s úroky, a historie jí dala zapravdu.

Češi nejsou národ, který by měl velké problémy s adaptací v novém prostředí, a to platilo i pro mě osobně. Nicméně Kanada, vlastně celá Severní Amerika, se v určitých ohledech od Evropy dost liší. Je to svým způsobem relativní pocit. Například v Turecku nebo Malajsku Středoevropan *očekává*, že hodně věcí bude jiných, je na to připraven, zatímco Kanadu považuje jaksi za svoji. Tím více je překvapen, když zjistí, že tomu tak není. Jsou tam situace a kontrasty – sociální i kulturní –, na které jsme nebyli zvyklí. V kanadských obydlích najdeš nejposlednější technologické vymoženosti, ale i pseudoviktoriánský nábytek, kýč, který vyhodili už naši dědečkové a babičky. V obchodech je velký výběr laciných potravin a masa, ale mnohé z poživatin jsou prochemizovány a zbytečně přibarveny. Elektřina je laciná, ale rozvádí se po městech ošklivými propletenci drátů zavěšených na dřevěných sloupech – kolik energie se tím promrhá, si ani nedovolím odhadnout. Lidé málo čtou, a poezii už vůbec ne, zato televize je zapnutá celý den a běží i při jídle, anebo když je v domě návštěva. Když jsem poprvé přijel do Ontaria, alkohol se prodával ve speciálních obchodech, kde si člověk našel v katalogu číslo patřičné lahve a zaplatil u pokladny. Po chvíli vyšel ze skladu prodavač a předal zákazníkovi zboží v neoznačeném sáčku z hnědého papíru. Tato praxe se sice dávno změnila, ale rum či whisky se v normální samoobsluze pořád nevedou.

Zmínil jsi vstřícnou imigrační politiku kanadské vlády. Z hlediska uplatnění filmových exulantů sehrály svou roli také další faktory: jednak vynikající pověst českých filmařů po EXPO 1967 v Montrealu, jednak tehdejší prudký rozvoj kanadského filmového průmyslu a školství.

O Kanadě se v šedesátých letech říkalo, že to je země budoucnosti. Dnes se nad tím usmívám, ale něco na tom přece jen bylo. Ekonomika země se rozvíjela, a nejenom to: v Ontariu samotném vzniklo v té době několik univerzit, mezi nimi i University of Waterloo, která byla založena v roce 1957. Federální i provinční vlády štědře podporovaly rozvoj terciálního školství – pravý opak toho, co se děje dnes. EXPO 67 bylo světovou událostí, reflektující sebejistotu Kanadánů a jejich víru v budoucnost. I pro Čechy a Slováky bylo EXPO 67 jevištěm, kde mohli ukázat, co dovedou. Jsem přesvědčen, že to mělo pro československý pohnutý exil nezanedbatelný význam. Šedesátá a začátek sedmdesátých let byly v Kanadě jakýmsi „homérským“ obdobím, a na univerzitách to bylo obzvlášť vidět.

Rámcově mohu říci, že českoslovenští exulanti z osmašedesátého roku, které osobně znám, se uplatnili dobře. Režisér Václav Táborský zpočátku učil na univerzitě ve



Natáčení televizní inscenace AUDIENCE Václava Havla v roce 1979, pro československé vysílání v Kitcheneru; Jan Uhde (vlevo) jako Vaněk, Vladimír Bubák jako sládek. Poznámka JU: „To pivo byla opravdovská Plzeň, žádná náhražka. Jeho účinek přispíval k realismu inscenace.“

Foto archiv Jiřího Voráče

Waterloo, potom v Ottawě a zbytek své profesní kariéry strávil na filmové katedře York University v Torontu. Jana Vosiková přispěla nemalou měrou k úspěchům Národního filmového archivu v Ottawě. Mezinárodního úspěchu dosáhla Ivana Vašáková, absolventka brněnské architektury, coby scénografka ve Vancouveru, která za design televizního seriálu STARGATE SG-1 obdržela roku 2000 Gemini Award, cenu Kanadské filmové a televizní akademie; od roku 2004 pracuje na populárním televizním seriálu BATTLESTAR GALACTICA.

Český exil v Kanadě, který se soustředil zejména v provincii Ontario, vynikal čínorodostí. Jak jsi vnímal život tamní exilové komunity, jak se v čase vyvíjel a jak si stál ve srovnání s jinými minoritami?

Kanada je příliš velká země a kdo se odstěhoval z Ontaria, řekněme do Britské Kolumbie, zmizí z dohledu prakticky navždy. Člověk tím „ztrácí“ přátele a známé daleko snadněji, než je tomu například v Evropě. Z Prahy do Brna jsou to dvě hodiny autem, z jednoho konce Švýcarska na druhý tři hodiny. Z Toronta do Vancouveru čtyři a půl hodiny, ale letadlem. Takže má zkušenost je v tomto ohledu omezená.

To, že Češi v zahraničí žijí individuálněji než například Ukrajinci, Lotyšové nebo Číňané, je částečně dáno jejich poměrně nízkým počtem, takže se mezi obyvatelstvem v nové zemi častěji rozplynou; myslím si ale, že na to má vliv i národní povaha. Většina

českých imigrantů se poměrně rychle naučí jazyk země a navazuje sociální styky i v zaměstnání a se sousedy, nevyhledává sociální vyžití exkluzivně uvnitř své etnické komunity. Někteří Češi a Slováci se možná obávali provinciálnosti a úzkoprstosti, která se někdy do „krajanského“ způsobu života vkrádá. Generace tzv. osmašedesátníků se s tímto fenoménem ustrnulosti setkala po svém příchodu do Kanady, když se dostala do kontaktu s tzv. osmačtyřicátníky, kteří na mnoho nově příchozích působili dojmem starosvětskosti.

Nicméně fungující Československé národní sdružení a jeho pobočky průběžně existovaly a existují v několika kanadských městech, včetně ontarijského souměstí Kitchener-Waterloo, čítajícího dnes už téměř 400 tisíc obyvatel. V bezprostředně poinvazním období měli naši exulanti – v souměstí Kitchener-Waterloo nás žilo tehdy asi pět set, v celém Ontariu kolem třiceti pěti tisíc – větší potřebu soudržnosti a svépomoci než dnes, do jisté míry i proto, že jejich kontakty s mateřskou zemí byly narušeny a většina z nich neměla ani možnost tam zajet.

Podle očekávání činnost exilových komunit po zhroucení totality v zemích střední a východní Evropy erodovala, neboť některé z jejich původních funkcí ztratily význam. Nebyly to jen politické změny, které radikálně proměnily situaci, nýbrž i rozmach nových technologií. Vzpomínám si, že na počátku sedmdesátých let stála minuta telefonního rozhovoru s Československem tři dolary, přibližně patnáct současných dolarů, zatímco dnes tam mohu volat za nějakých pět centů, a „skypovat“ přes počítač dokonce zadarmo, včetně videoobrazu a v reálném čase. Dopisy, rodinné fotografie a články obstará e-mail lépe než Canada Post a sledovat domácí tisk a televizi přes internet rovněž není problém. A cestuje se volně.

K nejpozoruhodnějším fenoménům našeho exilu v Kanadě patřily lokální etnické televize, které během sedmdesátých a osmdesátých let fungovaly mj. v Ottawě, Torontu, Londonu a Kitcheneru, přičemž na programu posledně jmenované jsi několik let spolupracoval.

To, že Češi a Slováci jsou kulturními národy, si člověk často uvědomí, až se z rodné země odstěhuje někam jinam – třeba do té Kanady. Naši exulanti si tam s sebou vzali lásku ke knížkám, divadlu, filmu i výtvarnému umění. Tak v Torontu vzniklo Nové divadlo, zatímco v Kitcheneru i jinde krajanské odbočky využívaly od konce sedmdesátých let nařízení kanadské vlády, které dávalo etnickým skupinám a společenským organizacím možnost obdržet zdarma studiovou techniku a vysílací čas na televizních kanálech kabelových společností. Vysílalo se v češtině a slovenštině: zprávy, humorné scénky i divadelní představení. Několik let jsem v Kitcheneru ty televizní pořady spolurežíroval. A dokonce jsem i hrál – v jednoaktovce Václava Havla AUDIENCE. Její kitchenerská televizní inscenace z roku 1979 byla de facto světovou premiérou v českém jazyce. Ve stejném roce jsme natočili a odvysílali Smoljakovu a Svěrákovu cimrmanovskou HOSPODU NA MÝTINCE a o dvě léta později i Havlovu VERNISÁŽ. Velkou zásluhu na těchto úspěších měl Vladimír Bubák, nadaný herec – podobal se trochu Janu Werichovi – a zapálený connoisseur klasické hudby. Bubák redigoval prakticky až do své smrti *Nový domov*, čtvrtletník kitchenerské odbočky Československého národního sdružení. Pro náš exil hodně udělali i manželé Josef a Růžena Márovi. Ti

v ontarijském Londonu založili firmu VideoEl, která prodávala a půjčovala videokazety českých a slovenských filmů, tehdy většinou nedostupných, a dělá to dodnes.

Udržoval jsi nějaké vazby i s evropským exilem?

Jedna životní dimenze, která se mi odchodem z komunistického Československa rozšířila, bylo cestování. Jezdil jsem po Evropě, po Kanadě a Spojených státech a doháněl, co mi režim doma odpíral. Jako mnoho jiných lidí i mě fascinovala Paříž. Ta měla pro mě, člověka zabývajícího se kinematografií, zvláštní přitažlivost: její kina – těch bylo, jak jsem to jednou počítal, asi tři sta padesát – oplývala nabídkou filmů jako žádné jiné místo na světě. Byla to prostě mekka filmového diváka. No a v Paříži jsem se také seznámil s Pavlem Tigridem, to byla opravdu veliká osobnost, který tam měl redakci *Svědectví*. Tigrid se mě jednou zeptal, nechtěl-li bych se připojit k týmu, který z různých míst světa posílal do Československa speciální „separáty“ *Svědectví* – výběr článků, tištěný na teňounkém japanu, který se vešel do standardní dopisní obálky. Bylo nás asi padesát, kteří jsme ty separáty rozesílali, každý jich dostal okolo dvou set. To znamená, že do republiky šlo pokaždé přibližně deset tisíc výtisků každého čísla. Tigrid měl spolehlivý kontrolní systém, takže věděl, kolik z nich se dostane k adresátům, jednotlivcům i institucím, bylo to, nemýlím-li se, něco přes sedmdesát procent. Ani ty zabavené nepovažoval Tigrid za ztracenou investici. „Však on si to každý estébák přečte, než to odevzdá nebo zahodí,“ říkával.

Když jsme ve Francii, vzpomínám si ještě na jedno památné setkání, které se odehrálo na festivalu animovaného filmu v Annecy 1985, kam byl pozván do poroty Jan Švankmajer jakožto držitel Velké ceny z předešlého ročníku za *MOŽNOSTI DIALOGU*. Uspořádali mu tam i retrospektivu. Komunisté Švankmajera za hranice sice pustili, ale nenechali ho vyměnit prakticky žádné valuty. S tím naštěstí nebyly problémy, jeho přátelé a kolegové ve Francii se o něj dobře postarali. Po skončení festivalu jsem Jana a jeho tlumočnici Susanne Rothovou vezl autem do Paříže. Po cestě nám vykládal o svém připravovaném filmu *KYVADLO, JÁMA A NADĚJE*. Jeho vypravěčské umění bylo dokonalé; když jsem si ten film později promítal, jako bych jej už znal. Susanne, ačkoliv to byla rozená Švýcarka, mluvila perfektním českým idiomem. Byla známá jako překladatelka Bohumila Hrabala a Milana Kundery do němčiny; publikovala také vynikající hrabalovskou monografii *Laute Einsamkeit und bitteres Glück* (1986).

Nyní k tvé akademické kariéře na University of Waterloo. Otázka nejdříve směřuje k zavedení filmových studií do univerzitní výuky, respektive jejich ustavení jako akademického oboru. Jak v tomto ohledu vůbec vypadala situace na kanadských univerzitách?

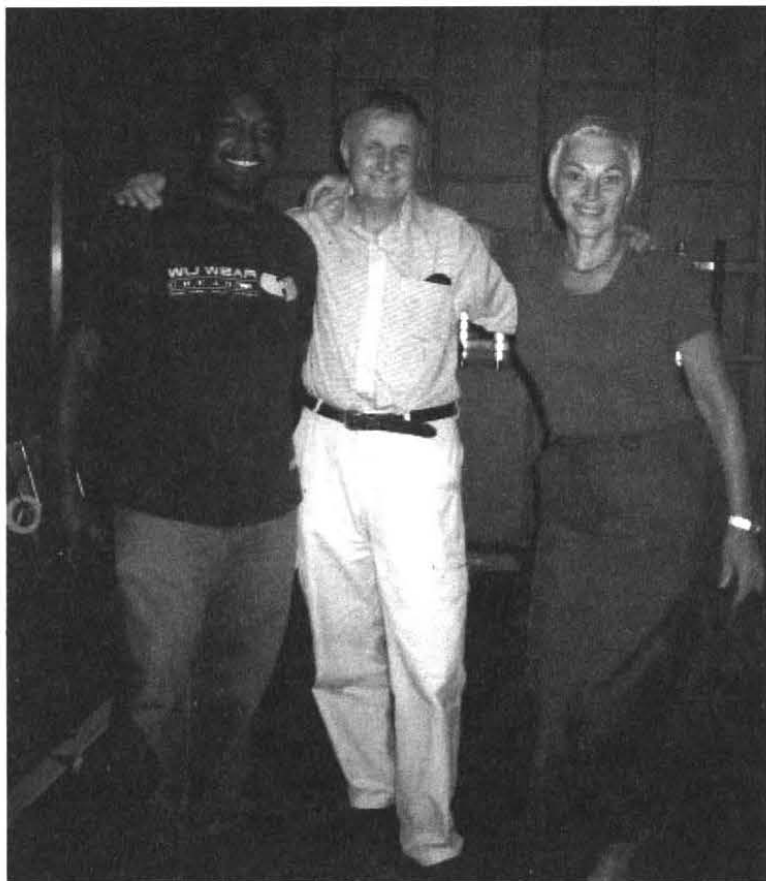
Jak už jsem říkal, na University of Waterloo jsem přišel hned po invazi na postgraduální studium. Doktorát v oboru filmová věda nenabízela tehdy žádná severoamerická univerzita; pokud se nemýlím, první doktorský program byl otevřen v New Yorku roku 1970. Katedra germanistiky a slavistiky, přesněji můj *Dissertationsvater*, Dr. Siegfried Hoefert, ovšem nic nenamítal proti mému přání zvolit si filmologické téma o vlivu Brechtovy *Verfremdungstheorie* na dílo Jean-Luca Godarda. Otázka tzv. zcizení

ve filmu – *distancing*, dnes nazývané také *metacinema* – mě moc zajímala a byla to problematika, o níž se v té době prakticky nepsalo. Načež jeden z profesorů, který ve Waterloo přednášel Antonioniho a Felliniho, mně doporučil, abych se ucházel o místo asistenta při právě se rodící katedře Fine Arts. Byl jsem přijat a roku 1970 jsem tam začal přednášet film. Nejdříve to byly dějiny světového filmu, k nim jsem přidával další kurzy, včetně francouzské nové vlny, filmové estetiky, klasické animace a v poslední době také nové kinematografie Východní Asie.

Během několika let se mi podařilo dát dohromady bakalářský program filmových studií při Fine Arts, který vedu dodnes. Musím se přiznat, že se mi program nepodařilo rozšířit, jak jsem si kdysi plánoval, takže zůstalo jen u toho bakalářského stupně. Kanadská ekonomika prošla v posledním čtvrtstoletí několika hubenými obdobími; jedno z nejhorších bylo v první polovině sedmdesátých let, vyprovokované naftovou krizí, úpadkem směnné hodnoty amerického a kanadského dolaru a inflací až přes 15 procent. Univerzity to pocítily neuvěřitelně tvrdě a humanitní obory byly, jako skoro všude jinde, popelkou. Waterlooská univerzita se například musela vzdát plánu na zřízení druhého kampusu, který by byl de facto zdvojnásobil její velikost. I když se ekonomická situace země během doby stabilizovala, univerzity zůstaly pozadu. I jejich charakter se podstatně změnil – zkorporátněl. Ze studenta se stal zákazník a ze studia investice. Stát a provincie přiškrtily financování vysokého učení, které je dnes ponecháno úkolu doplňovat hubnoucí státní dotace příspěvků od korporací a jiných privátních subjektů. Ty ovšem nepřicházejí bez podmínek, a tak se na naší, především technicky orientované univerzitě, obory rychle rozdělily na bohaté – počítačové, technické, inženýrské a účetnické, a chudé – většina humanitních oborů, zejména ty malé.

Je to paradoxní, ale mohu s klidným svědomím říci, že v oblasti filmu měla má studentská generace daleko lepší přehled o tematickém a stylistickém rozpětí světové kinematografie než studenti nyní a zde. To, že řada filmů, domácích i zahraničních, byla komunistickým režimem očerňována anebo se na plátna kin vůbec nedostala, nebylo rozhodující – vědělo se o nich a člověk se k nim při vhodné příležitosti nějak probojoval. Měli jsme docela slušný přehled o světové kinematografii a jejím vývoji, protože se do kin dostávaly filmy z různých zemí a různých kultur, reprezentující různé národní styly a osobní tvůrčí perspektivy. To v Kanadě nenacházím – většina mých studentů zná prakticky jenom Hollywood a nějaký ten francouzský hit. Mají značné problémy interpretovat například filmy ze střední a východní Evropy, historicky, filozoficky i stylově, o íránské či asijské kinematografii ani nemluvě. Vyslovit nebo napsat cizí jméno je pro mnohé z nich nepřekonatelnou překážkou. Není to nutně jejich vina, protože dostat se k širší paletě filmů nebylo donedávna v Severní Americe lehké, alespoň mimo největší metropole. S příchodem a popularizací technologie DVD a širokopásmového internetu se ovšem situace podstatně zlepšila, takže nevidím budoucnost v tomto ohledu příliš černě, s důrazem na „příliš“.

Nedostatek kritického přístupu a postupující juvenilizace studentů (někdy i dospělých) je ovšem součástí světového trendu: není potřeba, aby lidé nabyli vzdělání (*education*), ale dovednost (*skill*) a dostali práci (*job*); není potřeba, aby lidé kriticky mysleli, ale bez odmluvy pracovali na tom, co jim nařídí jejich šéf nebo brzy počítač, jako



Vancouver Film Studios, srpen 2005: Jan Uhde (uprostřed); scénografka arch. Ivana Vašáková a asistent režie Troy Scott (jeden z Uhdeho absolventů na University of Waterloo) zde pracovali na televizním sci-fi seriálu BATTLESTAR GALACTICA
Foto archiv Jana Uhdeho

v Godardově ALPHAVILLU. Proto také se z *Universitas* vytrácí právě ta univerzalita, tedy její duše.

Zůstaňme ještě u otázky, jak je obor filmových studií vystavěn, jaká je jeho náplň a požadavky, kolik je tam studentů? A využil jsi nějak při budování oboru svých českých zkušeností, podobně jako třeba František Daniel, který se v USA hlásil k tomu, že praktickou výuku při American Film Institute, kde byl prvním děkanem, zakládal podle vzoru FAMU?

Jakýmsi základem jsou dva semestrové kurzy Dějin světového filmu. První zahrnuje němé období a raný zvukový film, druhý začíná Wellesovým OBČANEM KANEM. Mělo by se to dnes už znovu rozdělit, tak někde u francouzské nové vlny, to ovšem znamená mít možnost přijmout učitele – teď je nás asi šest a jsme rozházení po celé univerzitě. Zbylé kurzy jsou buď historické či monografické, a pak ty, co se zabývají filmově-estetickými, popřípadě teoretickými problémy. Můj limit činí pětadvacet studentů na jednu skupinu v jednom kurzu, ale v poslední době vzrůstá tlak nahustit do některých kurzů až dvě stě duší. Kmenových studentů na Fine Arts je asi jen dvacet, ostatní jsou z jiných oborů a filmové kurzy si berou ze zájmu. Film lze na naší univerzitě studovat

v různých kombinacích, například *double major, minor* atp. Normou je u nás jednooborové studium, kombinace s druhým oborem záleží na iniciativě studenta. Diplom se ale dává jeden, za náš obor je tam napsáno Fine Arts – Film Studies, což také odráží skutečnost, že filmová studia jsou samostatným oborem, nikoli však samostatnou katedrou.

Myslím, že má zkušenost z českých studií a života se promítla do důrazu, který kladu na to, aby studenti viděli co nejvíc kvalitních filmů z různých zemí, kulturních oblastí i historických období. Proto jsem na katedře také založil pro filmové studenty sbírku DVD, když jsem zjistil, že univerzitní knihovna o filmy nemá zájem. Snažím se o takovou malou *crème de la crème* světového filmu – zatím máme asi osm set titulů. František Daniel byl v odlišné situaci, FAMU byla světově uznávaná filmová škola s tradicí, teoretická studia byla ale tehdy ještě v plenkách, takže v podstatě nebylo nač navazovat.

Vedle akademického oboru filmových studií jsi při University of Waterloo zakládal též akademický časopis Kinema, který řídíš od jeho počátků v roce 1993.

Začali jsme tehdy s jedním číslem a čekalo se, jaká bude odezva. Ta byla pozitivní, a tak jsme se rozhodli pokračovat. *Kinema* vydáváme dvakrát ročně v malém tištěném nákladu a paralelně na internetu (<www.kinema.uwaterloo.ca>). Přístup k internetovému vydání je bezplatný, ovšem dvě nejnovější čísla jsou vždy publikována jen ve zkrácené formě. *Kinema* nemá sponzory, takže si nemůže dovolit řadu věcí jako jiné časopisy, ale zato jsme si udrželi nezávislost. Profil či filozofie časopisu je ne-ideologičnost a tematická i názorová různorodost. Příspěvky přicházejí z různých částí světa. Větší část obsahu jednotlivých čísel je věnována článkům, zbytek pak tvoří reportáže z festivalů – evropských, amerických i asijských – popřípadě recenze filmové literatury nebo vybraných titulů DVD.

V akademickém roce 1998/1999 jsi hostoval na School of Film and Media Studies při Ngee Ann Polytechnic v Singapuru a s tím jistě souvisí i tvůj zájem o singapurský film.

O singapurský film jsem se začal zajímat v polovině devadesátých let. Zeptal jsem se tenkrát ze zvědavosti manželky, která odtamtud pochází, co by mi řekla o tamější kinematografii. Odpověděla, že žádná neexistuje. Singapurská produkce, která v padesátých a šedesátých letech zažila poměrně produktivní „zlatý věk“ – šlo téměř výlučně o filmy v malajštině, s malajskými herci a tématy –, upadla koncem sedmdesátých let do těžkého spánku, z něhož se začala probírat až v polovině devadesátých let. Hledal jsem v pramenech, co bylo o singapurském filmu napsáno, ale žádnou publikaci jsem nenašel, a tak jsem si řekl, že je nejvyšší čas v tom něco podniknout.

Koncem roku 1997 mi přišla od singapurské School of Film and Media Studies nabídka na roční pobyt jako hostující badatel a profesor. Vzešla z toho kniha, kterou jsem napsal se svou ženou, *Latent Images: Film in Singapore*, vydal ji Oxford University Press roku 2000. Jelikož to byla první knižní publikace na téma singapurské kinematografie, shromažďování pramenů, zejména ze starších dob, bylo dost náročné, nebylo

oč se opřít. Singapur je mladý městský stát, fixovaný na přítomnost a budoucnost; co bylo před třiceti a více lety si málokdo pamatuje. Dokonce ani asijsí filmoví giganti jako Shaw Brothers se ke své minulosti donedávna chovali macešsky: když jsem poprvé přišel do jejich „archivu“, byl jsem šokován neuvěřitelným zmatkem a nepořádkem. Dnes už je situace po této stránce trochu lepší.

Později (2003) jsme knihu aktualizovali a publikovali v hypertextové formě jako CD-ROM. V současné době připravujeme revidované a aktualizované vydání původní knihy. Je nejvyšší čas, singapurská celovečerní produkce totiž v posledních letech stále vzrůstá: oproti druhé polovině devadesátých let se více než zdvojnásobila. Rozvíjí se i infrastruktura: například roku 2007 byla v novém kampusu umělecké akademie LaSalle otevřena i nová Puttnam Film School; na podzim 2008 se rozjíždí program asijského kampusu Tisch Film School newyorské university. Asijský filmový archiv, založený roku 2005, je zase výsledkem privátní iniciativy. Paralelně s celovečerní produkcí se vyvinula bohatá, vibratní a kritická produkce krátkometrážní, vytvářená nejmladší režisérskou generací. Stojí za poznámku, že filmaři městské republiky jsou mladí, většinou třicátníci, a i těm „seniorům“ je sotva přes čtyřicet. Na singapurském filmu pracují většinou se svou ženou, kromě knihy a toho cedéčka jsme publikovali řadu článků, několik knižních kapitol a přednesli příspěvky na akademických konferencích. Je s tím vším dost práce, ale zajímavé.

Tím jsme se dostali k tvé badatelské a publikační činnosti, která je vedle singapurské kinematografie zaměřena také na dějiny institucí a zahrnuje práce věnované cenzuře nebo dějinám Ontario Film Institute.

Film mě zajímá nejen jako umělecké dílo, ale všímám si i toho, co se s filmem děje, než se dostane na promítací plátno. Spadají do toho témata jako producentské zásahy, cenzura, institucionální i privátní manipulace, zkracování, redukce širokoúhlého formátu na standardní a řada jiných úprav. Cenzura z toho vyčnívá jen jako špička ledovce, zbytek je pod vodou.

Součástí tohoto komplexu problémů – musím zdůraznit, že se vracím především do doby před rozšířením DVD a do určité míry i videokazet – je otázka, které filmy se vůbec k divákovi dostanou a které on nikdy neuvidí? V Paříži například nebyla o nabídce v kinech nikdy nouze, ale jinde to už bylo horší. Proto mě v osmdesátých letech upoutala činnost Ontario Film Institute (OFI), vedeného jeho zakladatelem Geraldem Pratleym. Od doby založení koncem šedesátých let OFI uváděl v torontském Science Centre špičková díla světové kinematografie, která nebylo možno vidět jinde, a kromě toho disponoval slušnou knihovnou a referenčním archivem. Pratley odcházel do důchodu a vypadalo to, že ontarijská vláda, která OFI financovala, instituci zruší, což se přes jejich sliby nakonec stalo. Hovořil jsem s Pratleym, který měl oprávněné obavy, že až OFI zmizí z povrchu zemského, na dvacetiletou činnost této instituce a její příspěvek k rozvoji filmové kultury Ontaria se zapomene. To byl hlavní důvod, který mě přiměl napsat historii OFI *Vision and Persistence*, knihu vydala University of Waterloo Press roku 1990. Tato publikace zůstává dodnes jediným dokumentem shrnujícím existenci OFI.

A co kanadský film, ten tě neláká jako předmět badatelského zájmu? Jak se tato kinematografie vyvinula od doby tvého příchodu, kdy byla oproti české kinematografii dost pozadu?

Shrnout dějiny kanadského filmu se neodvažuji. Chtěl bych ale poznamenat, že to jsou vlastně kinematografie dvě: anglofonní a frankofonní. Jsou mezi nimi důležité tematické, filozofické i stylistické rozdíly a jejich distribuce uvnitř země je nerovnoměrná. Filmy z Quebecu, točené většinou v Montrealu, se do kin v ostatních provinciích dostanou jen málokdy. Proniknou jen ty nejznámější z nich, například JEŽÍŠ Z MONTREALU a INVAZE BARBARŮ Denyse Arcanda. Frankofonní produkce má doma už tradičně silnou diváckou podporu. Anglofonní filmy se točí v Torontu a hlavně pak ve Vancouveru, kterému se přezdívá „Hollywood North“ a orientují se na Severní Ameriku jako celek. Mezi filmaři tu vynikají zejména David Cronenberg a Atom Egoyan. Já osobně si cením nepočetného díla Zachariase Kunuka, eskymáckého režiséra mladší generace, jehož ATANARJUAT – THE FAST RUNNER (2000) z eskymáckého – politicky korektně „inuitského“ – prostředí je důstojným následníkem Flahertyho NANUKA.

Ne nadarmo se hovoří o vztazích mezi anglofonní a frankofonní Kanadou jako o „dvou samotách“ (*two solitudes*). Výstižným příkladem poslouží situace v kanadské televizi: ze všech frankofonních kanálů je jen jeden jediný k dispozici ve všech provinciích – Télévision de Radio-Canada, frankofonní dvojče Canadian Broadcasting Corporation CBC-TV. Veřejnoprávní quebecká stanice Télé-Québec, známá svou kvalitou, není k dispozici ani v sousedním Ontariu, přestože tam kabelový gigant Rogers nabízí téměř sto kanálů, většinou amerických.

Tématem tohoto čísla je exilový film. Co soudíš o konceptu Hamida Naficyho, který pojednal souhrnně v knize An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking (2001)? Naficy reflektuje zejména exil z Íránu, respektive ze země třetího světa v USA – nakolik shledáváš jeho koncept přenosný na český filmový exil.

Naficyho koncept „filmu s akcentem“ se objevil v době, kdy tradiční model národních kinematografií značně erodoval v důsledku vzrůstajícího počtu různých koprodukčních kombinací, dočasnou i permanentní migrací a emigrací filmařů z jedné země do druhé, a v neposlední řadě i tvorbou doma sice narozených, ale od domácího obyvatelstva etnický, kulturně i tematicky se odlišujících filmařů. Na takto změněnou a měnící se situaci tradiční filmová historiografie připravena nebyla. V Německu narozený a působící režisér s tureckým rodinným zázemím Fatih Akin (PROTI ZDI), kanadský Atom Egoyan arménského původu (KALENDÁŘ) i už zmíněný Zacharias Kunuk, americký černošský režisér John Singleton (CHLAPCI ZE SOUSEDSTVÍ), maďarský imigrant Michael Curtiz (autor proslulé CASABLANKY Mihály Kertész, tchajwanský Lee Ang (TYGR A DRAK), Miloš Forman a Ivan Passer – to je jen nepatrný vzorek tvůrců, jejichž díla nelze uchopit skrze konvenční prizma „národní“ kinematografie. Naficyho přístup je tudíž pro filmově-historické bádání cenným přínosem. Nemyslím, že jeho teoretická perspektiva platí pouze pro země třetího světa, i když na příkladech z těchto oblastí určitá problematika zřetelněji vystupuje, protože kulturní rozdíly jsou tam ostřejší.



Národní knihovna v Singapuru, květen 2000: Book launch – vernisáž knihy Latent Images: Film in Singapore, zleva v první řadě Dr. Victor Valbuena (vedoucí School of Film and Media Studies, Ngee Ann Polytechnic v Singapuru), Yvonne Ng Uhde (spoluautorka knihy a manželka Jana Uhdeho), Jan Uhde

Foto archiv Jana Uhdeho

Naficy se ve svých teoretických úvahách částečně opírá o vlastní zkušenost. Jsem přesvědčen, že se brzy objeví další teoretikové, kteří vezmou v úvahu i jiné „akcentové“ situace.

O Formanovi nebo Passerovi, kteří působili v USA, jsi sám psal. V Kanadě pracovali mj. Ján Kadár, Emil Radok a Vojtěch Jasný. Můžeš v této souvislosti vyložit svůj pohled na působení českých filmařů v Severní Americe? Jak se zapsali do dějin tamní filmové kultury? A jsou tato jména známá alespoň univerzitním studentům?

Na tuhle otázku lze odpovědět buď velmi krátce, anebo velmi dlouze, a tak si vybírám tu první možnost. Dnes už se dá říci, že československý filmový exil po osmašedesátém roce byl opravdu úspěšný. Velmi si cením Miloše Formana, kterému se podařilo překlenout tu téměř nepřeklenutelnou propast mezi evropským a americkým pojetím filmu, aniž by obětoval své živobytí či profesionální integritu. Ivan Passer už neměl takové štěstí, anebo jeho styl nešlo pro Hollywood účinně adaptovat. To často ani není otázka kvality, ale schopnosti nebo možnosti film prosadit, prodat. Mnoho dobrých režisérů, herců a jiných tvůrčích osobností, českých i odjinud, odešlo do Ameriky z nutnosti či za štěstím, ale většinou to skončilo velkými kompromisy, neúspěchy nebo

návratem. Ján Kadár byl v Kanadě odměněn za *CO MI TÁTA NALHAL* (1975) z montrealského prostředí – obdržel za ten film čtyři Canadian Film Awards. Emil Radok je znám hlavně mezi profesionály. Vojtěch Jasný tvořil většinou pro německou televizi, takže k této části jeho tvorby jsem se nedostal. Mně ale budou navždy stačit jeho *VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI*, jedno z nejlepších děl československé filmové vlny, a pro mě to nejcennější.

Citované filmy:

Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965), *Atanarjuat – The Fast Runner* (Zacharias Kunuk, 2000), *Audience* (CS TV Kitchener, 1979), *Battlestar Galactica* (TV seriál, 2004–dosud), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Co mi táta nalhal* (Lies My Father Told Me; Ján Kadár, 1975), *Gösta Berling* (Mauritz Stiller, 1924), *Hospoda na mýtince* (CS TV Kitchener, 1979), *Chlapci ze sousedství* (Boyz n' the Hood; John Singleton, 1991), *Invaze barbarů* (Les Invasions barbares; Denys Arcand, 2003), *Ježíš z Montrealu* (Jésus de Montréal; Denys Arcand, 1989), *Kalendář* (Calendar; Atom Egoyan, 1993), *Kyvadlo, jáma a naděje* (Jan Švankmajer, 1983), *Možnosti dialogu* (Jan Švankmajer, 1982), *Nanuk, člověk primitivní* (Nanook of the North; Robert Flaherty, 1922), *Nesnesitelná lehkost bytí* (The Unbearable Lightness of Being; Philip Kaufman, 1988), *O slavnosti a hostech* (Jan Němec, 1966), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1940), *Proti zdi* (Gegen die Wand; Fatih Akin, 2004), *Stargate SG-1* (TV seriál, 1997–2007), *Tygr a drak* (Wo hu cang long; Lee Ang, 2000), *Vernisáž* (CS TV Kitchener, 1981).

Edice a materiály

Paměti Vojtěcha Jasného

Úvod k edici

Vojtěch Jasný (*1925, Kelč) náleží k typu umělecké osobnosti, jež vedle vlastního díla, tedy filmů, soustavně pěstuje také záznamy a reflexe svého osobního a profesního života. Činí tak od počátku šedesátých let v podobě jednak nepravidelných *Filmových notesů* (od roku 1960), jež si psal dílem jako pracovní kalendář a zápisník filmových nápadů, dílem jako soukromý deník, jednak v podobě pravidelných *Diářů* (od roku 1963), které mají deníkovou formu a intimnější charakter. Zanechává tím jedinečné svědectví o své životné cestě – počínaje českým obdobím do sklonku šedesátých let, přes exil v západní Evropě až k americké etapě po přesídlení do New Yorku v lednu 1984.

Zde Jasný roku 1988 sepsal první hutný memoárový úhrn, čili paměti. Takto vznikly *Ikarské lety. Můj život ve filmu a film v životě*, které věnoval ženě „Květě za všechno“. Obsahují 437 rukopisných stran ve dvou svazcích; na titulu prvního svazku je uvedeno „New York 1988“, druhý svazek obsahuje na titulu „June 29, 1988“, na poslední stránce pak stojí „Dopsáno 7. srpna 1988 v New Yorku“. V životopisné ose jsou paměti dovedeny do konce šedesátých let. Druhý svazek končí poznámkou „Konec 1. knihy „Ikarské lety“, z níž plyne úmysl na pokračování. Rukopis zaslal Jasný do nakladatelství Sixty-Eight Publishers Zdeny a Josefa Škvoreckých v Torontě, ale k vydání nedošlo, a to jednak z edičních důvodů, jednak v souvislosti se změnou společenských poměrů po roce 1989.¹⁾

Nicméně Jasný v projektu pamětí pokračoval, byť ve změněné podobě, a na výzvu Radio Free Europe (iniciátorem byl Frank Kanka)²⁾ sepsal v letech 1989 až 1990 pro její československé vysílání novou verzi pamětí, respektive jejich pokračování. Vyjma první kapitoly, která rekapituluje české období, se v dalších osmi podrobně zabývá obdobím evropského exilu (1970–1983) a chronologicky tak navazuje na předchozí *Ikarské lety*. Paměti pro RFE Jasný sám namluvil (natáčelo se ve studiu RFE a Voice of America na Manhattanu); vysílalo se na pokračování od jara 1989 do léta 1990.

1) Josef Škvorecký mně k tomu v dopise z 20. 3. 2008 napsal, že od Vojtěcha Jasného tehdy obdrželi „rukou psaný rukopis dost značného rozsahu. Nebyl moc dobře čitelný, pro nahuštěnost nešel zredigovat [...], a Jasný nám nedokázal poslat pořádný, na stroji napsaný rukopis. Potom přišla Sametová revoluce, my jsme těžce dodělávali knihy, které už čtenáři objednali [...]. Takže k vydání nedostatečně připraveného rukopisu prostě nedošlo.“ Vojtěch Jasný mi potvrdil (v telefonickém rozhovoru 21. 3. 2008), že Škvoreckým zaslal xerokopii rukopisu, na jehož přepisu neměl čas dále pracovat.

2) Frank Kanka (1926–2005) pracoval od roku 1951 pro Svobodnou Evropu v Mnichově a posléze v New Yorku (až do jejího přestěhování do Prahy roku 1994). Jako novinář proslul zejména rozhovory s významnými exulanty.

Tato edice pracuje s původní písemnou verzí pamětí pro RFE, jež má 167 strojopisných stran – volných listů formátu A4.³⁾ Soubor je vložen do desek s nápisem *RFE Broadcasting. Originál. První na stroji i s písemnými opravami.*⁴⁾ Jednotlivé kapitoly jsou v záhlaví opatřeny římskými číslicemi I – IX (u kapitol I – V je navíc uvedeno „vysílání pro Svobodnou Evropu“, případně jazyková varianta této informace) a datací, kdy byla daná kapitola napsána: první je datována „březen 1989“, poslední „August 7, 1990“.⁵⁾

Stránkové číslování souboru je dvojí: jednak je číslována každá kapitola zvlášť, jednak je (ručně, tedy dodatečně) číslován soubor jako celek. Nejkratší kapitola má sedm stran (č. II, která se vymyká tím, že Jasný popisuje svou čerstvou zkušenost ze setkání světových režisérů na MFF Cannes v květnu 1989 nad tématem Film a svoboda), nejdelší padesát dva stran (č. V, napsaná v létě 1989, kde se zabývá pracovně hektickým a úspěšným obdobím kolem poloviny sedmdesátých let).

Zde přetiskujeme kapitolu č. IV (napsanou v květnu 1989), v níž Vojtěch Jasný líčí počátky exilu (v originále má třináct strojopisných stran, tj. dvacet tři normostran, v souboru je na s. 36–50).

Ediční poznámka:

Edice vychází ze zásad pro vydávání novodobých historických pramenů. Uchovávají se formální znaky původního dokumentu – členění textu, jeho grafická úprava apod. V původní podobě se uchovává psaní slov cizího původu i jazykový svéráz včetně archaismů (universita, krise, pension, originelní, víze, komeršels, supersuperstáři, taxíkář, toš, kultura, aj.). Cizí ženská jména se ponechávají v nepřechýlené formě.

Bez značení se opravuje interpunkce, zjevné překlepy a pravopisné chyby, a sjednocuje se rozkolísané psaní slov. Názvy filmů se převádějí do kapitálek (v originále psáno rozličně, někde velkými písmeny, jinde malými písmeny s uvozovkami či bez nich). Ostatní názvy se převádějí do kurzívy (v originále psáno obvykle bez uvozovek). Další ediční zásahy jsou přímo v textu vyznačeny hranatými závorkami. V hranatých závorkách jsou podle potřeby doplněny chybějící části osobních jmen (křestní jméno či příjmení), případně další doplňující údaje, a to při prvním výskytu daného jména v textu. Ve formě poznámek pod čarou jsou doplněny plné či originální názvy zmiňovaných filmů, rok a země výroby a případně televizní produkce, a to při prvním výskytu daného titulu v textu. Ve formě poznámek pod čarou jsou uvedeny i další komentáře.

3) Vedle této (jediné) strojopisné verze existuje ještě starší verze rukopisná (datovaná 5. září 1988 – leden 1989), kde je na titulním listě (později) vepsáno: „Hlavně cenný rukopis IKARSKÉ LETY. Pro vysílání Svobodné Evropy. A hle: SAMETOVÁ.“ [Mněna „sametová revoluce“ 1989; pozn. editora.]

4) Strojopis obsahuje rukopisné korektury.

5) Počátkem roku 1990 se Jasný pustil do realizace dokumentárního filmu *PROČ HAVEL?* (WHY HAVEL?, 1991), který vznikl v kanadsko-české koprodukci a za účasti Miloše Formana jako průvodce filmem. Práce na tomto projektu ukončila paměti pro RFE. A na další pokračování memoárové řady, jež by zahrnovalo americké období (od roku 1984), od té doby nedošlo. Jasný k tomu dodal (v telefonickém rozhovoru 21. 3. 2008), že tehdy (tj. počátkem devadesátých let, kdy se znovuobjevila možnost točit), si řekl: „Nač psát paměti, když ještě můžu dělat filmy.“

Všechny zde citované a publikované dokumenty (včetně fotografií) jsou součástí Osobního fondu Vojtěcha Jasného, uloženého v Ústavu filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně a spravovaného editorem.

Edice byla připravena s laskavým souhlasem a za spolupráce Vojtěcha Jasného.

Použité prameny:

Vojtěch Jasný: *Ikarské lety. Můj život ve filmu a film v životě*. New York, 1988 [rukopis, 1. sešit, s. 1–184].

Vojtěch Jasný: *Ikarské lety*. New York, 1988 [rukopis, 2. sešit, s. 185–437].

Vojtěch Jasný: *Hlavně cenný rukopis „IKARSKÉ LETY“*. *Pro vysílání Svobodné Evropy*. New York, 5. 9. 1988 – leden 1989 [rukopis, nestránkováno].

Vojtěch Jasný: *RFE Broadcasting. Originál. První na stroji i s písemnými opravami*. New York, 1989–1990 [střihopis, 167 s.].

Telefonický rozhovor editora s Vojtěchem Jasným 21. a 31. 3. 2008 na lince Brno – New York.

E-mailová korespondence editora s Josefem Škvoreckým z 20. a 28. 3. 2008 na lince Brno – Toronto.

Jiří Voráč

PAMĚTI PRO RADIO FREE EUROPE

Vojtěch Jasný

Když myslím na celá ta léta emigrace, musím se vrátit k listině mých děl, která jsem za tu dobu udělal. Tím lépe se mi to bude vzpomínat a také komentovat a vyprávět poznatky, zkušenosti a zážitky.

Před emigrací po RODÁCÍCH¹⁾ to byla televizní show 12 PÍSNÍČEK²⁾ s Dietmarem Schönerem a Vivi Bach. To mi dalo jakýsi základ a dalo mi možnost se porozhlédnout v západním Německu a Rakousku. Také poznat dosti nepříjemnou mentalitu a lakomost mnichovského producenta.³⁾ Ale show se stejně povedla. Nedal jsem se. Pak jsem do jara 1969 dostříhal s Mílou Hájkem RODÁKY a připravil je k premiérám i k úspěchu v kinech i v Cannes. V létě 1969 jsem natočil v západním Berlíně [Heinrich] Böllovu satiru NEJEN O VÁNOCÍCH⁴⁾. Byla přijata některými kritiky velmi dobře, jinými nepříznivě. Necháпали mě i Böllovo pojetí humoru a také moji filmovou formu. Byli proti nám ještě v době kamenné moderního filmu. Teprve při druhém uvedení byly kritiky velmi dobré.⁵⁾ Po emigraci jsem dostal možnost dělat komedii a pohádku Herberta Asmodiho z Mnichova v Baden-Badenu NASRIN ANEBO UMĚNÍ SNÍTI.⁶⁾ To bylo v roce 1971. To mi otevřelo bránu k další spolupráci se studiem v Baden-Badenu, celkem většími ateliery, postavenými s Francouzi po druhé světové válce. Ale herci se museli vozit odjinud. V té době jsem pořád pracoval na koncepci a scénáři filmu NÁZORY KLAUNOVY,⁷⁾ ale naděje na uskutečnění nebyla, jen vůle a touha. A ta mě neopouštěla. Naštěstí jsem měl dost co dělat a filmovat. Kvůli novým začátkům v emigraci, koupil bytu v Salzburgu.

1) VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI (1968).

2) WARUM ICH DICH LIEBE (1969, SRN, TV-film); kamera: Miroslav Ondříček.

3) Mínen producent WARUM ICH DICH LIEBE Jürgen Richter, který „pořád škudlil na produkci a nechtěl mně zaplatit honorář 10.000 marek za režii, až to z něj agent Dietmara Schönherra a Vivi Bach vymohl“ (tato a další neoznačené citace pocházejí z rozhovoru editora s Vojtěchem Jasným – viz Použité prameny v úvodu k edici).

4) NICHT NUR ZUR WEIHNACHTSZEIT (1969, SRN, TV-film).

5) Míněna „televizní repríza asi po deseti letech“ (Jasný).

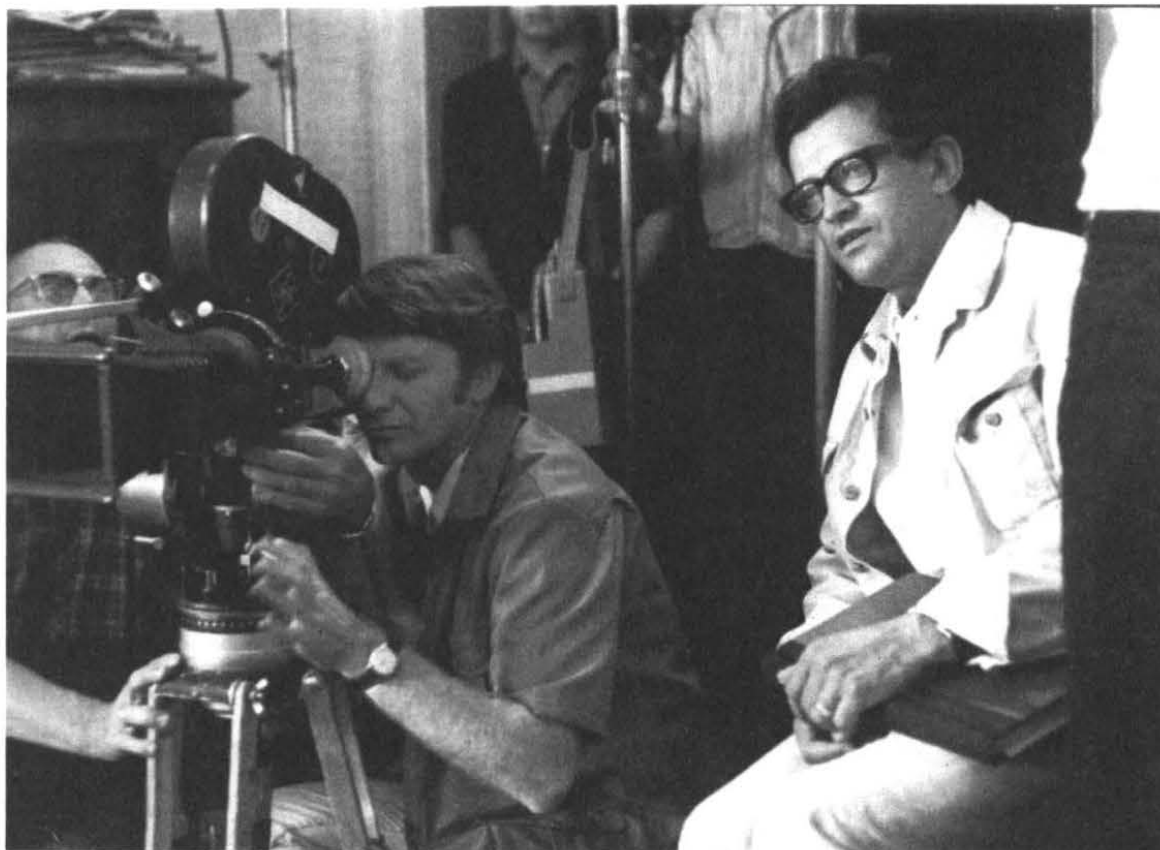
6) NASRIN ODER DIE KUNST ZU TRÄUMEN (1971, SRN, TV-film).

7) ANSICHTEN EINES CLOWNS (1975, SRN); správný český název zní *Klaunovy názory* podle titulu Böllovy knižní předlohy, která byla přeložena do češtiny (film v české distribuci uveden nebyl).

Také jsem učil od roku 1971 na Filmové Akademii ve Vídni, v Metternich Gasse, nedaleko arsenálu, kde kdysi strýček mého tatínka byl šéfem za první světové války, generál Jan Rada. To jsou takové kruhy. Učil jsem poprvé v životě film a rád. Dělal jsem to poctivě. A několik let. Mnozí moji studenti jsou nyní filmaři ve Vídni a točí hlavně pro televizi. Snažil jsem se také umístit se dobře v Rakousku a také učením pro něj něco udělat za to, že mi dali a mé rodině v roce 1972 rakouské občanství, dobré pro cesty všude skoro bez víz a hlavně můj plán pracovat v Jugoslávii, oč jsem usiloval, abych měl také práci ve slovanské zemi, potřebné pro moji slovanskou duši. Později se vše vydařilo, jak uslyšíte. V roce 1972 jsem měl točit a točil celovečerní hraný film LEUCHTTURM – MAJÁK,⁸⁾ podle scénáře Ladislava Mňačka, který se usadil ve Vídni. Scénář jsem si přepsal dle svého, filmařsky. Byl to příběh o muži, původem z Polska, napůl Polák, napůl Němec, který někde v Akabě v Arabii praštil chlapa v hospodě do hlavy a zabil ho. Byli oba námořníci. Dostal se do vězení, celoživotně a pracoval v kamenolomu. Ale naskytla se příležitost vzít službu na opuštěném majáku v poušti u Rudého moře. Za celoživotní kriminál už jen dva roky, vydrží-li tu samotu. Zatím se všichni po roce zbláznili. Chmara, tak se ten chlapík jmenoval, přijde na ten maják a zbláznil by se, kdyby k němu z moře, po vodě z lodi nepřišla krysa. Krysák. Nejdříve Chmara chce jako každý krysu zabít, ale pak si ji ochočí a stanou se přáteli. Žije nyní spokojený život. Jídlo mu vozí arabští vojáci, i víno, a má kamaráda. A tak by přežil, kdyby po roce na to nepřišel arabský poručík, že má krysu a tak mu ji zastřelí. Chmara je zase sám a nenávidí důstojníka, který na lodi přijíždí s dvěma vojáky s jídlem a na kontrolu každých čtrnáct dní. Chmara si brousí z kulatého kuchyňského nože dýku. A když má být po dvou letech propuštěn za asistence novinářů a filmařů od týdeníku a televize, zapíchne poručíka. On se totiž Chmara také zbláznil. Na místě je zabit jedním z vojáků pažbou pušky. Toš taková historka a točila se dobře s Igorem Lutherem a s hlavním hercem, velkým německým a internacionálním hercem Hans Christianem Blechem. Stali jsem se přáteli dodnes. Ale žádný pořádný film není snadný. Už to chtěli odpískat, ale přesvědčil jsem vedoucího televize ve Vídni, pana Helmutha Zilka, aby to nechal dělat. Producent byl soukromý z Vídně a ten to chtěl točit v Jugoslávii. Jakkoliv jsem chtěl točit v Jugoslávii, tohle muselo být u Rudého moře. Ale do Egypta jsem se bál, aby mě odtud neposlali domů. Tak jsem navrhl Izrael. Můj návrh byl přijat. Byla to koprodukce německo-rakouská. ZDF a ORF. Začal jsem létat z Vídně na obhlídky do Izraele s migrujícími sovětskými Židy. Pozoroval jsem je a přemýšlel si o nich a mluvil s nim a povídal rusky. Zajímal mě jejich osud a rozhodnutí. Někteří po tvrdší zkušenosti v Izraeli se chtěli vrátit do SSSR, ale už nebyli přijati, tak mnozí skončili ve Vídni, kde se jim nedaří špatně. Ale ti, kteří se nebáli tvrdě pracovat v Izraeli, se také usadili. Všude je chleba o dvou kůrkách, emigrujete-li, čím dříve víte, co chcete, tím líp. Jinak je to neštěstí. Vzpomínat pořád na domov vede k zániku. Připravil jsem film v Eilat u Rudého moře s izraelským architektem původně z Polska,⁹⁾ nadaný člověk. Ale chtěl to postavit, protože v té době pořádný maják nebyl, už jen takové železné věžičky s automatickými světly. Vrátil jsem se domů do Salzburgu, abych se podíval zase

8) DER LEUCHTTURM (1972, SRN/Rakousko, TV-film).

9) Ben David.



*Natáčení NICHT NUR ZUR WEIHNACHTSZEIT podle scénáře Heinricha Bölla ve studiu UFA;
zleva: Jaroslav Kučera a Vojtěch Jasný (Berlín 1969)*

Foto Osobní fond Vojtěcha Jasného

domů na Květu, Péťu¹⁰⁾ a Rufíka, trpasličího knírače, který s námi emigroval. Všichni měli radost a vyprávěl jsem o nové zemi nadšeně. Tehdy Izrael nebyl ještě tolik zatížen armádou, výdaji na ni, i když byl po vyhrané šestidenní válce, lidi měli elán a cítili se dobře a měli naději, nebyli ještě unaveni, jako jsou dnes. Jel jsem vlakem do Vídně a to vyprávím proto, že někdy náhoda hraje roli. Jel jsem první třídou a když jsem nastoupil, nechal tam nějaký pasažér německý časopis. A tak ho vezmu a listuju v něm a našel jsem tam článek o Krysaři z Hammeln, jak ten film¹¹⁾ točili a že jim v tom hrály krysy, které trénoval pán z Anglie, jménem [John] Holmes. Vzal jsem ten časopis, protože to byl nyní můj trumf, jak to udělat s krysami. Když jsem přijel do produkce ve Wienfilmu, řekl mi produkční manager, že se film musí odpískat. A já: proč? Že stavba majáku je moc nákladná, další je problém, jak filmovat rychle, když druhou roli hraje krysa? Měl jsem jít k šéfovi, který už byl rozhodnut mě poslat domů. Víte, nerad se vzdávám a ten příběh jsem si oblíbil a chtěl ho dělat a chtěl být nějaký čas v Izraeli a při práci poznat zemi a plavat v Rudém moři. Měl jsem bratru pět minut na rozhodování. A tu mi přišly nápady, jakoby mi to říkal někdo odjinud, než od nás. Někaký hlas.

10) Květa je Jasného druhá žena (první, Mirka, zemřela roku 1959 na rakovinu), Petr (1946–2000) její syn, kterého Jasný adoptoval.

11) THE PIED PIPER (Jacques Demmy, UK, 1972).

Měl jsem v tašce fotografie z Izraele, které jsem tam dělal, jak se tam staví na poušti nalehko. Dostal jsem tenhle nápad. Nestavět nákladný filmový maják, ale jen malou boudu, ve které bude Chmara bydlet, agregát se sežene, starý, a dá se nad něj stříška z rezavého plechu a maják se dá jen jako železná konstrukce vedle. Když jsem vešel, ptal se pan produkční šéf, jak a co a že mi musí říct smutnou novinu. Řekl jsem mu, že vím, ale že mám návrh, který je finančně přijatelný. Šel jsem ke stolu, vzal velký papír a nakreslil boudu pro Chmaru, pak položil fotografii agregátu pod plechovou střechou v poušti a do třetice nakreslil konstrukci majáku.

A tak jsem ho tím přesvědčil, že by to šlo. Také nechtěl ztrácet kšeft. Spočítal to a řekl, že dobrá, ale co ty krysy? Tu jsem vytáhl ten časopis z vlaku, samozřejmě, že jsem mu neřekl, že jsem to našel dnes cestou ráno. A on vykulil oči. Hned volal produkci v Mnichově, zjistil jméno krotitele krys a volal ho. Pan Holmes přislíbil účast a řekl, kdy má přiletět. Producent mi ho dal po telefonu, abych mu vysvětlil, co všechno má krysa hrát. Řekl jsem, že je to přítel Chmary, je s ním, když se holí a hledí do zrcátka, a hrají si spolu na schovávanou. A pan Holmes řekl, že to všechno dokáže. Sám jsem se divil. Pak jsem si při natáčení vymyslel balet v poušti, muž a krysa tančí spolu. A také to fungovalo. Totiž ten trik je, že krysa, jak jsem se poučil, jde vždy do stínu. A když Chmara skáče a zvedá nohy, tak krysák běží vždy k noze, která je na zemi a kde je stín. Jak herec zpívá a tančí, v tom rytmu krysa skáče. Je to jediná scéna tance s krysou na poušti ve světové kinematografii, chcete-li. Film se točil do léta v Izraeli, plaval jsem denně v Rudém moři a ztratil tím podágru, která mě v posledních letech sužovala. Říká se, že dna je nevléčitelná, ale Rudé moře a šfáva ze Salzburgu z březového listí mě úplně vyléčily. Po natáčení jsem cestoval po Izraeli a líbilo se mi tam a nejvíce v poušti a také se mi líbili otevření lidé, na rovinu. Rozhodl jsem se, že se do Izraele určitě zase vrátím buď jako turista, ale hlavně s novým filmem. Zatím se mi to nepodařilo. Cestoval jsem a filmoval všude jinde. Ale ten plán trvá. A není ještě všem dnům konec.

Když jsem se vrátil z Izraele, stavil se domů a odjel dělat do Stuttgartu celovečerní hraný televizní film TRAUMTÄNZER,¹²⁾ který jsem napsal pro tamější významnou herečku Edith Heerdeggen, která hrála tetu v Böllově satíře NICHT NUR ZUR WEIHNACHTSZEIT. Tedy příběh poprvé v emigraci vlastní, autorský a psaný německy. Jak vidíte, neseděl jsem na místě, velmi záhy se stal díky osudu poutníkem. Má to výhody pro tvůrčí cestu a poznání, ale nevýhody, že člověk není vlastně vůbec doma. V Praze to bylo pořád na Barrandově, pak jen na exteriérech a zase v Praze. Takže jsme byli s Květou a Petříkem pořád spolu. Teď už nebyli se mnou v Izraeli a nemohli být také pořád ve Stuttgartu, jen na dva dny. Takový cigánský život v sobě nese nebezpečí, že člověk může zvlčet. Zvláště, když je v kraji, kde se rodí hodně dobrého vína, jako ve Stuttgartu. Tohle údobí v roce 1972 bylo nejnebezpečnější z celé mé emigrace. Také jsem se zabýval věcmi parapsychologickými a ještě na ně nestačil. Byly také v tom mém příběhu TRAUMTÄNZER. Německý to zní líp než česky SNÍLEK. O čem to bylo:

Starší pár si žije spořádaně v krásném domě se zahradou ve Stuttgartu. Dům nebyl za války bombardován, pán učí co profesor geologie. Ráno odjede a paní je sama. Mají

12) TRAUMTÄNZER (1972, SRN, Snílek).

dvě auta, děti odrostly a jsou po světě. Doma s nimi je jen velký veselý pes bullterrier. Pan profesor neví, že když odejde na universitu, že jeho paní se stará chvíli o domácnost, ale potom si vezme láhev vína a dívá se do zahrady a popíjí, že vidí jen barvy a ne květiny. Utíká do samoty, ještě větší, než ve které žije. Ale večer je to zase jiné, když se muž vrátí, jakoby normální. Až jednou paní potká v obchodní čtvrti módních obchodů stejnou paní jako je sama. Jenže v oranžovém, zatímco ona je v modrém, ale vše, oblek i taška formou jsou totéž. Když paní dvojnici sleduje, ta zmizí za rohem. Při řeči jí kamarádka řekne, že to nic není, ale stará hospodyně, která dochází a hrála ji velká německá herečka Lina Carsten, která potom ještě udělala znovu velkou kariéru v německém filmu, znovu na stará kolena. A této hospodyně se paní zeptá, co to znamená, když se potká dvojník nebo dvojnice. Hospodyně se usměje a říká, že jednou to ještě nemusí nic znamenat, ale že Volksmund, neboli lid praví, že dvojníka viděti, znamená zemřít. Paní se lekne, ale neřekne nic a puze jakousi silou jede zpět do té obchodní čtvrti Stuttgartu, aby potkala dvojnici a skutečně ji zase potká. Rozhodne se za ní vydat, pronásleduje ji, dvojnice před ní uniká a zmizí mezi davem ve velkém obchodním domě. Potom se stává, že naše paní profesorová začne ztrácet vědomí, mluví jakoby z cesty, jak se muži zdá, až skončí na velké psychiatrické klinice v parku, kde se léčí pacienti uměním. Nejdříve se zabývá paní herectvím a hlavně pantomimou se známým německým mimem, který tu občas působí. Sám byl předtím pacient. Pak jde k malíři, který ji naučí malovat. A to ji baví ještě více. Pantomima hrál známý německý mim, pracující hodně ve Francii, a na malíře jsem vzal slavného německého malíře, [Helmut Andreas Paul] Grieshabera. Tedy ne herce. Oba byli vynikající. Paní se po čase vrací jakoby vyléčená domů a zdá se, že rodinné štěstí je dokonalé. Ale když muž odejde, paní má svůj sklep, jak říkáme tomu místu ve své psýše, a uniká do takových vizí a snů stále více. Má víze mima, který ji volá stále více, ale není to mim. Je to Anděl Smrti. Až jednou přijde pan profesor domů a pes je smutný u dveří a vede ho dál a muž najde svou ženu mrtvou. Zemřela na srdeční slabost. Tu její poslední cestu na onen svět jsem netočil na film, ale na video, které mi dalo lepší trikovou techniku proměny paní, která tančí v bílé košili a pak letí už někam a proměňuje se v barvy spektrálního záření. Kameru mi dělal vynikající stuttgartský kameraman Willy Pankau, mistr ruční kamery a zoomu, který jsem potřeboval tolik na subjektivní víze paní.

Já byl tehdy dost blízko tomu stavu, který jsem líčil. Dělal jsem blbosti, pil víno přes míru a trápil Květu a Péfu svými lumpačinami a eskapádami. Když bylo nejhůř, jel jsem k Heinrichu Böllovi a zůstal u něj pár dní. Pracoval s ním na scénáři a pil čaj a žádné víno. Nejvíce mi pomohl několika prostými slovy: „Geduld Vojtěch, Geduld.“ „Trpělivost, Vojtěchu, trpělivost.“ A to pomohlo nejvíce. Ale, aby se člověk dostal ze své krise v emigraci, k tomu je zapotřebí hodně dobré práce, přátelské pomoci a lásky. Nic z toho mi nebylo odpíráno. Chyba byla ve mně a trvalo mi déle se dostat na lepší cestu. A v tom mi také pomohl pan profesor [Stefan] Rehrl v Salzburgu, když mi vyprávěl o marnotratném synu a tak jsem si uvědomil, že co mi už dlouho chybí, když vlaju mezi čertem i andělem, že mi chybí víra. A odtud nastala další cesta v mém životě, vykořeněném z vlasti, ale která dopadla dobře. Ale to je moje soukromá věc a nechci o tom více mluvit. Stal jsem se více sportovcem a medituju si v klidu a je toho tolik

ještě udělat. Chci jen říct, že bez Květy a Petříka bych tu už asi nebyl, nebo nebyl jaký jsem dnes.

Další rok 1973 jsem dělal rovnou tři produkce do roka. To už je práce kopec. SEPARÁTNÍ MÍR¹³⁾ Toma Stopparda, původem ze Zlína, odešli před Hitlerem do Indie a stali se pak Angličany.¹⁴⁾ Jak víte možná ještě, Baťa obouval Indii. Dělal jsem to v Hamburgu, pro ZDF tedy druhou německou televizi, zase pro Das Kleine Fernsehspiel. Vše se točilo na video v Hamburgu, 4 kamerami a předtím se zkoušelo pár týdnů. Hlavní roli hrál Hannes Messemer, známý také z italských filmů, jako ve filmu [Roberto] Rosselliniho IL GENERALE DELLA ROVERE¹⁵⁾ s Vittorio [De] Sicou. Messemer hrál tam vynikajícím způsobem gestapáka. Doma jsem nikdy netočil tolik věcí najednou. Tedy za sebou, ale když děláte do roka tři filmy, to je musíte předtím připravit. Tempo desetkrát větší. Naučil jsem se pracovat ekonomičtěji a točit rychleji. To můžete, když jste velmi dobře připraveni. Bez důkladné přípravy není nic pořádného. Toš jsem bral SEPARATFRIEDEN co rozvíčku, bylo to na hodinu, poznal jsem nové město – Hamburg a netušil, že tu budu ještě hodně pracovat. Hamburg je krásné město, zvláště to staré centrum. Ty dělnické části, které byly zbombardovány za války a znovu postaveny, ty jsou účelné, ale ne velmi vzhledné. Ale všude jsou cestičky pro kolaře, cyklisty a lidi tu rádi jezdí na kole. To bylo na jaře. Další cesta v létě vedla do Baden-Badenu, kde jsem začal připravovat JARNÍ VODY¹⁶⁾ [Ivan Sergejevič] Turgeněva. Krásnou milostnou historii. Mladý Rus, šlechtic, Sanin se staví na cestě dostavníkem do vlasti ruské, někdy v letech 1840, v Goetheho Frankfurtu, což bývalo krásné město, a zajde si na zmrzlinu do italského cukrářství. Tam se objeví dívka, překrásná a žádá ho, aby šel za ní dozadu do bytu a pomohl. Omdlel jí bratříček. Sanin ho tře a masíruje kartáči a tím ho zase přivede k životu. Je pozván na večeři paní matkou, vdovou, a zamiluje se do Gemmy, její dcery, na první pohled. Ona se také zamiluje. Za tři dny je ruka v rukávě, Sanin chce jet domů, prodat své panství a vrátit se vzít si Gemmu, investovat do cukrárny a stát se cukrářem také. Ale potká svého přítele, který si vzal jednu z nejbohatších ruských mladých dam, Marju Nikolajevnu, novozbohatlici, ze selského rodu, zdravou a silnou. Vzala si toho tlouštíka, který rád pojídá, jen jako trubce, aby mohla mít milence, jakých se jí zalíbí. Přítel navrhne Saninovi, že jeho choť by to panství mohla koupit. Tak jede Sanin za Marjou Nikolajevnou do Wiesbadenu a začnou vyjednávat. A Marja se rozhodne, že si ho toho pěkného panáčka utrhne. První den vyjednávají,

13) SEPARATFRIEDEN (1973, SRN, TV-film).

14) Josef Škvorecký mě v tomto bodě upozornil na jistou nepřesnost: „Ono to bylo složitější. Mluvil jsem o tom jak se Stoppardem, tak s Tomášem Baťou. Když přišli nacisti [...] Jan Baťa nabídl všem židovským zaměstnancům firmy, že je přeloží do různých svých továren v Asii a jinde na Západě. Stoppardův otec byl žid, a jako lékař pracoval u Baťů. Jmenoval se Evžen Straussler a využil nabídky. Odjel s manželkou a s dvěma malými syny do Baťova podniku v Singapore. Když se blížila japonská armáda, matka a oba syni byli evakuováni do Indie. Tam oba chodili do školy, nejdřív do klášterní školy v Nani Tal a potom do amerického ústavu v Darjeelingu. Mezitím Singapore padl do japonských rukou a Dr. Straussler zahynul. Jeho vdova se v Darjeelingu seznámila s britským důstojníkem jménem Kenneth Stoppard a vzala si ho. Po válce všichni odjeli do Anglie, syni chodili do soukromé školy, no a z Toma se stal světový dramatik“ (Škvorecký v dopise editorovi 28. 3. 2008).

15) Generál della Rovere (1959).

16) FRÜHLINGSFLUTEN (1973, SRN/Francie, TV-film).



*Natáčení ANSICHTEN EINES CLOWNS;
zleva: Vojtěch Jasný, Hanna Schygulla a Heinrich Böll (Bonn, léto 1975)
Foto Osobní fond Vojtěcha Jasného*

druhý den se procházejí, sedí v divadelní lóži a třetí den jedou na koních do hor, přepadne je bouřka, schovají se v jeskyni a tam si ho Marja utrhne. Sanin pak jede s ní a jejím trubcem do Paříže, a když jedou přes Frankfurt, bojí se vyhlédnout oknem, ale Pantaleone, sluha Gemmy, ho pozná a klne mu a proklíná. Byl to určitě příběh inspirovaný životem Turgeněva, který žil v Baden-Badenu kdysi také v pěkném trojúhelníku. A opravdovou lásku také ztratil. Napsal ten příběh sám, když mu bylo asi 52 let a než zemřel na rakovinu míchy. Herce jsem hledal v Německu, Rakousku a Paříži. Byla to koprodukce s francouzskou televizí. Točili jsme na 35mm a ne na 16mm, jak se točí pro TV, aby film mohl být uveden v kinech. Tehdy ještě šestnáctimilimetrový film nebyl na takové technické výši jako dnes. Dnes ho můžete promítat už dobře na velké plátno také. Mým producentem byl dobrý Gig Malzacher a dramaturgyně Susan Schulte, Angličanka, která měla cit a chtěla se ode mě něco naučit. Abych mohl dělat JARNÍ VODY lépe, jel jsem s ní do Paříže hledat koprodukcí. Znali mě tam z Cannes a do týdne jsem měl koprodukcí a i herce z Paříže. Já už pro tu Spojenou Evropu pracoval tehdy, aniž to vykřikoval. Jako jsem pracoval tiše pro Pražské Jaro a hlavně tím, že připravil a natočil RODÁKY. A také jsem to nevykřikoval po novinách. Raděj to dělám. Co zbude, to zbude. O JARNÍCH VODÁCH už jsem povídal a tu pro ně, kde kdysi Turgeněv žil, bylo pro ně místo, to správné a ve správnou dobu. Tak jsem splnil, co si pan pro-

fesor Bohumil Mathesius přál.¹⁷⁾ Film se opakoval na televizi jako žádný jiný, šel i na televizi USA. Protože jsem byl autor scénáře, dostával jsem za opakování tantiémy, což nám přišlo vhod, abychom mohli platit koupi našeho bytu v Salzburgu.

Ale není snadné pracovat vždy jinde, s novými lidmi, přijít jim na zoubek, vyčuchat dobré spolupracovníky a najít správné rádce, bez nichž jste v cizině ztraceni. Najít spojení, kteří vám dají ty lepší a ne horší herce a techniky. JARNÍ VODY točil se mnou zase Igor Luther, kterého jsem si prosadil. A tak jsme spolu, jak se u nás praví, váleli. Když jsem točil JARNÍ VODY, najali jsme s Květou přízemí u paní baronky v krásném domě v zahradě a tak to bylo pro inspiraci dobré. Ale chtěl bych se zmínit nejen o problému nových spolupracovníků a jak si je vybrat a vždy znovu, ale také o řeči. Měl jsem s sebou scénář, přeložený do němčiny ještě v Praze, paní Karmen Melicharovou. Dal jsem to producentu Gig Malzacherovi, on to přečetl a řekl, že story se mu velice líbí, ale ne scénář. Hlavně dialogy. Zastříhal jsem ušima. To není možné, pak to musí být překladem do němčiny. Požádal jsem studenty z Vídně, mé z Filmové akademie, aby zajeli do Prahy a, tehdy ještě nebyla naše chalupa v severních Čechách konfiskována,¹⁸⁾ aby tam vyhledali na půdě, kde jsem uložil také svůj fotoarchiv, aby našli můj český literární scénář. Jeden uměl česky, přivezl to. Bohužel se bál vzít můj fotoarchiv, takže jsem o něj přišel, jestli ho nějaký dobrák nezachránil.¹⁹⁾ A už to nebude nyní problém, kdyby takový dobrák byl, ať se ohlásí. Odměním ho patřičně krásnými dárky. Vzal jsem scénář do ruky, zapálil dýmku a srovnávám český dialog a německý a vidím, už jsem cítil němčinu daleko lépe, není to hned, že to hodně ztratilo na poezii a humoru. Šel jsem za Gigem, dal mu český originál a řekl, že to chce citlivého překladatele. A tu mi řekl, že zná v Mnichově paní Marianne Pasetti, choť známého herce z Kammerspiele, která vyrostla v Čechách, je Němka, ale umí česky a miluje češtinu. Tedy i to existuje, Sudeťka, která má ráda češtinu. Nic není jen černobílé, i když známe více zlých Sudeťáků. Ovšem Gigovi jsem neřekl, že je to stejný scénář, nýbrž že jsem to úplně znovu napsal. Ale nenapsal a nemohl, i kdybych se nutil. Ten originál byl ode mne hotov. Paní Pasetti to přeložila výtečně, Gig Malzacher plesal. A já točil. Později zemřel Gig na infarkt. Měl pěknou ženu, syna, krásný dům k bydlení, pěknou práci, dobrý plat, ale musel jít mladý, štíhlý, nepřejídal se a nepřepíjel. Kdoví proč?

17) Mathesius byl Jasného učitel na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (Jasný zde studoval první rok po válce rusistku, filozofii a estetiku, než přešel od podzimu 1946 na nově založenou FAMU): „Když mě zkoušel po prvním semestru, říkal: „Vy máte velkou fantazii, co chcete dělat v životě.“ A já nato, že film. A on: „Až budete filmovat, přečtete si *Jarní vody*, to už je napsáno jako film, jen to dáte do záběrů“ (Jasný).

18) Majetek byl konfiskován jako součást trestu za „nedovolené opuštění republiky“. Jasný žádal po převratu o vrácení, ale neúspěšně, neboť dle usnesení soudu byla „konfiskace v souladu s tehdejšími zákony“ (Jasný).

19) „Když jsem přiletěl [1. března 2008] převzít do Prahy Českého lva [za „dlouholetý umělecký přínos českému filmu“], navštívila mě v hotelu manželka Vladimíra Jelínka, to je sklářský výtvarník a náš někdejší soused v Praze na Klamovce, a jeho rodině jsme před emigrací dali tu chalupu k užívání, a ten mi po těch letech napsal, že ještě před konfiskací zachránili dvě bedny spisů, a ty že má doma pro mě schované“ (Jasný).

Další rok 1973 jsem dělal rovnou tři produkce do roka. To už je práce kopec. „Separátní mír“ Toma Stopparda, původem ze Zlína, odešli před Hitlerem do Indie a stali se pak Angličany. Jak víte možná ještě, Baťa obouval Indii. Dělal jsem to v Hamburgu, pro ZDF tedy druhou německou ~~televizi~~ televizi, zase pro Das Kleine Fernsehspiel. „Vše se točilo na video v Hamburgu, 4 kamerami a předtím zkoušelo pár týdnů. Hlavní roli hrál Hannes Messemer, známý také z italských filmů, jako ve filmu Roselliniho, Generale della Rovere“ s Vittorio Siccou. Messemer hrál tam vynikajícím způsobem Gestapáka. Doma jsem nikdy netočil tolik věcí najednou. Tedy za sebou, ale když děláte do roka tři filmy, to je musíte předtím připravit. Tempo desetkrát větší. Naučil jsem se pracovat ekonomičtěji a točit rychleji. To můžete, když jste velmi dobře připraveni. Bez důkladné přípravy nemá nic pořádného. Toš jsem bral „Separatfrieden“ co rozvečku, bylo to na hodinu, poznal jsem nové město -Hamburg a netušil, že tu budu ještě hodně pracovat. Hamburg je krásné město, zvláště to staré centrum. Ty části, které byly zbombardovány za války a znovu postaveny, ty jsou účelné, ale ne velmi vzhledné. Ale všude jsou cestičky pro kolaře, cyklisty a lidi tu rádi jezdí na kole. To bylo na jaře. Další cesta vedla do Baden-Badenu, kde jsem začal připravovat „Jarní vody“ Turgeněva. Krásnou milostnou historii. Mladý Rus, šlechtic, Sanin se staví na cestě dostavníkem do vlasti ruské, někdy v letech 1840 v Goetheho Frankfurtu, což bývalo krásné město a zajde si na zmrzlinu do italského cukrářství. Tam se objeví dívka, překrásná a žádá ho aby šel za ní do zadu do bytu a pomohl. Omálel jí bratříček. Sanin ho tře a masíruje kartáči a tím ho zase přivede k životu. Je pozván na večeři paní matkou, vdovou a zamiluje se do Gemmy její dcery na první pohled. Ona se také zamiluje. Za tři dny je ruka v rukávě, Sanin chce jet domů prodat své panství a vrátit se vzít si Gemmu, investovat do cukrárny a stát se cukrářem také. Ale potká svého přítele, který si vzal jednu z nejbohatších ruských mladých dam, Marju Nikolajevnu, novozbohatlici, ze selského rodu, zdravou a silnou. Vzala si toho tlouštíka, který rád pojídá, jen jako trubce, aby mohla mít milence, jakých se jí zalíbí. Přítel navrhne Saninovi, že jeho choť by to panství mohla koupit. Tak jede Sanin za Marjou Nikolajevnou do Wiesbadenu a začnou vyjednávat. A Marja se rozhodne, že si ho toho pěkného panáčka utrhne. První den vyjednávají, druhý den ~~se~~ ^{si} sedí v divadelní lóži a třetí den jednu na koních do hor, přepadne je bouřka, schovají se v jeskyni a tam si ho Marja utrhne. Sanin pak jede s ní a jejím trubcem do Paříže, a když jedou přes Frankfurt, bojí se vyhlédnout oknem, ale Pantaleone, sluha Gemmy ho pozná a klně mu a proklíná. Byl to určitě příběh inspirovaný životem Turgeněva, který žil v Baden-Badenu kdysi v pěkném trojúhelníku.
a převodovku ~~laskavě~~ ^{si} utrhne.

Faksimile originálního strojopisu

Foto Jiří Voráč

O mém osudu po JARNÍCH VODÁCH jsem už povídal. Na podzim mě čekala další práce, která přišla najednou. Zase Malá Televizní Hra, dramaturg Christopher Holch mi dovezl do Salzburgu, když jsem myslel, že nebude do čeho píchnout, povídku *Der Kulturer* Thomase Bernarda, známého rakouského dramatika a podivína. A měl jsem zase krásnou práci. Navštívili jsme Bernarda na jeho statku v Rakousku a dohodli se, že napíšu technický scénář a ukážu mu ve Vídni RODÁKY, aby věděl, s kým má tu čest. RODÁCI se mu velice líbili. Ukazovali jsme mu je na televizních monitorech ve studiu TV ORF ve Vídni. Jedny monitory byly barevné, jiné černobílé. Thomas si zastínil oči od těch barevných a hleděl jen na ty černobílé. Privil, že nenávidí barevný film. Já mu vysvětloval, jak jsou RODÁCI barevně pojetí a že dostali cenu za barevné pojetí na festivalu v Cannes k ceně za režii navíc. Ale to ho nezajímalo, pravil, že chce jen film černobílý a že barvu nenávidí. Tak co nutit. Nehledě k tomu, byl jsem rád, že si zase zafilmuju KULTURNÍKA²⁰⁾ černobíle. Později jsem dělal filmy, kombinoval barvu a černobílý. A to výstižně a úspěšně. Příběh to byl neobyčejně zajímavý. Chlápek z tyrolských hor v hospodě při rvačce někoho udeřil a zabil. Dostal doživotně. Ve vězení se stal spisovatelem. Strávil tam v Garstenu, ve Steyeru, kus života a stal se opravdu dobrým spisovatelem. Když je propuštěn pro dobré chování, nechce se mu z vězení, protože tam má rád a čas na psaní, kolik chce, nemusí se o nic starat, ani o výdělek, ani plat, ani jídlo, ani oděv a byt. Rozhodl jsem se po návštěvě věznic dělat ten film v originelní věznici, požádat o to rakouskou vládu a vzít jen hlavního herce, k tomu ještě dva další a jinak vše obsadit pravými vězni, také několikanásobnými vrahy, kteří ovšem vypadali jako svatí. Podařilo se mi to prosadit. Deponoval jsem na dva měsíce svého asistenta režie Michaela [Ehrenzweig] do vězení, aby mi sbíral materiál a pak jsem tam jezdil a přepisoval scénář. Byl jeden nepříjemný problém. Autor sám chtěl hrát hlavní roli. Bohužel byl vynikající spisovatel, ale herec podprůměrný. Já to cítil a chtěl na to rakouského geniálního herce Helmuta Qualtingera, který měl celoživotní problém s alkoholem. Ale tehdy, když se bude hlídat, byl ještě schopen roli udělat. Ještě si pamatoval text a vynikajícím způsobem improvizoval. Já v té době si také po práci rád dával víno, které bylo všude kolem – ve Vídni, Baden-Badenu, rostlo kolem na svazích a v údolích. A já nejsem na jen jednu či dvě skleničky. Tak jsem měl problém se hemovat. Ale práce mi v tom pomáhala a když jsem viděl Helmuta, jak už ráno musí do sebe kopat slivovice, aby byl, přešla mě chuť na víno. A musel jsem mu jít příkladem. Rád bych řekl něco o klišé, které si vždy vytváříme, když opravdu neznáme. Dělam filmy také proto, abych poznal, v životě, doopravdu. Když jsem hledal tři spolunocležníky s Kulturerem – vzal jsem jednoho studenta herectví, mého žáka ze Salzburgu, ale původem Němce, další byl herec z Vídně, s typickým vídeňským slangem, a čtvrtého jsem se rozhodl si vybrat z vězňů. Michael Ehrenzweig, můj asistent a student z Vídeňské filmové akademie, mi připravil několik krásných návrhů. Byli v tom i mordýři. Ale hledal jsem, kdo to také dobře zahraje. To chce talent. A ten byl Pepi. Byl také z Tyrol, jako Kulterer, zabil při tancovačce už dva protivníky nožem. Celý byl otetovaný. Našel jsem ho na marodce, stařeček, sám ve velkém pokoji, čisto a on si leží v loži a chce umřít. Vejdu, představím se a pravím, proč chce umírat? A Pepi, že už ho to tu

20) DER KULTURER (1973, SRN/Rakousko, TV-film).

nebaví, domů ho stejně nepustí a tak neví, proč by měl ještě žít. Tak jsem mu začal povídat o našem filmu, celou historku a Pepi začal stříhat ušima. Začal mít zájem. Najednou si sedl na postel, v bílé noční košili jako anděl a naslouchal mi. Získal jsem ho pro roli. Oblékl se do trestanecké uniformy a začali jsme pracovat spolu na roli. Říkal dialogy, já mu vysvětloval: Toto se mi stalo už na RODÁCÍCH, když jsem hledal maminku pro Františka. Také chtěla umřít, ale tehdy zrovna válela nudle a oknem hleděla na hřbitov, rovnou přes ulici. Že už chce jít tam za nebožtíčkem. Také jsem ji při těch válení nudlí přesvědčil, že mi to hrála a pak teprve za tím svým nebožtíčkem šla. Moje záliba v nehercích byla už od mých dokumentárních začátků, přes TOUHU²¹⁾ až k RODÁKŮM a nyní tu. Také bylo dobře, že jsem učil ve Vídni a studenti se mnou nikdy nemluvili spisovnou němčinou, ale vídeňštinou. A to mi nyní pomáhalo rozumět, když všichni mluvili tady ve vězení dialektem. Mluvit ty dialekty jsem se nenaučil, ale rozumím jim a oni zase rozuměli mé němčině spisovné, ale též míchané s vídeňštinou. Nosní přízvuk mám stejně, už od dětství. Však kus mých kořenů je vídeňský. A to přijde najednou vhod. Ten strýček generál ve Vídni. To povídání tetinky Anny, generálové z Brna. Jezdila se syny a hlavně dcerami každé léto k nám do Kelče na prázdniny, na pozvání tatínka. Byli v rožní světnici celé léto a mi to přišlo vhod, protože jsem se učil od jejích dcer Mařenky, Kamilky a Aničky Radových fotografovat už od kluka malého. Všecko se jednou v životě sejde, zvláště, když jste filmař. Tam aby člověk znal sedlačinu, dřevorubectví, hornictví, vše co filmujete. Proto jsem byl tak dlouho u dokumentárního filmu. Abych poznal život a nenáviděl jsem schemata ve filmu, příběhy vycucané z prstu. To zase bohužel mají rádi mnozí hollywoodští pánové a paní. Hollywood byl vždy postaven na pohádce o Popelce, o tom jak ta chudá k tomu štěstí přišla, o americkém snu. To je v pořádku. Oni to ale dorovnali Chaplinové a Wellesové. A Hustonové a jiní velikáni. Dnes je to komplikovanější. Ale o tom jindy, to bych se pak nezastavil a chci jít po té rakouské linii. Uvědomte si, aby se mohl svobodně dělat film Thomase Bernarda, musí to vybrat německý dramaturg a německá televize dát většinu peněz, pak se přidá rakouská televize, ORF. A já Moravák to dělám. A proč, protože mě KOCOUR²²⁾ kdysi přivedl do Mainzu a potom mi RODÁCI otevřeli brány všude v německé televizi. Ne ve filmu. Tam se musí být Němec, mají-li být subvence, a bude mi to ještě trvat, než budu dělat kino v Německu. KLAUNA. Můj dávný sen. Rád jsem točil pro televizi a jak uvidíte hodně. A dělal to poctivě a cílevědomě a koncentrovaně. Ale když se dívám zpátky, připadá mi to spíše jako manévry. Kino je válka. Televize je na malé obrazovce, lidi přitom doma povídají, chodí na záchod, pijí pivo, odejdou, kus vypadne. Tak se stalo tady a stále více po světě, že se mezi filmy dávají reklamy, a také proto, že ty generace, co pijí coca-colu mají močáky nadranc a musí pořád močit, jako koroptve. Žádné držáky nemají. Coca-cola se pije, ničí, vyžírání močové cesty a nikdo neprotestuje. Naopak, největší supersuperstáři to propagují a skáčou kvůli tomu do výšky a vykřikují něco jako zpěvy. To za mých časů televizních v Rakousku či Německu nebylo, šel celý film najednou a pak uvedli reklamu a řekli, že tento program vám zaplatil DASH. Tu v USA až na výjimečné kanály přispívatelů,

21) TOUHA (1958).

22) AŽ PŘIJDE KOCOUR (1963).

členů PBS, je to všude. A ptám se, jak to řešit. Ono se totiž ty reklamy zažírají lidem do duší a pod kůži. Mladí herci, kteří hrají v komeršels, často když dostanou pravdivou roli, nevědí si už s ní rady, dělají grimasy, jako když pojídají zmrzlinu nebo citron, city jsou předstírané i láska. Neříkám, že je to všeobecné, ale nepozorovaně se to šíří jako mor. Varuji před tím mé studenty, hovořím o tom s lidmi na setkáních se mnou v různých městech a varuju, aby si toho byli vědomi, aby se reklamy nestaly tou kultúrou USA a kultúra tou subkultúrou. To jsou zase ty problémy tady, té společnosti, která musí stále více konzumovat, protože se stále více musí vyrábět, a aby se mohlo více vydělávat musí se proto zase hodně odhazovat do smetí. Ty doby, když krejčí ušil krásný oblek z látky pevné a nezničitelné na celý život, ty doby jsou ty tam. Ale já jsem ještě takový dinosaur ve filmu i v životě, mám staré obleky šité ještě v Praze u pana Bárty a nové nebudou lepší. Ale takové tradice se ještě drží v Anglii, Francii, také v Rakousku. V Německu novozbohatlíci musí mít každý rok nové oblečení, a to poslední, ještě nové, vyhodí. Tak se stalo, ještě za mého pobytu v Mnichově, že se takoví sešli na party, vyhrávali, jedli, pili, hodovali a nechali novorozeně bez dohledu v autě, ve stínu s otevřenými dveřmi, aby mělo vzduch, a vlčák majitele domu sem přišel a napadalo ho, co kdyby si na tom mláděti pochutnal. A tak to dítě sežral. Tragédie. Čí je vina? Rodičů, majitele. Ale vinným udělali jen vlčáka, zastřelili ho za jeho pudový podivný zvířecí a bylo to. Nebo tady stále více se občané diví, že nové gangy mladíků přepadají mírumilovné obyvatele. Množí se to bohužel. Skoro zabili mladou ženu běžající v noci v Central Parku nedávno, bylo jich asi 7. Před pár dny jiný gang asi čtyřiceti mladíků šel na Vilding do Greenwich Village. I nože měli. Naštěstí tolik zlého neudělali. A lidi na to hleděli, nezasáhli, až policie. Ta je jako za to placena. Tak je to, když lidi, a nyní mladí nemají víru, poslání, smysl života a hlavně výchovu k tomu, doma i ve škole. Něco s tímhle není v pořádku. Samotná policie, i kdyby se zvětšovala, to nevyřeší. Je třeba, aby všechna média, výchova, církve a školy do toho šly a hlavně samotní občané se angažovali. Věřím, že Američané tenhle problém vyřeší, jako vyřešili jiné. A není to ještě problém kardinální, ale mohl by jednou být. Velkou vinu na tom nesou také ti producenti a filmaři pro TV i kino, MTV, kteří už desetiletí chrlí nesmyslné násilí a vraždění, horor, co zábavu. Právě mi dal můj čínský americký student Chris Chang scénář na jeho master film, kterým chce absolvovat. Je to o té dnešní americké mládeži, která z nudy, nedostatku poslání, činnosti si začíná hrát na mordýře. Nejdříve si jen hrají, straší, protože si myslí, že je to sranda, tedy fun, ale jednou přitlačí, či udeří, zabijí či uřežou nebo vystřelí. Co s takovým mladíkem, když vás napadne? Nechat se mučit? Stačili nacisti v koncentracích, potom bijící policisti ve vězeních pro politické. Ale tohle je svobodná země. Octnul jsem se už jednou v noci cestou domů přes campus Columbie, když proti mně jdou dva statní chasníci. Jeden dlouhý a druhý menší, ale sporý. Ten dlouhán praví: – Vidíš tamhleto hovno? – To jsem měl být jako já. A šli po mě. Nikde nikdo kolem. Zachránila mě láhev Perrier, minerálka, kterou jsem si koupil za parné noci. Byl jsem ochoten rozbít tou lahví tomu dlouhánu lebku. To bylo to jediné možné. Už potřetí v životě jsem nechtěl být mlácen do hlavy. Utekli. To bylo před třemi lety. A nyní se množí gangy. Je to naštěstí zatím výjimka a ne pravidlo. Opakuji znovu, lidi nesmí jen čekat na policii. Musí si pomáhat navzájem, všude, a ne se jen dívat, jak zlí chasníci někoho mlátí. A to je všude. Byl

jsem kdysi v Polsku ve Varšavě hledat herečku pro JARNÍ VODY, než jsem to dal Václavu Krškovi. Toš zas ty JARNÍ VODY. Letěli jsme tam s mým pomocným režisérem Mirkem Dvořáčkem. Tak se jdeme projít po znovu postavené staré Varšavě. Hezky to postavili. Je podvečer, ještě světlo, když z hospody vyletí mladík a za ním dva, bijí ho, kopají, srazí ho a kopou do hlavy, do spánku a on už se ani rukama bránit nemůže. Hledím na Mirka, chlap jako hora, nic, lidi na ulici nic, toš jsem se rozběhnul, jak uměl, doběhl k těm raubířům a zařval česky: – Necháš ho. Byl jsem od nich asi čtyři metry. Překvapeně se na mě podívali a trvalo několik sekund, než jim to došlo, jak byli překvapeni a pak se vydali po mě, jako pardálové. Dal jsem se na útěk k Mirkovi, doufaje, že by mi pomohl, ale stál tam a spíš se chystal utéct. Když tu slyším křik a žene se od Mirka taxíkář s velkou železnou tyčí, tedy trubkou a na ty bestiály. Tak zase oni vzali do zájechů a už ten zkopaný se někam odšoural do domu. Najal jsem toho taxíkáře, aby nás povozil po starém městě a pak jsme šli na varšavskou večeři. Budu povídat později o filmu, když jsem na takové téma točil v Kolíně a Berlíně. FREIHEITEN DER LANGEWEILE²³⁾. Dle knihy a scénáře Dieter Wellershoffa z Kolína. Tento problém je na celém světě. Na východě i na Západě. V Praze kdysi mě přepadli chasníci v parku v noci. Udeřil jsem první, dbaje rady mého přítele z RODÁKŮ Jořky s Pyřkem: – Když de na tě chlap a chce ti dát do čuně, nečekej, prašti první. – Bohužel, je to tak. Ale co ti, kteří to nedovedou a hlavně ženy, když jsou přepadeny? Není to jednoznačně jednoduché. Opatrnosti nikdy nezbývá, ale to někdy také nepomůže a dostanete se do toho. A pak vám pomáhej Bůh. To se mi stalo, když jsme synchronisovali německou verzi JARNÍCH VOD v Baden-Badenu. Přijel jsem vozem, první večer jsem šel brzo spát, koupil si jen sandwich, ale měl divné sny o sousedu Hyžovi Kobzovi,²⁴⁾ také z RODÁKŮ, který mě volal ze své chalupy, jako kostlivec s lebkou. Druhý den jsme namlouvali, šlo to dobře. Hlídal jsem si hlavně styl a pravdivost. Dělal to dobrý dubbing režisér z Mnichova, který pro Německo synchronisoval RODÁKY. Tak jsme si rozuměli. Večer, uspokojen dobrou prací, jsem šel na večeři k Italům, dal si makaroni a víno a pak ještě zašel do lokálu, kde se také občas tančilo, vždy se tam potkal někdo známý ze studia. Hlavně můj rakouský komponista JARNÍCH VOD Peter Zwetkoff. A mě se nechtělo být samotnému, ale který [Zwetkoff] tam nebyl. Dal jsem si tam čtvrták badenského bílého, pije se to jako dobrá voda, ale grády to má a ještě jeden, když najednou mě někdo praštil po hlavě židlí zezadu. Když jsem se probral, ležel jsem před hospodou na spadáném mokřím listí, celý od krve, a když jsem vstal a šel do hotelu, v hlavě mi praskalo. O pevné brýle pana Hádky z Prahy jsem přišel, ale zachránily mi život.²⁵⁾ Osud? Tedy puklá lebka. Ale krvácení přestalo, šel jsem do pensionu pomalu, umyl se a šaty studenou vodou a lehl si tak, abych neležel na té ráně. Bylo to na levé straně. Druhý den jsem šel do nemocnice, zavezla mě tam dramaturgyně Susan [Schulte], po RTG mě dali hned na pojízdné křeslo, odvezli na světnici, dali kapačku a prášky a už jsem nebyl. Ale mozek se vzpamatoval a druhý den jsem byl na pokoji jen s jedním člověkem.

23) DIE FREIHEITEN DER LANGEWEILE (1977, SRN, Svoboda nudy).

24) Soused Jasného rodiny z Kelče.

25) Pan Hádek vyráběl speciální brýle pro kocoura v AŽ PŘIJDE KOCOUR: „Byly to brýle z pevné rohoviny, a jedny udělal i pro mě, s obroučky kolem hlavy – a ty mně zachránily život“ (Jasný).

Doktor mi řekl, že je naprasklá lebka, otřes mozku a pobudu si nejméně dva měsíce v nemocnici. A já měl točit za dva týdny KULTURNÍKA. V Rakousku. Nemohl jsem se zatím hýbat a měl zakázáno vstávat. Přátelé mi přinesli černou kávu a *Times*, o které jsem žádal. Chtěl jsem totiž se aspoň v leže pomalu učit anglicky, se slovníkem číst. A tu mě napadlo, a požádal jsem přítele herce, aby mi donesl Ginseng. Věděl jsem, že to rychleji vše hojí. Tak denně jsem bral Ginseng, pil dobrou denně čerstvou kávu z termosky, kterou mi nosila má střihačka paní [Renate] Struve. Za týden přišel můj produkční filmu KULTURER, kdysi studoval na kněze, jezovitu, ale vzdal to pro film, a pravil, že musím toho KULTURERA točit, že to nemohou odpískat a dodával mi víru. Já pravil, ať promluví s lékaři. Že první doktor pravil, že tu budu dva měsíce. Ale cítil jsem se líp. Josef Stader, produkční, přivedl záhy neurologa, který zkoumal mé reakce a pravil, že se lepším. Tak jsme čekali týden ještě, Josef zas přijel a neurolog mě nechal vstát a chodit, zkoumal. Chodil jsem, sám, sice mátoživě, ale chodil. Nakonec za čtrnáct dní díky vůli a tomu Ginsengu mě lékaři propustili na vlastní zodpovědnost a šofér od televize mě vezl do Steyeru točit KULTURERA. Film jsem natočil a pracoval jako nikdy. Jak je to možné, že proces, který normálně trvá dva měsíce, trval u mě jen tři týdny? Trochu se mi ještě točila hlava, když jsem ráno vstával a musel brát prášky, které to ale moc lepší nedělaly, spíš horší. A já, který dělal už léta jógu a staví se na hlavu, jsem si řekl, buď dostanu do ní nebo po ní. Jednoho dne jsem se postavil znovu na hlavu, prokrvil ji, začal šlapat ráno i večer dle Kneippa 4 minuty studenou vodu a bylo po točení hlavy. Dodnes nevím, kdo mě to praštil do té hlavy v tom Baden-Badenu a proč. Ale někdo to ví, určitě, ale nepoví. A ví také, proč to udělal.

Jedna věc je zajímavá, že si myslím, že jsou takoví andělé strážní. Když jsem po úrazu v nemocnici odešel do jakýchsi snů, což nebyly jen sny, potkal jsem bytost s rudými, tedy zrzavými vlasy, která se na mě usmívala. Dobře jsem si tu tvář zapamatoval. Když jsem přijel do Steyeru filmovat, po uzdravení, ta tvář z té jiné dimenze patřila sekretářce produkce, dobré duši, která mi neobyčejně pomáhala s Qualtingerem, aby ráno vstal, jedl, šel pod sprchu a zbavil se natolik včerejšího alkoholu, aby mohl hrát. Já po mém úrazu měl co dělat sám se sebou. Můj asistent Ehrenzweig, typický Vídeňák, odmítal se starat o Qualtingera, protože to není jeho povinnost co asistenta. Tak jsem večer hlídal Helmuta já a ráno si ho vzala velmi brzo na starost ta dobrá duše, sekretářka produkce. Později jsem se o ní dozvěděl, že za šestidenní války letěla do Izraele a ošetřovala tam na frontě raněné izraelské vojáky. Říkám jen, co jsem zažil, a pravda je, že mi pomohla udělat ten film s Qualtingerem a že můj produkční, bývalý páter jezuitů, měl pravdu, že to dokážu. Asi se zázraky neděly jen za doby Mojžíšovy.

Vyprávím o tom, co jsem zažil v jiných zemích, které poznáte jen při práci, nikdy jako turista. Spolupráce s lidmi, vydělávat, mít konflikty, starosti, radosti, přátele i nepřátele. Než skončím ten rok 1973 musím se zmínit ještě o něčem. V létě mě v Salzburgu navštívil pan Kozák s chotí z USA, Čechoameričané, Jitka [Kozáková] napsala s někým dobrý scénář okolo smrti Jana Masaryka a chtěla to produkovat v Rakousku. Šéf studia v Salzburgu mě navrhl a mně se ten scénář líbil. Kozákovi řekli, že se ozvou, až seženou finance a budu ten film dělat ve Vídni. Bylo to o americkém žurnalistovi, který jde

do Prahy zkoumat příčiny smrti Jana Masaryka, ale všichni lidi, kteří mu mohou něco říci, postupně zemřou. Je zajímavé, že teprve v New Yorku jsem se dozvěděl od jedné známé Češky, že Kozáci byli svrženi z paluby lodi na oceánu a zmizeli beze stopy. No a kdo tedy mě klepnul téhož roku, kdy zmizeli oni, kteří to chtěli o Janu Masarykovi produkovat. Takové otázky odpoví jen osud.

Řeknu vám historiku, kterou jsem zažil ještě v Praze a je spojená s Janem Masarykem. Bylo to na jaře 1970 před naším odchodem z vlasti. Byl jsem pozván na spiritistickou seanci. Vedla ji znala té věci lékařka ze Slovenska a známá mých přátel. Tak mě pozvali. Je to abeceda na velkém papíře, porcelánový šálek na čaj, kterého se nedotýkáte a on lítá. Když to umíte a věříte tomu. Tak jsme se dohodli, že se setkáme s Janem Masarykem a já měl otázky. Ten den ráno totiž, když byl nalezen mrtev v Černínském paláci v Praze, přišli jsme tam velmi brzy s mým profesorem Karlem Plickou fotografovat Černínský palác. Netušili jsme. A vrátný nám to vyprávěl. Tak jsme byli cosi jako první svědkové. Pak noviny přinesly, že to byla sebevražda. Ale vraťme se k té seanci. Masaryk nepřišel hned. Poslal z onoho světa svého zástupce z Turkmenistánu, který se narodil v roce 1620. Navrhl jsem mu, abychom mluvili rusky, že umím, řekl ale, ať mluvíme česky, že oni tam rozumějí všem řečem. Že Masaryk je velmi zaneprázdněn, ale že přijde přesně za pět minut, ale jen na velmi krátko. Čekali jsme, hleděli na hodinky a stalo se, jak pravil. Masaryk přišel, řekl s tím jeho vtipem, že oni se musí také starat o nás a mají plné ruce práce. Doktorka ze Slovenska, která tu seanci vedla a znala jak, se zeptala, s kým chce mluvit, a Jan Masaryk řekl, že s Jasným. A já tolik chtěl s ním mluvit. Ale řekl, že nemá moc času, že se mohu zeptat jen krátce tři otázky.

Bylo to jako v každé pohádce.

Poděkoval jsem a ptal se: – Byla to vražda nebo sebevražda? –

Masaryk Jan: –To druhé. –

– Jak a kdy vzniknou spojené státy evropské? –

Masaryk: – Za osmnáct let. –

Třetí otázka a poslední: – Které země budou hrát nejdůležitější roli v těch spojených státech evropských? –

Masaryk: – Němci a Jugoslávci. Protože Němci jsou nejvíce tüchtig a Jugoslávci nejstatečnější. –

A zmizel.

Později mi bylo přivádět bohaté produkce německé do Jugoslávie a dělal jsem to rád. V duchu jsem si vzpomínal na tenhle mystický rozhovor. Vloni v Paříži, když jsem se vrátil z mrazu po natáčení venku dokumentu o Milošovi Formanovi²⁶⁾, jsem si vzal *New York Herald Tribune* a že si udělám konev dobrého čaje a zapálím fajfku a budu číst. Už dlouho to není víno. A tu mi přišla na mysl ta otázka, je přece letos 1988 a Masaryk řekl, že za osmnáct let vzniknou Spojené Státy Evropské. Toš asi to bylo celé fantasmagorie. A tu čtu ty noviny a na titulní straně hned je velký článek o tom, že

26) MILOŠ FORMAN'S PORTRAIT AND THE MAKING OF VALMONT (1989, USA; Portrét Miloše Formana a natáčení VALMONTA).

tento rok se dohodly všechny zúčastněné státy západní Evropy, tam vyjmenovány, že od roku 1992 budou mít společný trh, společnou měnu a možnost se usadit, kdo chce kam chce. Tedy vznik, počátek těch Spojených Států Evropských je tu. Masaryk ze synoptického vesmíru měl pravdu. Byl jsem rád a také tomu, že jsem léta už pracoval svými filmy v Evropě pro tohle spojení. Že má práce nebyly jen cvičné manévry, ale že to k něčemu bylo. Všecko potřebuje čas.

*Edice a materiály***Úvod k edici**

V písemné pozůstalosti režiséra Gustava Machatého (1901, Praha – 1963, Mnichov) kterou jeho druhá manželka Helga Machaty darovala Rakouskému filmovému archivu (Filmarchiv Austria) při příležitosti filmařovy vídeňské retrospektivy konané v roce 2001, se nachází pětistránkový německy psaný strojopis *Schilderung meiner Emigration*, jehož český překlad pod názvem *Popis mé emigrace* zde publikujeme. Jde o stručný přehled Machatého majetkových poměrů a výtěžných aktivit ve Spojených státech amerických a Spolkové republice Německo za léta 1936 až 1960, který byl sepsán v SRN na počátku roku 1961. Dokument poskytuje základní informace o části autorovy filmařské činnosti, jež zůstávala dlouho české odborné veřejnosti poněkud skryta, mj. i z důvodu Machatého postavení emigranta žijícího od konce roku 1936 trvale v zahraničí (Rakousko, Itálie, USA, Německo).

Vzhledem k tomu, že Gustav Machatý neobohatil žánr memoárové literatury o zpracování vlastního „filmového“ příběhu, představuje *Schilderung meiner Emigration* ojedinelý archivní materiál, který s největší pravděpodobností vznikl coby součást režisérovy žádosti o finanční náhradu poskytovanou válečným emigrantům vládou tehdejší SRN.¹⁾ Vědomí, že dokument není adresován úřadům z kinematografického oboru, možná zapříčinilo nepřesnosti, jež se v něm objevují. Dnes lze pouze spekulovat, kdy tyto nesrovnalosti (především v souvislosti s působením v Hollywoodu) vyplynuly z vědomé snahy příliš nezdůrazňovat některá pracovní uplatnění (neuvádí se režie filmu NESPRÁVNÁ CESTA, 1938, a režie a produkce ŽÁRLIVOSTI, 1945) a s tím spojené finanční příjmy, a kdy ke zkreslení údajů došlo značným časovým odstupem mezi rokem vzniku textu a v něm zaznamenanými okolnostmi zámořské kariéry.

Navzdory zmíněným dílčím nepřesnostem *Schilderung meiner Emigration* nabízí cenné podněty pro badatelskou práci s dalšími archivními prameny, které se vztahují k osobnosti Gustava Machatého. Přestože jde o úřední dokument, čemuž odpovídá i věcný strohý styl popisu událostí, stává se tento materiál zajímavým zprostředkovatelem režisérova vlastního pohledu na nepříliš úspěšné působení v americké a západoněmecké kinematografii. Historický význam Machatého stručné profesní rekapitulace umocňuje skutečnost, že ve výčtu jednotlivých finančních položek a ve strohém komentáři k nim se odráží nelehká tvůrčí a životní situace filmaře – emigranta, signalizovaná náznaky pocitů trpkosti a rozčarování, které Machatý promítl i do některých postav svých tehdejších děl, ať už v ŽÁRLIVOSTI natočené v roce 1945 či v nerealizovaném scénáři *Hollywoodská lež* datovaném rokem 1951, tedy rokem úmrtí režisérovy první manželky Marie Ray. Po její smrti se Gustav Machatý rozhodl k trvalému návratu do Evropy, konkrétně do SRN a usadil se v Mnichově.

1) Za tuto informaci vděčím Arminu Loackerovi z Filmarchiv Austria.

Český překlad Milana Klepikova se snaží zachovat svéráz Machatého německy psaného textu, přičemž respektuje formální členění a částečně i grafickou úpravu originálu. Do přeloženého textu byly vloženy opravy chybných přepisů jmen osob a velkými písmeny byly zvýrazněny tituly filmů, které jsou zde uváděny pod českými názvy, a to i v případě, že se neobjevily v běžné české distribuci. Původní text je dále v českém překladu doplněn o rozsáhlejší poznámky, jež opravují či upřesňují některé údaje.

J i ř í H o r n í č e k

*Edice a materiály***POPIS MÉ EMIGRACE¹⁾**

Gustav Machatý

*10. ledna 1961***1936**

Na podzim roku 1936 jsem přišel do Hollywoodu. Přišel jsem z Itálie. Tam jsem vydělal trochu peněz a mohl sám uhradit cestu do Ameriky. Má snoubenka zůstala ve Vídni. Z Evropy přicházelo tou dobou velmi mnoho emigrantů. Byli to např. Max Reinhardt, Leopold Jessner, Bruno Frank, Bertolt [u GM „Berthold“] Brecht a mnozí významní mužové. Nebylo snadné získat práci či angažmá u některé filmové společnosti. Přesto se mi podařilo získat angažmá u Metro Goldwyn Mayer. Toto angažmá však započalo v lednu 1937 a já jsem musel žít tři měsíce bez jakéhokoli výdělku. Z mých peněz mi mnoho nezůstalo, a tak mi pomáhali přátelé a můj agent. Jelikož jsem věděl, že v lednu 1937 dostanu regulérní peníze, nechal jsem mou snoubenku za mnou přijet. Výdaje zaplatila sama.

Má snoubenka se jmenovala Grete Maria Ernst²⁾ a byla již rozvedená, když jsem se s ní ve Vídni v roce 1934-35 seznámil. Pocházela z dobré rodiny a byla zámožná. Měla svůj vlastní majetek. Zmiňuji to zde proto, aby bylo později pochopitelné, jak bylo možné existovat tak dlouho bez větších výdělků.

1) Originální strojopis © Filmarchiv Austria
Doplňující poznámky: Jiří Horníček, Milan Klepíkov.

2) První manželka GM (v textu zmíněna jako snoubenka) se jmenovala Grete Maria Altschulová. Pod pseudonymem Maria Ray hrála především ve filmech GM (NOCTURNO, BALETKY).

1937

Byl jsem angažován u Metra. Spolu se mnou byli angažováni také Leopold Jessner, Bruno Frank, Reinhold Schünzel [u GM „Schüntzle“]. Můj roční plat činil 3 000 dolarů,³⁾ přibližně tisíc německých marek měsíčně. Byl to velice nízký plat, protože tolik vydělával týdně vrchní osvětlovač. Mou první režisérskou prací byl film HRABĚNKA WALEWSKÁ s Gretou Garbo. Udivilo mne však, že film byl započat jiným režisérem jménem Clarence Brown. Až mnohem později mi došlo, proč jsem tuto práci dostal. Probíhala všeobecná [u GM „generální“] stávková a ze mne se tak stal stávkokaz! Protože v USA jsou odbory velmi silné, musel jsem si později kvůli tomu mnohé vytrpět. Po vypršení mého angažmá u Metra jsem byl propuštěn. Nebyl to ale jen můj osud, propuštěn byl i Leopold Jessner a jiní.

1938

Náhoda způsobila, že jsem byl zase povolán k Metru. Prezident společnosti L. B. Mayer se zajímal o herečku, která hrála v mém filmu EXTASE. Jmenovala se Hedy Kieslerová. Mým prostřednictvím se v Evropě později L. B. Mayer s Hedy Kieslerovou setkal, angažoval ji a stala se z ní hvězda jménem Hedy Lamarrová, jakož i prezidentova přítelkyně. Angažmá bylo krátké a vydělal jsem 2 783,34 dolarů čili asi jedenáct tisíc marek.⁴⁾

1939

U Metra jsem získal dobrého přítele. Jmenoval se Bernie Hyman a byl šéfproducentem této firmy. Když se jednou naskytlo, že prezident L. B. Mayer nebyl v Hollywoodu, vzal mne [Hyman] znovu zpět, abych inscenoval film.⁵⁾ Důvod byl, že za přítomnosti L. B. Mayera jsem nemohl u této firmy pracovat. Pravděpodobně totiž žárlil a nechtěl, abych se s Hedy Kieslerovou-Lamarrovou viděl či setkával. Tuto informaci mám od Mr. Hymana. Hedy Lamarrová se stala hvězdou a vyhýbala se každému, kdo přišel z Evropy. Na základě jejího přání byli z MGM mnozí umělci propuštěni. Všem byly sice proplaceny smluvní mzdy, ale nedostali příležitost pracovat. Sám jsem to zkoušel u jiných firem, ale odbory proti mně vždy něco vznesly – neboť se nezapomnělo, že jsem byl stávkokazem. Vydělal jsem toho roku 3 000 dolarů.

3) Uvedená výše ročního výdělku (3 000 dolarů) nejprůkazněji dokládá snahu GM bagatelizovat své tehdejší finanční příjmy. Podle smlouvy dochované v režisérově pozůstalosti, kterou podepsal tehdejší viceprezident MGM E. J. Mannix, se společnost zavázala vyplácet GM 500 dolarů týdně po dobu 1 roku.

4) Zásadní podíl GM na zprostředkování kontaktu Kieslerové s Mayerem žádný další pramen nepotvrzuje. Krátké angažmá u MGM souviselo s režii středometrážního snímku NESPRÁVNÁ CESTA, o čemž se GM vůbec nezmiňuje.

5) Archivní prameny naznačují, že angažování GM pro film V MEZÍCH ZÁKONA zprostředkovala agentura Paula Kohnera.

10. Januar, 1961

SCHILDERUNG MEINER EMIGRATION

1936. Im Herbst 1936 kam ich nach Hollywood. Ich kam aus Italien. Dort habe ich etwas Geld verdient und konnte die Reise nach Amerika selbst bezahlen. In Wien wurde, blieb meine Verlobte. Aus Europa kamen zu dieser Zeit sehr viele Emigranten. Es waren z.B. Max Reinhardt, Leopold Jessner, Bruno Frank, Berthold Brecht und viele bedeutende Männer. Es war nicht leicht eine Arbeit, oder ein Engagement zu einer Film-Gesellschaft zu bekommen. Trotzdem gelang es mir ein Engagement zu Metro-Goldwyn Mayer zu bekommen. Dieses Engagement begann aber im Januar 1937 und ich musste drei Monate ohne jegliches Verdienst leben. Es war nicht viel übrig von meinem Geld und so halfen mir meine Freunde und mein Agent. Im Januar 1937 erhielt ich regulär Geld bekommen. Habe ich meine Verlobte nachkommen lassen. Sie hatte die Kosten selbst bezahlt. Meine Verlobte hieß Grete Maria Kratina und war bereits geschieden, wenn ich sie in Wien im Jahre 1934-35 kennen gelernt habe. Sie kam aus einem guten Haus und war verständig. Sie hatte selbst Verdienste gehabt. Dies erwähne ich hier deswegen, damit es später verständlich wird, wieso es möglich war so lange ohne zu viel zu verdienen zu existieren.
1937. Ich wurde bei Metro engagiert. Mit mir zusammen war auch Leopold Jessner, Bruno Frank, Reinhold Schünzle etc. engagiert. Mein Jahres Verdienst war \$ 3.000,- also DM.1000,- monatlich. Es war ein sehr niedriger Verdienst, den soviel hatte ein Sterbelochter in eine Woche verdient. Als erste Arbeit war ich als Reclamant tätig bei den Film Maria Walenska mit Grete Garbo. Was mich aber wunderte, war, dass diese Film hatte ein andere Regisseur angefangen, hieß Clarence Brown. Drei viel später wurde mir klar, warum ich diese Arbeit bekommen hatte. Es war ein general Streik und ich wurde dadurch ein Streikbrecher! Da die Arbeits-Organisationen in U.S.A. sehr stark sind, hatte ich viel später darunter leiden müssen. Ich wurde nach Ablauf meines Engagement bei der Metro entlassen. Dies war aber nicht nur mein Schicksal sondern auch Leopold Jessner und andere wurden entlassen.
1938. Es war nur ein Zufall dass ich wieder zu Metro gerufen wurde. Der Präsident der Gesellschaft L.B. Mayer, hatte Interesse für eine Schauspielerin, die in meinem Film Intase spielte. Sie hieß Hedy Kiesler. L.B. Mayer hatte später H. Kiesler durch mich in Europa getroffen, sie engagiert und sie wurde ein Star mit dem Namen Hedy Lamarr und auch die Freundin des Präsidenten. Es war ein kurzes Engagement und ich verdiente \$ 2.500,- also etwa DM.1.000,-.

Faksimile editovaného dokumentu
Foto Filmarchiv Austria

1940

Prostřednictvím mého přítele Hymana se mi podařilo získat angažmá u jiné firmy. A sice u RKO [u GM: R.K.O.]. Šéfem firmy byl Joe Breen, Hymanův přítel, a angažoval mne navzdory protestům odborů, ale pro začátek jsem nemohl [u GM „nemusel“] zastávat funkci režiséra obvyklých filmů, ale vynášeli pro mne jinou činnost. Stal jsem se režisérem zkoušek. To znamenalo, že jsem musel točit zkušební záběry s různými herci.⁶⁾ Toho roku jsem vydělal 3 000 dolarů. Na konci roku jsem byl propuštěn, protože Mr. Breen přišel o své postavení.

6) Je paradoxní, že tvůrce provokativního titulu EXTASE, jenž se setkal v USA s velkými obstrukcemi ze strany cenzurních úřadů, našel podle jeho vlastního vyjádření tak výraznou podporu u někdejší vůdčí postavy významné cenzurní instituce Production Code Administration, Josepha I. Breena. Právě Breena, „obávaného hysterického puritána, jezuitu“, činí Jiří Voskovec odpovědným za to, že v době jeho působení v RKO došlo ke zničení filmu Orsona Welles z roku 1941, v němž Voskovec spolu s Werichem hrál (šlo o variaci na jednu scénu ze hry *Rub a líc*). Sám Welles zmiňuje Breena v souvislosti s rozhodující „preview“ filmu OBČAN KANE neméně charakteristicky: „Strčil jsem si do kapsy růženec, a když promítání skončilo, povstal jsem před bohrým irským katolíkem Joe Breenem a nechal jsem svůj růženec spadnout před ním na zem, řekl jsem: ‚Ach, promiňte‘, a zase jsem si ho strčil do kapsy. Kdybych to nebyl býval udělal, nebylo by žádného OBČANA KANE.“ Viz Orson Welles – Peter Bogdanovich, *Hier spricht Orson Welles*. Berlin: Quadriga 1994, s. 113–114.

1941

Vládla už válečná nálada a všeobecná averze proti všem cizincům. Pracoval jsem toho roku na různých scénářích,⁷⁾ ale vždy pro nezávislé producenty a nikdy pro nějakou společnost. Toho roku jsem vydělal 1 900 dolarů.

1942

Mr. Joe Breen se vrátil do RKO a já jsem jím byl nanovo angažován. Ale můj status se tolik nezměnil. Vedl jsem oddělení Nové talenty a za tuto činnost jsem dostal 3 400 dolarů za rok. V témž roce jsem objevil herečku jménem Joan Fontaineová.⁸⁾ Obdržela Oscara za nejlepší výkon. Mr. Breen opustil RKO a já jsem byl okamžitě propuštěn.

1943

V tomto roce jsem vykonával [u GM „políroval“] různé příležitostné práce a pokoušel jsem se teď o práci v rozhlasu. Jelikož na mne bylo vždy pohlíženo jako na „cizince“ a odbory měly své zástupce i zde, nepodařilo se mi tento starý hřích [sloveso chybí], neboť jsem nebyl jen „foreigner“, nýbrž muž, který kráčí hlava nehlava, vždyť mne RKO s pomocí Mr. Breena angažovala, navzdory protestům. [dopsáno ručně] Vydělal jsem 1 200 dolarů.

1944

V tomto roce jsem napsal scénář [u GM „manuskript“]. Film se jmenoval ŽÁRLIVOST a společnost Republic Pictures ho přijala k realizaci. Protože jsem však dosud neměl jako autor „jméno“, musel jsem hledat známého autora, který by můj script podepsal jako spoluautor. Musel jsem mu dát, respektive on mi dal jen padesát procent, co dostal [doslovný překlad]. Tak jsem toho roku vydělal 1 500 dolarů.⁹⁾

V tomto roce začala též má žena rozprodávat své šperky přivezené z Evropy. Neboť můj výdělek nestačil v domě, kde jsme bydleli, na nájem. Protože s nájmem ve výši 65 dolarů bylo zapotřebí [u GM „možno“] uhradit splátku na dům, a jak řečeno, to nestačilo, pronajali jsme domek se zahrádkou za padesát dolarů. Tak zůstalo měsíčně jen 15 dolarů na bydlení. Jen tak bylo možné existovat.

Toho času také začala má žena šít. Neměla ale nikoho, kdo by pro ni pracoval, šila jen sama pro přítelkyně, a tím jsme se mohli uživit.

7) Např. podle katalogu American Film Institute GM na počátku roku 1940 pracoval na scénáři filmu LISTONŠ VŽDY ZVONÍ DVAKRÁT, který po mnoha úpravách byl natočen v roce 1946.

8) Joan Fontaineová hrála ve filmech již od roku 1935, na konci 30. let se propracovala k hlavním rolím. V letech 1940 a 1941 měla velký úspěch v Hitchcockových filmech REBECCA a PODEZŘENÍ. Pokud by ji chtěl GM „objevit“, nemohlo k tomu dojít v roce 1942.

9) GM nezmiňuje, že ŽÁRLIVOST v příštím roce sám režíroval.

1945

Opět jsem se pokoušel o jakékoli zaměstnání v některém studiu. Stal se ze mne ale „old timer“, jak se v Hollywoodu říká. To je muž považovaný za odepsaného, protože za všechna ta léta jsem neudělal film, který by měl velký úspěch. Musel jsem se tedy pokusit najít jinou práci. Našel jsem ji u malé gramofonové společnosti, kde jsem kontroloval bezchybnost desek. To však byla jen sezónní práce, a když se nahrávky dostaly na trh, byla prostě moje práce těž skončená. Toho roku jsem vydělal cca 700 dolarů a má žena musela zase prodat pár kousků svých šperků.

1946

V tomto roce jsem byl zaměstnán jako střihač v jedné filmové laboratoři. Bylo to však vždy na jednu produkci, a jakmile byl film dostříhán, byla má práce skončená. Nesměl jsem být ale jmenován jako samostatný střihač filmu, protože jsem nebyl ve svazu, v cutter-union. Ani jsem se o to nepokoušel, protože pak by mi okamžitě znemožnili i tuto práci. Musel jsem se tedy i zde o mou gáži dělit s dalším střihačem. Tak jsem toho roku vydělal tisíc dolarů netto.

Tyto peníze jsem ale potřeboval jen pro sebe, neboť jsem jel v zimě 1946 do Prahy, abych zjistil, co se stalo s mou matkou a s naším jměním.¹⁰⁾ V tomto roce uhradila má žena veškeré výdaje. Částečně svou prací a částečně z prodeje šperků.

V Praze jsem se dozvěděl, že má matka je mrtvá a že z našeho jmění nic nezůstalo.

1947

Hollywood stagnoval. Mluvílo se o různých systémech jako o Cinemascope a filmové ateliéry nevěděly, co přijde, protože zároveň začala televize. I zde jsem se snažil uchytit. Prodal jsem manuskript. Dostal jsem za něj 500 dolarů. S penězi jsem chtěl něco začít. Vyráběl jsem tedy v naší garáži „sušič žiletek“. Tato „výroba“ však byla podnikem typicky „garážovým“. Prodal jsem ty sušiče Woolwertu [pravděpodobně je míněn Woolworth]. Ale výsledek byl, že jsem přišel o investovaných pět set dolarů. Na trh přišly opět elektrické holicí strojky. Pak jsem se pokusil dělat s jedním malířem několik trikových filmů pro televizi. Některé se nám podařilo prodat. Byly to trikové filmy pro reklamní televizi.¹¹⁾ Vydělal jsem tím cca 650 dolarů. O zbytek toho, co jsme potřebovali k životu, se domácí prací postarala moje žena.

10) Matka GM, Johanna Machatá, roz. Guttmanová pravděpodobně zemřela v koncentračním táboře Treblinka, kam byla 19. října 1942 transportována z Terezína. Během své cesty do Československa GM uvažoval o realizaci filmu v koproduci se zdejší státní kinematografií. Velké, leč liché naděje vkládal do svého bývalého spolupracovníka a přítele, básníka Vítězslava Nezvala, aktuálně vedoucího filmového odboru ministerstva informací a osvěty.

11) Museum of Television and Radio Los Angeles nemá ve svých sbírkách žádný záznam, který by potvrdil aktivitu GM v oblasti televizní reklamy.

1948

Těžce jsem onemocněl. Dostal jsem ischias a víc než šest měsíců proležel v posteli. V tomto čase jsem pracoval v posteli a upravoval [u GM „políroval“] jsem různé scénáře. V této době jsem konečně mohl vyřešit otázku práv mého filmu EXTASE a jeden newyorský distributor, Cummins, Eureka Corp., teď tento starý film EXTASE znovu uvedl na trh. Bylo mi tak na účet vyplaceno 1 500 dolarů.

1949

Za tyto peníze jsem mohl jet do Evropy. V tomto roce jsem přišel do Mnichova. Několik přátel mi pomohlo, abych zde mohl žít. Zde mne zastihla zpráva, že má žena onemocněla. Ihned jsem jel zase zpátky do Hollywoodu.

1950

Zůstal jsem u mé ženy. V tomto roce jsme to měli moc těžké. Našel jsem si práci jako taxikář a vydělával 25 dolarů týdně, tedy sto měsíčně. Spropitné dělalo měsíčně cca padesát dolarů. Byla to pro mne velmi namáhavá práce, protože jsem jezdil v noci. Nemohl jsem při téhle práci zůstat déle než tři měsíce. Můj výdělek činil 450 dolarů. Zachránilo mne, že distributor EXTASE chtěl udělat několik dodatečných záběrů, které jsem pak pro něj inscenoval.¹²⁾ Za to jsem dostal 800 dolarů. Vydělal jsem tedy toho roku 1 200 dolarů.

Má žena se cítila lépe a já jsem pak jel k mé sestře v Ohio. Tam jsem přednášel na univerzitě a vyučoval filmovou praxi. Ale za to jsem nedostával plat. Když má žena opět onemocněla, vrátil jsem se.

1951

Má žena šla na operaci. Operace ale nebyla moc úspěšná. Má žena zemřela v říjnu 1951. Co zbylo, jsem rozprodal, a v prosinci 1951 jsem se vrátil do Mnichova.

1952

Pracoval jsem u stanice Svobodná Evropa. Byla to práce od případu k případu¹³⁾ a vydělal jsem cca tři sta marek.

12) Na přelomu let 1949/1950 uvedl Samuel Cummins tuto nově upravenou verzi slavného filmu do amerických kin pod názvem MY LIFE.

13) V letech 1951 až 1954 GM pracoval pro Radio Free Europe jako nezávislý producent, v roce 1953 také jako režisér. Srov. Christian C a r g n e l l i, He Was a Great Man Once. Bruchstückhaftes aus leben und werk des europäischen filmexilanten Gustav Machaty. In: Ch. Cargnelli (ed.), *Gustav Machaty. Ein Filmregisseur zwischen Prag und Hollywood*. Wien: SYNEMA 2005, s. 36.

1953

Prodal jsem polovinu domu, který patřil mé ženě ve Vídni, za 1500 dolarů a z toho jsem žil.

1954

V tomto roce jsem pracoval pro Bayerischer Rundfunk.¹⁴⁾ V tomto roce jsem se též oženil.¹⁵⁾

1955

Inscenoval jsem film HLEDANÉ DÍTĚ 312. Za tuto práci jsem dostal 30 000 marek.

1956

Byl jsem činný jako docent v Ústavu pro film a televizi,¹⁶⁾ nedostával jsem ale plat. Mohl jsem žít z výdělku předešlých let.

V tomto roce jsem pro bavorskou televizi udělal experimentální pořad. Dostal jsem 800 marek.

1957

I v tomto roce jsem přednášel bez honoráře. I v tomto roce jsem žil z výdělku roku 1955.

1958

Pokoušel jsem se o práci v televizi, ale nedostal jsem ji. Pro Bayerischer Rundfunk jsem inscenoval pořad a obdržel tři sta marek.

Poprosil jsem sestru žijící v USA, Jarmilu Zemborskou, aby mi vypomohla. Půjčila mi tisíc dolarů.

1959

Pracoval jsem pro Bayerischer Rundfunk a dostal osm set marek.

14) Ve skutečnosti pro Bayerischer Rundfunk GM pracoval již od roku 1952 (do roku 1959 celkem 5 rozhlasových her). Srov. tamtéž, s. 293–295.

15) Svatba GM s herečkou Helgou Rippertovou se konala 14. května 1954 v Mnichově.

16) Deutschen Institut für Film und Fernsehen v Mnichově.

1960

Jsem bez práce. Od W.G.M.B. jsem dostal na účet 5 000 marek.

Přeložil Milan Klepíkov

Citované filmy:

Baletky (Ballerine; Gustav Machatý, 1936), *Extase* (Gustav Machatý, 1932), *Hledané dítě 312* (Suchkind 312; Gustav Machatý, 1955), *Hraběnka Walewská* (Conquest; Clarence Brown, 1937), *Listonoš vždy zvoní dvakrát* (Postman Always Rings Twice; Tay Garnet, 1946), *Nesprávná cesta* (Wrong Way Out; Gustav Machatý, 1938), *Nocturno* (Gustav Machatý, 1935), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Podezření* (Suspicion; Alfred Hitchcock, 1941), *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), *V mezích zákona* (Within the Law; Gustav Machatý, 1939), *Žárlivost* (Jealousy; Gustav Machatý, 1945).

*Ad Fontes***Osobní fond Vojtěcha Jasného – inventář**

Inventář unikátního osobního fondu Vojtěcha Jasného, který je uložen na FF MU v Brně, je zatím zpracován částečně a prozatímně. Nicméně i tato prozatímní verze dostatečně ukazuje jednak mimořádnou kulturní a badatelskou hodnotu celého fondu, jednak a především zpřístupňuje jeho větší a nejcennější část v kategoriích osobní a pracovní agendy, a to způsobem, který poskytuje všechny rozhodující údaje potřebné k badatelskému využití.

Titulní list inventáře (část I) a úvod inventáře (část II) popisují celý fond. V inventárním seznamu (část III) publikujeme jen vybrané části zpracovaného inventáře, a to paměti, filmové scénáře a koncepty. Inventář je zpracován dle zásad archivního zákona.

I. Titulní list inventáře

Držitel a správce fondu: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno, doc. PhDr. Jiří Voráč, Ph.D.

Název fondu: Osobní fond Vojtěcha Jasného.

Časové rozpětí fondu: 1925–2007 (Vojtěch Jasný nar. 1925).

Druh archivní pomůcky: inventář (stav k 31. 3. 2008).

Místo uložení: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav filmu a audiovizuální kultury, Arna Nováka 1, Brno 602 00.

Zpracovatel fondu a inventáře: Martina Dobiášová a Jiří Voráč (na zpracování se v předchozích etapách podílely také Markéta Duchková, Jana Vašutová, Marie Kotková a Veronika Kührová).

Místo a datum zpracování: Brno, 31. 3. 2008.

II. Úvod inventáře**Ila. Vojtěch Jasný**

Filmař Vojtěch Jasný (filmový režisér, scenárista, příležitostně kameraman v autorských a dokumentárních projektech) náleží ke klíčovým osobnostem moderního českého filmu. Od roku 1970 působil v exilu, nejdříve v západní Evropě (1970–1983 žil v Salzburgu a v Mnichově), posléze v Severní Americe (od 1984 žije v New Yorku). Jeho filmografie čítá přes padesát titulů, z nichž větší část vznikla v zahraničí. Své projekty realizoval vedle Československa v Číně, Rakousku, Německu, Izraeli, Francii, Bosně a Hercegovině, Chorvatsku, Finsku, Kanadě a v USA.

Jasný se narodil 30. listopadu 1925 v moravské Kelči. V roce 1945 odešel na studia do Prahy, nejdříve na Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy (1945/1946 studoval filozofii, estetiku

a rusistiku). Od podzimu 1946 přešel na nově založenou FAMU (obor kamera, tehdy nazýváno fotografická technika), kterou absolvoval 1951. Od 1950 pracoval ve Studiu dokumentárního filmu, od 1952 v Československém armádním filmu (v říjnu 1951 nastoupil na vojnu, v lednu 1952 převelen k ČAF, od jara do konce 1952 pobyt s Armádním uměleckým souborem v Číně) a od 1956 ve Filmovém studiu Barrandov.

Začínal jako dokumentarista ve dvojici s Karlem Kachyňou – společně natočili budovatelské dokumenty o kolektivizaci venkova (*Není stále zamračeno*, 1950, *Neobyčejná léta*, 1952, ad.), cestopisy z Číny (*Lidé jednoho srdce*, 1953, ad.), armádní instruktážní filmy (*Na stráži*, 1953; Jasný samostatně *Bez obav*, 1955) a také hrané špionážní drama z armádního prostředí *Dnes večer všechno skončí* (1954).

V hraném filmu Jasný samostatně debutoval dramatem z vojenského výcvikového tábora podle hry Pavla Kohouta *Zářijové noci* (1957), který patřil k prvním pokusům o kritickou společenskou reflexi. K dramatickému útvaru se vrátil ještě filmem z koncentračního tábora *Přežil jsem svou smrt* (1960). Osobitý poetický styl rozvinul ve své vrcholné „moravské trilogii“, kterou tvoří křehce lyrická a metafyzická povídková *Touha* (1958), poeticko-satirická féerie *Až přijde kocour* (1963) a lyrická kronika moravské vesnice s emblematickým titulem *Všichni dobří rodáci* (1968).

V exilu zpočátku točil hrané a dokumentární filmy pro německou a rakouskou televizi; z televizních snímků a inscenací jmenujme například *Der Leuchtturm* (1972, SRN-Rakousko, Maják) podle Ladislava Mňačka, *Das Leben des schizophrenen Dichters Alexander März* (1974, SRN, Život schizofrenního básníka A. M.) podle Heinara Kippharda, *Die Einfälle der heiligen Klara* (1980, SRN-Rakousko, Nápady svaté Kláry) podle Jeleny a Pavla Kohoutových, z dokumentů *Ernst Fuchs očima Vojtěcha Jasného* (*Ernst Fuchs – Rätsel der Sphinx*, 1976, Rakousko), *Impressionen über Herbert von Karajan* (1978, Rakousko), *Mein Freund Heinrich Böll* (1982, SRN, Můj přítel Heinrich Böll).

Ke kinemagrafickému filmu se vrátil adaptací románu Heinrich Bölla *Ansichten eines Clowns* (1975, SRN; Klaunovy názory), následovaly *Fluchtversuch* (1976, Rakousko-SRN; Pokus o útěk) o chlapci z komunity jugoslávských gastarbeitřů ve Vídni, autorské retro o dvou povídkách *Rückkehr* (1977, Rakousko; Návrat) a *Der Selbstmörder* (1984, Finsko-SRN; Sebevrah) podle satiry Nikolaje Erdmana. 1976 spoluzaložil a jako umělecký šéf řídil Filmstudio Salzburg (1979 zaniklo).

Souběžně se věnoval pedagogické činnosti na vídeňské Film – und Fernsehakademie (1972–1975), na Univesität Salzburg (1973–1975) a na Deutsches Institut für Film und Fernsehen v Mnichově (1981–1982). Příležitostně také režíroval v divadle – *Audienci* a *Vernisáž* Václava Havla (1976 ve vídeňském Akademietheatr), Dostojevského *Idiota* (1980 v Národním divadle v Helsinkách) a drama Pavla Kohouta *Marie zápasí s anděly* (1982 v norském Národním divadle v Bergenu).

Po odchodu do New Yorku se věnoval převážně pedagogické činnosti na tamních vysokých školách – učil na Columbia University, dodnes učí na New York Film Academy a na School of Visual Arts.

V dokumentární tvorbě pokračoval snímkem *Miloš Forman's Portrait and the Making of Valmont* (1989, USA; Portrét Miloše Formana a natáčení Valmonta) a *Proč Havel?* (*Why Havel?*, 1991, Kanada-Československo), jímž se vrátil opět do vlasti; dále natočil sběrný dokument – spirituální portrét *Gladys* (1998) a *Peklo na zemi* (2001, USA), který vznikl jako součást pětidílného projektu Stevena Spielberga o holocaustu *Broken Silence* (2002).

V hrané kinematografické tvorbě realizoval roku 1987 v Kanadě rodinnou pohádku *Velká země malých* (*The Great Land of Small*) a roku 1999 v česko-americké koprodukcí autobiograficky

laděný *Návrat ztraceného ráje* (Return to Paradise Lost / Which Side Eden), v němž volně navázal na *Všechny dobré rodáky*.

Vojtěch Jasný obdržel za své dílo řadu festivalových cen a dalších uznání. *Touha* získala Cenu za nejlepší film pro mládež na MFF v Cannes 1959, *Až přijde kocour* Stříbrnou palmu a Grand Prix technique v Cannes 1963 (a další ceny na festivalech v Edinburgu, Neapoli, Acapulcu, Carteně či Barceloně), *Všichni dobří rodáci* Cenu za režii v Cannes 1969, *Ansichten eines Clowns* Stříbrnou mušli na MFF v San Sebastianu 1976. Na jubilejním 25. ročníku MFF v Cannes 1971 získal (spolu s dalšími režisérskými osobnostmi) speciální zlatou medaili (jako historicky nejúspěšnější účastníci festivalové soutěže). 2007 byl Jasný na Mezinárodním festivalu Arts & Film v Telči vyznamenán ministrem kultury medailí Artis Bohemiae Amicis za „šíření dobrého jména české kultury v tuzemsku i v zahraničí“. 2008 získal Českého lva za „dlouholetý umělecký přínos českému filmu“.

IIb. Osobní fond Vojtěcha Jasného

Dějiny fondu

Osobní fond Vojtěch Jasného obsahuje písemné i nepísemné dokumenty, které souvisí s jeho životem a dílem. Fond vznikl ze dvou hlavních zdrojů:

- 1) Z působnosti Vojtěcha Jasného, který soustavně vytvářel, shromažďoval a uchovával různé dokumenty související s jeho osobním životem a zejména s jeho profesní činností. Z tohoto zdroje pochází všechny písemnosti (až na výjimky), dále magnetofonové pásky (záznamy rozhlasových rozhovorů a relací), fotografie (částečně) a filmy na VHS (částečně).
- 2) Z badatelské činnosti Jiřího Voráče. Z tohoto zdroje pochází většina audiovizuální části fondu, dále fotografie (částečně), audiokazety (záznamy rozhovorů JV s Vojtěchem Jasným) a písemné dokumenty (částečně).

Vojtěch Jasný předal Jiřímu Voráčovi svůj fond ve třech etapách: na jaře 1999 v Praze jeho první část, druhou část v New Yorku v září 2000 a třetí část v New Yorku v listopadu 2003. Část písemností pochází také z Německa, konkrétně z Mnichova, kde žije Jasného žena Květa. Při shromažďování videokopíí filmů vzniklých v Německu výrazně vypomohl Jasného syn Petr, který některá díla získal z tamních televizních archivů.

Obsah a uspořádání fondu

Fond obsahuje přes 1000 (inventárních) jednotek, které jsou členěny a pořádány v následujících kategoriích. Časový údaj v závorce udává časové rozmezí, které dokumenty dané kategorie pokrývají.

a) písemné dokumenty

1. Osobní agenda

1. 1. Paměti (napsány 1988–1990, zachycují období 1925–1983)
1. 2. Diáře (1964–2001)
1. 3. Korespondence (1963–2007)
1. 4. Adresáře (1970–1980)
1. 5. Různé osobní (účty, pozvánky, vstupenky, vzkazy, navštívenky, aj.; 1970–2003)

2. Pracovní agenda – filmová, pedagogická a divadelní činnost
 2. 1. Scénáře A (realizované filmy; 1971–1998)
 2. 2. Koncepty A (realizované filmy; 1962–1974)
 2. 3. Scénáře B (nerealizované filmy; 1945–2000)
 2. 4. Scénáře C (díla jiných autorů Vojtěchem Jasným nerealizovaná; 1975–1986)
 2. 5. Filmové notesy (pracovní zápisníky 1960–2003)
 2. 6. Propagace a distribuce (tiskové materiály; 1966–2003)
 2. 7. Tiskové ohlasy (1968–2007)
 2. 8. Festivaly (1969–2007)
 2. 9. Heinrich Böll (1969–1982)
 2. 10. Filmstudio Salzburg (1976–1980)
 2. 11. Smlouvy (1981–1983)
 2. 12. Účty, faktury (k projektu Bäume, Vögel und Menschen. Metamorphosen I; 1974–1976)
 2. 13. Různé pracovní (výpisky, výstřižky, natáčecí plány aj.; 1966–2007)
 2. 14. Pedagogická činnost (1972–2003)
 2. 15. Divadelní činnost (1976–1983)
3. Ostatní agenda
 3. 1. Sny, horoskopy (1963–1964)
 3. 2. Kresby (1974–1981)
 3. 3. Politika / veřejné události (1974–1981)
- b) obrazové a zvukové dokumenty
 4. Fotografie (1925–2007)
 5. Magnetofonové pásky a kazety – zvukové záznamy (1974–2004)
- c) audiovizuální dokumenty – filmy
 6. Filmy na VHS / DVD (1950–2001)

Fond písemných dokumentů obsahuje rukopisné a strojopisné originály. V případě scénářů jde většinou o rozmnoženinu (kopii), občas s rukopisnými poznámkami Vojtěcha Jasného.

Korespondenci tvoří pracovní, úřední a soukromé dopisy od a pro Vojtěcha Jasného a jeho koncepty dopisů. Mezi adresáty či pisateli jsou mj. Vlastimil Harnach, Josef Škvorecký, Viktor Fischl, Eduard Linkers, Evald Schorm, Robert Favre Le Bret, Bruno Kreisky, Maximilian Schell, Liv Ullmann, Walter Lassally, Alexandr Solženicyn, Costa Gavras, Rock Demers, ad.

Fotografie tvoří dva typy dokumentů: 1. osobní snímky (od starých rodinných fotografií z Jasného dětství až po současné portrétní a situační snímky); 2. pracovní snímky (fotografie z natáčení, z festivalů ap., filmové fotografie). Autoři jsou různí.

Zvukové dokumenty tvoří čtyři typy záznamů: 1. pracovní záznamy (záznamy přípravných prací k filmům *Rückkehr*, *Mein Freund Heinrich Böll* a *The Great Land of Small*; rozhovor ke vzniku Filmstudio Salzburg); 2. záznamy rozhlasových rozhovorů s Vojtěchem Jasným (pro Voice of America, Radio Free Europe a pro německé a rakouské stanice); 3. záznamy rozhovorů, které s Vojtěchem Jasným vedl Jiří Voráč (na jaře 1999 v Praze, v září 2000 a v listopadu 2003 v New Yorku); 4. záznamy rozhovorů, které vedl Jiří Voráč v rámci výzkumu s dalšími osobami.

Mezi filmy jsou zastoupena jednak díla Vojtěcha Jasného, jednak dokumenty o něm.

Všechny dokumenty jsou v zachovalém stavu.



Vojtěch Jasný a další exilový filmař, Štěpán Benda, na výletě v okolí Telče během tamního festivalu Arts & Film 2007, kde se uskutečnila retrospektiva Jasného filmů (14. 6. 2007); jeden z nejnovějších přírůstků v OFVJ

Foto Jiří Voráč

Stav zpracování fondu

Inventář (stav k 31. 3. 2008).

Kompletně jsou zpracovány dokumenty v kategoriích 1. 1. Paměti, 1. 2. Diáře (období 1964–2001), 2. 1. Filmové scénáře A (realizované filmy), 2. 2. Filmové koncepty A (realizované filmy), 2. 3. Filmové scénáře B (nerealizované filmy), 2. 4. Filmové scénáře C (díla jiných autorů – Vojtěchem Jasným nerealizovaná), 2. 5. Filmové notesy (období 1960–2003), 4. Fotografie a 6. Filmy.

Celkem jsou zpracovány zhruba 2/3 fondu.

Tento prozatímní inventář neobsahuje inventární čísla (pouze signatury).

Dokumenty nejsou uloženy v archivních kartonech.

Zdroje

Jasný, Vojtěch: *Život a film*. Praha: Národní filmový archiv, 1999.

Voráč, Jiří: *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: Host, 2004.

<www.cesarch.cz/legislat/2004-645.htm#pril2>

Za konzultaci děkujeme PhDr. Zbyňkovi Svitákovi, CSc. z Ústavu pomocných věd historických a archivnictví FF MU.

III. Inventární seznam

Poznámka: Údaje dopsané zpracovateli inventáře jsou uváděny v hranatých závorkách, a to v případech, kdy daný údaj v originálním dokumentu scházel. Pokud bylo možno, byl chybějící údaj doplněn jako pravděpodobný či orientační, v opačném případě bylo užito následujících zkratk: s. n. – sine nomine (bez jména), s. l. – sine loco (bez místa), s. d. – sine dato (bez datace). Kurzívou jsou psány plné názvy dokumentů přesně v té podobě, jak jsou uvedeny na titulní straně daného dokumentu. U scénářů je uveden zvlášť hlavní název (na prvním řádku) a případný podnázev (na druhém řádku).

1. Osobní agenda

1. 1. Paměti

- PAM 1** *Vojtěch Jasný. Moje Ikarovské lety aneb můj život ve filmu.*
Vojtěch Jasný, koncept pamětí, 143 stran, rukopis, A4, kroužková vazba, česky, New York, 16. 3. 1988.
- PAM 2** *Vojtěch Jasný. Ikarské lety. Můj život ve filmu a film v životě.*
Vojtěch Jasný, paměti, str. 1–184, rukopis, A4, kroužková vazba, česky, New York, 1988.
- PAM 3** *Ikarské lety.*
Vojtěch Jasný, paměti, str. 185–437, rukopis, A4, kroužková vazba, česky, New York, 29. 6. 1988.
- PAM 4** *Hlavně cenný rukopis „IKARSKÉ LETY“. Pro vysílání Svobodné Evropy. A hle: SAMETOVÁ.*
Vojtěch Jasný, nepaginováno, rukopis, A4, volné listy, anglicky / česky, New York, 5. 9. 1988 – leden 1989.
- PAM 5** *RFE Broadcasting. Originál. První na stroji i s písemnými opravami.*
Vojtěch Jasný, 167 stran, strojopis, A4, volné listy, česky, New York, březen 1989–7. 8. 1990.
Pozn. : Memoáry pro vysílání Svobodné Evropy.

2. Pracovní agenda – filmová činnost

2. 1. filmové scénáře A (realizované filmy)

Poznámka 1: strojopis, formát A4, (pevná) vazba (není-li uvedeno jinak).

Poznámka 2: časový údaj v hranaté závorce udává rok realizace filmu.

- FSA 1** *Nasrin oder Die Kunst zu Träumen.*
Fernsehspiel von Herbert Asmodi.
Herbert Asmodi, scénář, 156 stran, německy, [1971].
- FSA 2** *Traumtänzer.*
Fernsehfilm von Vojtěch Jasný.
Vojtěch Jasný, scénář, 81 stran, německy, [1972].
- FSA 3** *Proměny. Metamorphosen. „Bäume, Vögel, Menschen“.*
Vojtěch Jasný, outline, rukopis, 4 sešity, česky, německy, 1973–1975.

- FSA 3-1** *Proměny I. Metamorphosen I. A notes*, 80 stran, <A4, kroužková vazba, 16. 12. 1973–20. 4. 1974.
- FSA 3-2** *Proměny I. B notes*, 61 stran, <A4, kroužková vazba, 20. 4.–17. 7. 1974.
- FSA 3-3** *Proměny I. Všechny elementy potřebné k filmu vybrány z mých dvou bloků I+II, které vznikaly mnoho měsíců až dodnes*, volné listy, 27 stran, 3. 8.–17. 8. 1974.
- FSA 3-4** *Proměny I. Základní stavba*, volné listy, nepaginováno, 13. 1. 1975–30. 3. 1975.
- FSA 4-1** *Vojtech Jasny. The Return of the Old Gentleman. My Late Uncle. Two film stories. March 1976.*
Vojtech Jasny, 2 filmové povídky, předmluva, 42 stran, anglicky, březen 1976.
- FSA 4-2** „Die Rückkehr des alten Herrn“.
(Primo tempo). Haupttitel etc. mit Musikouverture. Farbe, 35 mm. Pracovní scénář. T-Drehbuch mit Bemerkungen.
Vojtěch Jasný, scénář (s rukopisnými poznámkami), předmluva, 86 stran, německy, 15. 11. 1976.
- FSA 5-1** *Herbert von Karajan.*
Film von Vojtěch Jasný. 11. 11. 1977. Salzburg. Anfang eines Drehbuches für 60 Minuten Film in Farbe und auch Schwarz-weiß.
Vojtěch Jasný, outline (4 postupné verze), rukopis, volné listy, nepravidelná paginace, německy, 11. 11. 1977–20. 3. 1978.
- FSA 5-2** *Námět. Scénář. „Impressionen über Herbert von Karajan“.*
Vojtěch Jasný. Originální námět pro Karajana na zeleném papíře.
Vojtěch Jasný, námět a scénář, 2 sešity a komentář, německy, 1977.
- FSA 5-2-1** *Herbert von Karajan Lebensinfonie. Filmkonzept von Vojtech Jasny*, 4 strany, volné listy, 15. 10.–23. 10. 1977.
- FSA 5-2-2** *Herbert von Karajan Porträt*, 51 stran, 25. 12.–31. 12. 1977.
- FSA 5-2-3** *Kommentar zur Film Impressionen über Herbert von Karajan*, 2 strany, volné listy.
- FSA 6-1** *Das Fräulein.*
Drehbuch zu einem Fernsehfilm von Leopold Ahlsen nach dem gleichnamigen Roman von Ivo Andrić.
Leopold Ahlsen, scénář, 189 stran, německy, [1980].
- FSA 6-2** „Gospodjica“.
Režija: Vojtech Jasný.
[Leopold Ahlsen], scénář, 189 stran, srbochorvatsky, [1980].
- FSA 7-1** „Mein Freund Heinrich“.
Film über Heinrich Böll. 60 Minuten. Dokumentarfilm.
Vojtěch Jasný, synopse, 3 strany, volné listy, německy, 23. 10. 1981.
- FSA 7-2** *Film über Heinrich Böll.*
60 Minuten lang. Farbe und schwarz-weiß. 16 mm Negativ.
Vojtěch Jasný, treatment, 15 stran, německy, 25. 11. 1981, München.
- FSA 7-2-1** *Průvodní dopis Vojtěcha Jasného Heinrichu Böllovi [přiložen k treatmentu],*
nepaginováno, 2 volné listy, německy, 24. 11. 1981, München.
- FSA 8-1** *Samoubijca.*
Komedie. Nikolai Erdmann.
Nikolai Erdmann, scénář (s rukopisnými poznámkami), 65 stran, rusky, 14. 3. 1981.
- FSA 8-2** *Vojtěch Jasný. „Selbstmörder“.*
Nach den Motiven der Komödie von Nikolaj Erdmann. Filmdrehbuch. Farbe.

- 90–100 Minuten. März–September 1981.
Vojtěch Jasný, scénář, rukopis, 142 stran, rusky, německy úvod, 29. 8. 1981.
- FSA 8-3** *Der Selbstmörder.*
Drehbuch von Vojtech Jasny frei nach der Komödie von Nikolai Robertowitsch Erdmann. Übersetzung Ingeborg Gampert.
Vojtěch Jasný, scénář (s rukopisnými poznámkami o hereckém obsazení), 130 stran, německy, 1982.
- FSA 8-4** *Der Selbstmörder.*
Drehbuch von Vojtech Jasny frei nach der Komödie von Nikolai Robertowitsch Erdmann. Übersetzung Ingeborg Gampert.
Vojtěch Jasný, scénář (s rukopisnými poznámkami), 130 stran, A5, německy, 1982.
- FSA 8-5** *The Suicide.*
Scenario by Vojtech Jasny adapted from the comedy by Nikolai Robertowitsch Erdmann. German translation Ingeborg Gampert. English version Angela Leih.
Vojtěch Jasný, scénář, 130 stran, anglicky, 1982.
- FSA 9-1** *Vojtěch Jasný. „Návrat Ztraceného Ráje.“*
Rodáci po letech. Filmová povídka. 29. srpna 1994.
Vojtěch Jasný, filmová povídka, 48 stran, rukopis, volné listy, česky, 23. 10. 1994, Jackson Heights.
- FSA 9-2** *Vojtěch Jasný. Návrat ztraceného ráje.*
Rodáci po letech. Scenario pro celovečerní hraný film. New York. 1993–94–95.
Vojtěch Jasný, scénář, 70 stran, volné listy, česky, 5. 1. 1995, Jackson Heights.
- FSA 9-3** *Return to Lost Paradise.*
„All my good countrymen years later“ by Vojtech Jasny. Translated by Isabella Barbara Vosmikova.
Vojtěch Jasný, 78 stran, volné listy, anglicky, 1993–1995, New York.
- FSA 9-4** *Návrat ztraceného ráje.*
Literární scénář. Vojtěch Jasný.
Vojtěch Jasný, literární scénář, 70 stran, česky, 5. 1. 1995, Jackson Heights.
- FSA 9-5** *Vojtěch Jasný. Návrat ztraceného ráje.*
Rodáci po letech. Scenario pro 90 – 100 minut film. New York. 1993–94–95. 10. března 1996.
Vojtěch Jasný, scénář, 65 stran, volné listy, česky, 24. 3. 1996, Jackson Heights.
- FSA 9-6** *Vojtěch Jasný. Návrat ztraceného ráje.*
Celovečerní film – 100 minut. Symfonie života aneb Rodáci po letech pro Lumar-film. 3. verze. Červen–červenec 1996. Jackson Heights.
Vojtěch Jasný, scénář, 3. verze, 97 stran, volné listy, česky, 10. 8. 1996, Jackson Heights.
- FSA 9-7** *Vojtěch Jasný. Návrat ztraceného ráje.*
Celovečerní film – 100 minut. Symfonie života a také Rodáci po letech. 4. verze. Září 1996. PRO LUMAR FILM.
Vojtěch Jasný, scénář, 4. verze, 90 stran, volné listy, česky, září 1996.
- FSA 9-8** *Vojtěch Jasný. Návrat ztraceného ráje.*
Spolupráce na scénáři: Ludvík Němec a Štefan Voržáček. Celovečerní film – 100 minut. 6. verze. Listopad–prosinec 1996.
Vojtěch Jasný, scénář, 6. verze, 77 stran, česky, listopad – prosinec 1996.

- FSA 9-9** *Vojtěch Jasný. Return to Paradise Lost. Cooperating on the screenplay: Ludvík Němec a Štefan Voržáček. Feature film – 100 minutes. 6th version. November–December 1996.*
Vojtěch Jasný, scénář, 6. verze, 92 stran, anglicky, listopad – prosinec 1996.
- FSA 9-10** *Vojtěch Jasný. Návrat ztraceného ráje. Spolupráce na scénáři: Ludvík Němec a Štefan Voržáček. Celovečerní film – 100 minut. Listopad–prosinec 1996. Režisérský scénář. Vojtěch Jasný. 8. verze 1997.*
Vojtěch Jasný, režisérský scénář, 8. verze, 170 stran, česky, 13. 4. 1997, Jackson Heights.
- FSA 9-11** *Vojtěch Jasný. Návrat ztraceného ráje. Technické listy. 1997.*
Vojtěch Jasný, technické listy, nepaginováno, česky, 1997.
- FSA 9-12** *Vojtěch Jasný. Návrat ztraceného ráje. Celovečerní film – 100 minut. Listopad–Prosinec 1996 v New Yorku. Tohle: Režisérský scénář. Duben 1997 v Praze. Rukopis.*
Vojtěch Jasný, režisérský scénář, 181 stran, rukopis, volné listy, česky, 13. 4. 1997, Jackson Heights.
- FSA 9-13** *Vojtěch Jasný. Návrat ztraceného ráje. Spolupráce na scénáři: Ludvík Němec a Štefan Voržáček. Celovečerní film – 100 minut. Listopad–prosinec 1996. Režisérský scénář. Vojtěch Jasný. Duben 1997.*
Vojtěch Jasný, režisérský scénář, 164 stran, česky, duben 1997, Jackson Heights.
- FSA 9-14** *Vojtěch Jasný. Návrat ztraceného ráje. Spolupráce na scénáři: Ludvík Němec a Štefan Voržáček. Celovečerní film – 100 minut. Listopad–prosinec 1996. Režisérský scénář. Vojtěch Jasný. Duben 1997.*
Vojtěch Jasný, režisérský scénář, 170 stran, strojopis / rukopis, vložené volné listy, česky, duben 1997, Jackson Heights.
- FSA 9-15** *Vojtěch Jasný. Návrat ztraceného ráje. Celovečerní film – 100 minut. Režisérský scénář. Vojtěch Jasný. 2. verze (květen 1998).*
Vojtěch Jasný, režisérský scénář, 2. verze, 172 stran, vložené volné listy, česky, květen 1998.
- FSA 9-16** *Vojtěch Jasný. Návrat ztraceného ráje. Celovečerní film – 100 minut. Režisérský scénář. Vojtěch Jasný. 3. verze (červen 1998).*
Vojtěch Jasný, režisérský scénář, 3. verze, 170 stran, česky, červen 1998.
- FSA 9-17** *Vojtěch Jasný. Návrat ztraceného ráje. Celovečerní film – 100 minut. Režisérský scénář. Vojtěch Jasný. (červenec 1998).*
Vojtěch Jasný, režisérský scénář, 170 stran, česky, 17. 7. 1998.

2. 2. Filmové koncepty A (realizované filmy)

Poznámka: rukopis, formát A6 nebo menší, volné listy (není-li uvedeno jinak).

- FKA 1** *„Návrat starého pána“. „Die Rückkehr des Alten Herrn“.*
1962 původ v Telči. 1974 pro Südwestfunk.
2 soubory, 6 listů, A5, česky / německy, 1962–1974.
- FKA 1-1** *Návrat starého pána. Story na Telči, 1962, 1 list, česky, 1962.*
- FKA 1-2** *Die Story zum modernen Märchen „Die Rückkehr des Alten Herrn“, 6 stran (4 listy), německy / česky, 13. 2. 1974.*
- FKA 2-1** *Clown. Slovíčka. Folterkammer.*
Německo-český slovníček, 7 stran, česky / německy, [1970].

- FKA 2-2** *Änsichten eines Clowns.*
Poznámky s kresbami, nepaginováno (11 listů), česky / německy, 31. 10. 1970
- FKA 2-3** *Jádro „Clowna“.*
Poznámky, nepaginováno (9 listů), česky, 1. 1. 1971.
- FKA 3** *Frühlingsfluten. Výběr doplňků z románu ještě zpět do scénáře.*
Literární výpisky s režijními poznámkami, 254 stran, A5, česky / německy, 30. 12. 1972.
- FKA 4-1** *Artikel für ZDF Presse. Vojtěch Jasný: Meine Arbeit am Kulterer.*
Poznámky, nepaginováno (9 listů), A5, německy, 22. 2. 1974–15. 3. 1974.
- FKA 4-2** *Der Kulterer.*
Přpracovaná část scénáře, 11 stran, A5, německy, [1974].
- FKA 5** *Es gibt noch Haselnußträucher.*
Román Georgese Simenona s rukopisnými poznámkami Vojtěcha Jasného (zatrhané pasáže a komentáře pro scénář), 131 stran, kopie knižního vydání, německy, [1982].

2. 3. filmové scénáře B (nerealizované filmy)

Poznámka 1: strojopis, formát A4, (pevná) vazba (není-li uvedeno jinak).

Poznámka 2: časový údaj v hranaté závorce udává pravděpodobný rok vzniku scénáře.

- FSB 1** *Vojtěch a Jaromír Jasní. Tvář v tvář (kronika městečka).*
Scénosled. 1945–46.
Vojtěch a Jaromír Jasní, treatment (s rukopisnými poznámkami), 24 stran, česky, 1945–1946.
- FSB 2-1** *Vojtěch Jasný. Komíník a korouhvičky.*
Literární scénář. 1961–1963.
Vojtěch Jasný, literární scénář, 101 stran, česky, 1961–1963, 15. 9. 1963, Dolní Chřibská.
Filmové studio Barrandov. Tvůrčí skupina Bohumil Šmída – Ladislav Fikar. 1685–63.
- FSB 2-2** *Vojtěch Jasný. Der Schornsteinfeger und die Wetterfahnen (Tragikomödie). Literarisches Drehbuch. Aus dem Tschechischen übertragen von Marianne Pasetti-Swoboda. München, 18. 02. 1980*
Vojtěch Jasný, literární scénář, 113 stran, německy, 18. 2. 1980,
Poznámka: překlad verze z roku 1963. 15. 9. 1963, Dolní Chřibská.
- FSB 3-1** *Vojtěch Jasný. Komíníček a korouhvičky.*
Komedie, tragedie, muzikál a filmový balet. Treatment. 2. verze. Říjen–listopad 1970.
Vojtěch Jasný, treatment, 2. verze, 73 stran, česky, říjen – listopad 1970, 29. 11. 1970, Salisburgo.
- FSB 3-2** *Vojtech Jasný. Der Schornsteinfeger und die Wetterfahnen.*
Film-Tragikomödie in Farbe. (Übersetzung: Dr. Maria Huter).
Vojtěch Jasný, treatment, 62 stran, německy, [70. léta].
Poznámka: překlad verze z roku 1970.
- FSB 4-1** *Jan Werich a Vojtěch Jasný. Filmfalstaff.*
Literární scénář volně podle krále Jindřicha IV. Williama Shakespeara a divadelní úpravy Jana Wericha. Duben 1965.

- Vojtěch Jasný, Jan Werich, literární scénář (s rukopisnými poznámkami), 162 stran, česky, duben 1965.
- Filmové studio Barrandov. Tvůrčí skupina Erich Švabík – Jan Procházka a Ladislav Novotný – Bedřich Kubala. 768–65.
- Poznámka – na obálce je připsáno: „Předposlední verze. Pak jsem napsal poslední [. . .]. Poslední, velmi filmová a má víze. Pro Jana Wericha nepřijatelná. A tudíž jsme se na tomhle rozešli. Vojtěch Jasný, v Praze 14. 6. 1999. “
- FSB 4-2** *Film – Falstaff. Drehbuch: Vojtech Jasny und Jan Werich.*
Film / Farbe nach W. Shakespeare „Heinrich IV“. Aus dem Tschechischen übertragen von Marianne Pasetti-Swoboda.
Vojtěch Jasný, Jan Werich, literární scénář, 173 stran, německy, [1965].
Poznámka – na vloženém lístku je připsáno: „Německý překlad mé poslední verze. [. . .]. Vojtěch Jasný, 14. 6. 1999 v Praze. “
- FSB 5** „*Ein Mysterium*“. Vojtěh Jasný. „*Hoch und Tief*“. „*Schneckenhaus*“. (Arbeitstitel „*Verflucht*“). „*Come-back*“. Juni–Juli 1971, Salzburg.
Vojtěch Jasný, treatment, 63 stran, rukopis / strojopis, volné listy, česko–německá verze, červen – červenec 1971, 15. 7. 1971.
- FSB 6-1** Vojtěch Jasný. „*Adam und Eva*“.
Treatment für einen abendsfüllenden Film in Farbe, 35 mm (lieber als 16mm) für Kino und Fernsehen. 1. fassung von der Korrektur. April–Mai 1978.
Vojtěch Jasný, treatment, 11 stran, německy, duben – květen 1978, 18. 5. 1978, Salzburg.
- FSB 6-2** Vojtech Jasny. *Adam und Eva.*
Synopsis für einen abendfüllenden Film. 1980.
Vojtěch Jasný, synopse, 3 strany, německy, červenec 1980, Salzburg, München.
- FSB 7** Vojtech Jasny. *Zeitmaschine.*
Synopsis für einen Film. Farbe. 1980.
Vojtěch Jasný, synopse, 9 stran, volné listy, německy, 30. 7. 1980.
- FSB 8** Vojtech Jasny. *Am Strand.*
Nach den Motiven der Erzählung von Gianni Rodari „Am Strand von Ostia“.
Filmtreatment. Farbe. 16mm. Dauer 12–15 Minuten. August 1981.
Vojtěch Jasný, treatment, 4 strany, volné listy, německy, srpen 1981.
- FSB 9** Vojtech Jasny. *Tante Ada und ihre Vogel.*
Filmtreatment für einen Kurzfilm. Länge 12 Minuten. Farbe 35mm. Frei nach der Erzählung von Gianni Rodari. September 1981.
Vojtěch Jasný, treatment, 6 stran, volné listy, německy, 20. 9. 1981, München.
- FSB 10** Vojtech Jasny. *Parallele Welten.*
Dokumentarfilmserie über parallele Welten der Menschen, Tiere, Vögel und Pflanzen. Exposé. Farbe 16mm. Oktober 1981.
Vojtěch Jasný, treatment, 5 stran, německy, říjen 1981.
- FSB 11** Vojtech Jasny. *Schönheit und Scheusslichkeit.*
Ein abendfüllender Dokumentarfilm. Treatment. Farbe und schwarz-weiß. 1981.
Vojtěch Jasný, treatment, 17 stran, volné listy, německy, 19. 10. 1981, München.
- FSB 12-1** *Rodič v síti.*
Podle románu Vladimíra Škutiny. Scénář Vojtěch Jasný. 1. verze, 35mm, barva. 1982.
Vojtěch Jasný, scénář, 91 stran, česky, 16. 6. 1982, München.

- FSB 12-2** *Daddy im Netz. Entwurf zu einer Filmkomödie nach dem gleichnamigen Roman von Vladimir Skutina.*
Vojtěch Jasný, synopse, nepaginováno, volné listy, německy, [1982].
- FSB 13** *Vojtěch Jasný. Marie zápasí s anděly (Maria – ou le saut d'ange).*
Synopsis pro celovečerní film, barva. Podle divadelní komedie Pavla Kohouta. Prosinec 1983.
Vojtěch Jasný, synopse, 7 stran, česky, 8. 12. 1983, München.
- FSB 14** *The Kids.*
1984.
Vojtěch Jasný, scénář, 97 stran, volné listy, česky, 29. 2. 1984, New York.
Poznámka – na titulní straně je rukou dopsáno: „Květě, která mě přivedla na nápad udělat to z 'Kominíka'.“
- FSB 15** *Nemilovaná.*
Podle novely Arnošta Lustiga. Scénář: Arnošt Lustig a Vojtěch Jasný (režie). August 20th 1992. Poslední česká verze.
Vojtěch Jasný, Arnošt Lustig, scénář, 125 stran, volné listy, česky, 20. 8. 1992, New York.
- FSB 16** *The Unloved.*
Based on the novel by Arnost Lustig. Script by Arnost Lustig and Vojtech Jasny, film director. 1991. 1992. 1993. 1994.
Vojtěch Jasný, Arnošt Lustig, scénář, 117 stran, volné listy, anglicky, 1994.
Poznámka – na přiloženém lístku: „Copy of the last Czech draft.“
- FSB 17** *„The Unloved“.*
Based on the novel by Arnost Lustig. Screenplay by Vojtech Jasny and Arnost Lustig.
Vojtěch Jasný, Arnošt Lustig, scénář, 96 stran, volné listy, anglicky, 1. 1. 2000.

2. 4. filmové scénáře C

(díla jiných autorů – Vojtěchem Jasným nerealizovaná)

Poznámka 1: strojopis, formát A4, (pevná) vazba (není-li uvedeno jinak).

Poznámka 2: časový údaj v hranaté závorce udává pravděpodobný rok vzniku scénáře.

- FSC 1-1** *Ladislav Grosman. The Bride.*
(Screenplay). 1975.
Ladislav Grosman, překlad: Hanuš Burger, scénář, 48 stran, anglicky, 1975.
- FSC 1-2** *Ladislav Grosman. Braut.*
Přepis od Gabrielle Procházkové.
Ladislav Grosman, scénář, 23 stran, volné listy, německy, [1975].
- FSC 1-3** *Ladislav Grosman. Nevěsta Líza.*
Divadelní hra.
Ladislav Grosman, divadelní hra, 66 stran, česky, prosinec 1980.
Poznámka: Přiložen průvodní dopis „Všem divadelním ředitelům, kteří mají zájem o vysoce aktuální tragikomedii „Nevěsta Líza“.“
- FSC 2** *The Shop on Main Street*
Saul Honigman's and Bernie Spiro's musical of The Shop on Main Street adapted from the novel by Ladislav Grosman which inspired the award-winning film.

Saul Honigman, Bernie Spiro, scénář, 49 stran (1. akt) + 44 stran (2 akt), anglicky, [kolem 1980].

FSC 3 *Der gerade Weg (Arbeitstitel).*

Fernsehfilm in zwei Teilen zu je 60' über Therese Neumann von Konnersreuth.

[s. n.], synopse, 13 stran, německy, 1983.

FSC 4 *Marx Behind the Door.*

Screenplay by Frank Daniel. Copyright 1986.

Frank Daniel, scénář, 123 stran, anglicky, 1986.

Martina Dobiášová a Jiří Voráč

Příběh fotografie

11. ledna 1993 Joseph Papp Public Theatre na Manhattanu – newyorská kinopremiéra historického filmu Ivana Passera natáčeného v Rusku pro HBO *STALIN* (1992, USA/Maďarsko). Zleva: Vojtěch Jasný, Ivan Passer, Anne Passer (manželka IP), Jana Tříska (dcera JT) a Miloš Forman.

Historický význam fotografie spočívá ve společném zachycení trojice Jasný, Passer a Forman: ačkoli byli kolegy a přáteli již od šedesátých let, poté sdíleli exilový osud v USA a v zámorí setrvali i po převratu, společně se tam setkali jen výjimečně (natož za asistence fotoaparátu).

Obě fotografie vybral ze svého archivu
a opatřil texty

Jiří Voráč

Příběh fotografie

Fotografie vznikla v květnu 1983 v centru Basileje na Spiegelgasse při natáčení hraného debutu exilového filmaře Bernarda Šafaříka (nar. 1948 v Kutné Hoře) *PSÍ DOSTIHY* (HUNDERENNEN, 1983). Tento typicky exilový film vznikl jako nízkorozpočtový projekt, který satiricky reflektoval problematiku českého posrpnového exilu ve Švýcarsku. Podílela se na něm řada českých exulantů počínaje spoluscenáristou a spisovatelem Jaroslavem Vejvodou, který ve filmu i hrál stejně jako neherečka Nina Švábová nebo zpěvák Vlastimil Třešňák, přes profesionální herce Josefa Charváta a Pavla Landovského v titulních rolích nonkonformního malíře Alexandra Reka a protřelého podnikavce s firmou Drink and Drive Service Láďi Lapáka, až po střihačku Zuzanu Brejchovou a zvukaře Ivana Seiferta.

Fotografie zachycuje natáčení scény, v níž novozbohatlík Lapák potká někdejšího přítele, nyní zkrachovalého malíře Reka, na cizinecké policii a chce jej ohromit svojí novou firmou a současně získat jako levnou pracovní sílu pro odvoz opilců jejich vlastními auty.

Ústřední postavou fotografie je Pavel Landovský (čelem k objektivu), který dle svědectví režiséra činil známého německého kameramana Klause P. Webera (v baretu) a jeho asistenta Diona Mieskeho (v zákrytu za kamerou) poněkud nešťastnými: „Landovský dojížděl na natáčení z vídeňského Burgtheatru a vnášel do tvůrčí atmosféry týmu v poklidném Švýcarsku nepoznané vzrušení, neboť jeho nezkrotný temperament jej opakovaně přiváděl na jiné místo, než s kterým počítala pečlivě zaostřená kamera. Zády k objektivu (vlevo) stojím já a tiše se modlím, abychom to už konečně natočili, a to dřív, než nás zatknou. Stojíme totiž přímo před budovou obávané cizinecké policie. Za normálních okolností bychom měli mít k natáčení na ulici povolení, ale o to jsem raději ani neusiloval, měli jsme dost jiných starostí se zajištěním produkce. Nicméně nakonec jsme natáčeli i uvnitř budovy cizinecké policie, v noci – s povolením, a dokonce jsme získali neúprosné muže zákona coby herce a staty bez gáže“ (Bernard Šafařík v dopise Jiřímu Voráčovi 7. 4. 2008).

Fotografie tak dokumentuje nejen neobvyklé personální a produkční zázemí tohoto unikátního projektu, ale také paradoxní kontext zachyceného momentu, kdy cizinci natáčejí před sídlem cizinecké policie film, v němž kritizují tamní imigrační úřady.

Obzor

Ivan Steiger: kresby, hračky, filmy

Ivan Steiger, český umělec, žijící od roku 1968 v západoněmeckém Mnichově, je rozhodně více než doma známý v zahraničí, kde jej každý měsíc sledují ve světových denících miliony čtenářů.¹⁾ Narodil se v Praze 26. ledna 1939, dětství tedy strávil za války a mládí za totality. Matka pocházela ze Slovenska, otec z Moravy a v Praze provozoval velkoobchod dekoračními papíry, než byl poslán komunisty na Ostravsko do dolů. Syn byl vychováván ke křesťanství, které se odráží i v jeho díle.

Vystudoval Vyšší školu filmovou v Čimelicích a roku 1965 dramaturgii a scenáristiku na FAMU – u Prof. Františka A. Dvořáka a Ivana Osvalda. Film chápal od začátku jako řetěz obrazů a kreslil je do scénářů. Pak se kreslené příhody oddělily od textů a žily samostatně a ze Steigera se stal kreslíř a karikaturista. Roku 1962 jej objevil redaktor Milan Schulz pro *Literární noviny* a Steiger zůstal jejich kmenovým autorem. Jeho „neumělá“ perokresba, jejíž stylizace byla zjednodušena až do prvoznaků, byla osvěžením vedle kresleného budovatelského humoru *Dikobrazu*. Záhy začal publikovat i v zahraničí. Postupně sdružoval kresby do cyklů – ironických pohledů na politické dění. Roku 1967 mu vyšla v ostravském Profilu první knížka pod tajemným názvem *09360 EF*, za níž se skrývala značka psacího perka Birmingham, jímž kreslí dodnes. V roce 1968 upoutal na titulní straně *Literárních novin* jeho seriál paklíčů, nakousnutých řádů a vyznamenání. „Pražské jaro“ uvítal kresbou „pařízku“, který se po jeho emigraci do západního Německa ujal jako *Prinzip Hoffnung*, tedy princip naděje. Ten človíček, těšící se z květin, která vyrostla na zdánlivě mrtvém pařezu, to jsme byli my, kteří jsme důvěřovali v příchod nového jara. Ta kresba se poté stala logem jeho mnichovské firmy Ivan Steiger Video. Logem ostatně vybavil i nakladatelství Sixty-Eight Publishers Zdeny a Josefa Škvoreckých v Torontě.

Steiger byl ovšem už za pražského jara skeptický a pomýšlel na odchod, jak mi sdělil (v osobním rozhovoru) o pětadvacet let později: „Cítil jsem, že věci se budou měnit, ale bohužel, budou je měnit zase komunisté. Přitom jsem nechtěl karikaturami škodit té rodící se lidské tváři, to bych pomáhal soudruhům a rudým imperialistům. Začal jsem balit.“ V té době pracovně pobýval mezi Prahou a Mnichovem. Dne 20. srpna 1968 mu vstoupilo v platnost roční německé vízum.

V září 1968 mu vyšla v Německu kniha *Ivan Steigers Prager Tagebuch* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag); tiskaři v Nordlingenu ji ze solidarity s okupovaným Československem vyrobili přes víkend. Náklad činil na pětadvacet tisíc a obsah byl protiokupační. Poté už nezbylo, než zůstat v exilu.

Život v západním Německu s sebou přinesl nelehké změny, ale také důležité poznání: Nonverbální komunikace, kterou pěstoval svými kresbami – k nimž záhy přibýly hračky a film –, mu

1) „Každý měsíc mám otištěno 30–40 kreseb, každý den ve *Frankfurter Allgemeine* a *Stampa*, denně 2–3 miliony diváků, to je náramný pocit!“ Ivan Steiger in *GEN* (1996, Jiří Datel Novotný). Z českých ohlasů na jeho dílo viz Boris J a c h n i n, *Půl života v Čechách – Ivan Steiger. Katalog XXXVIII. MFF pro děti a mládež ve Zlíně 1998*, s. 68–69; Kateřina N o v o t n á, Komu se poštěstí mít dva domovy. *Nový hlas: Týdeník Zlínska*, 28. 5. 1998, s. 6–7; Tomáš Č e c h t i c k ý, Nakreslil jsem vše, co se stane. *Týden*, 12. 8. 2002, č. 33, s. 36–39. Retrospektiva filmů Ivana Steigera se uskutečnila (spolu s výstavou jeho kreseb a za osobní autorovy účasti) na XXXVIII. MFF pro děti a mládež ve Zlíně (v rámci cyklu *Půl života v Čechách*, jemuž byly v letech 1997–2002 věnovány vždy dva dny festivalu).



*Ivan Steiger ve svém mnichovském ateliéru při přípravě filmu DIE BRUMMFLIEGE
(BZUČIVKA, 1980)*

Foto archiv Borise Jachnina

pomohla nejen překlenout bariéry cenzury doma, ale otevřela mu i brány k divákům v cizích zemích. „Smysl života jsem našel ve chvíli, kdy jsem ztratil možnost jej vyjadřovat slovy,“ říká Steiger a přidává lstivý paradox: „Své kresby píši a jsou ke čtení.“²⁾ Jestliže ztratil zázemí v *Literárních novinách*, *Kulturní tvorbě*, *Studentu*, *Reportéru*, *Impulsu* aj., otevřely se mu stránky *Deutsche Zeitung*, *Die Welt*, *Die Weltwoche*, *Chicago Tribune Magazine*, *Los Angeles Herald Examiner*, bostonského *The Christian Science Monitor*, londýnských *Times*, pařížského *Le Figaro*, turinské *La Stampa* a nejbližšího mu *Frankfurter Allgemeine Zeitung* – jenom ten otiskl za pětatřicet let osm a půl tisíce jeho kreseb. K tomu výstavy v Evropě i v Americe. A šestadvacet knih s jeho ilustracemi.

Prvním z vrcholů jeho knižní ilustrace se roku 1989 stala kniha *Ivan Steiger sieht die Bibel* – vydaná též v Americe a nakonec i v Praze (*Ivan Steiger: Bible v kresbách*),³⁾ obsahující na sedm set jeho kreseb. V předmluvě napsal Ulrich Fick, generální tajemník Světového svazu biblických společností: „V nejvyšším poschodí jeho domu v Mnichově je velké studio s trikovými kamerami a střihacími stoly. Vznikly zde filmy, povídky a knížky pro děti. V posledních sedmi letech však odtud nevyšla ani jedna knížka s kresbami, tak silně zaujala Ivana Steigera práce na obrazech k Bibli.“ A dále citoval samotného Steigera: „Odedávna je Bible pro lidstvo víc než jen návod k životu. Ale většina z nás ji stále ještě neumí číst a rozumět jí. Různým způsobem se pokoušíme dostat k Bohu sami. Bible však říká: ‚Bůh přichází k nám.‘ Kdo z nás to

2) Dopis Ivana Steigera autorovi z 18. 2. 2008 (další dopisy jsou z 19. 2. a 3. 3. 2008).

3) Německé vydání: Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft und Verlag Katolisches Bibelwerk, 1989; česky Praha: Kalich, 1990.

už pochopil?⁴⁾ Následuje čtyři sta šestnáct kreslených esejů pro starozákonní Knihu přísloví *Gottes Auge ist überall*.

Další stěžejní dílo vyšlo roku 2004 – *Kinderträume. Spielzeug aus zwei Jahrtausenden* (München: Prestel Verlag), které napsal se svou ženou Evou a které obsahuje tisíc tři sta obrázků historických hraček.

Nezávislý filmař: trikové filmy z dějin hraček

Vedle kreslení působí Steiger v Mnichově i jako nezávislý filmař – autor, režisér a producent. A také jako sběratel a majitel velké sbírky starých i nových, průmyslově vyrobených hraček z Evropy i Ameriky. Objevil je, když hledal rekvizity pro své první filmy – a zcela jim propadl. Roku 1983 otevřel Muzeum hraček v Mnichově, a o jedenáct let později také v Praze. Zájem o hračky se prolnul se zájmem o film.

Steiger chápe hračky jako umění pro děti. S tímto východiskem natočil na třicet unikátních dokumentárních filmů o dějinách a výrobě hraček, které mají nejen značnou historickou hodnotu, ale také výchovnou a vzdělávací funkci přitažlivou pro dětské i dospělé publikum. Sledují estetickou problematiku, technický rozvoj i trhy v Evropě a zámoří. Žánrově se pohybují na pomezí – kombinují dokumentární film s trikovou technikou. Osobité (autorské) pojetí a dispozice filmu pro celou rodinu činí Steigerovy snímky zajímavými zejména pro televizní uvedení. Televizní stanice z Unie německy mluvících zemí, zejména rakouská ORF a německá ZDF, vysílají jeho filmy tradičně o Vánocích. Tyto snímky jsou uváděny s predikátem „hodnotný“, ve světě získaly řadu ocenění a po listopadu 1989 se začaly uvádět i u nás.

Filmy vznikají ve Steigerově nezávislé produkci a finančně je jejich výroba opřena o objednávky ZDF a organizace Inter Nationes, podporující film v klubech a na školách, a o systém podpory grantového typu (ponejvíce granty BMI – Spolkové ministerstvo vnitra). Jejich mnichovská firma Eva & Ivan Steiger Film – und TV-Produktion (dříve Ivan Steiger Video, založena 1971, příležitostně realizuje i reklamní zakázky) je svým způsobem rodinným podnikem: jeho manželka Eva je Aufnahmeleiterin, spoluproducentkou i herečkou, dcera Helena asistentkou štábu, vypomáhá i dcera Johanna Steiger-Antoš (absolventka režie na FAMU). Ve Steigerově filmovém štábu pracují pravidelně mnozí Češi a Slováci. Nejde však jen o krajanskou příbuznost, ale především o významné odborníky: v kameře Igor Luther, Marian Sloboda a Jan Malíř, ve střihu Ljiljana Lorencová a Alois Fišárek, v hudbě Evžen Illín či Jiří Kanzelsberger, ve zvuku Milan Bor aj. Všechny filmy jsou natáčeny na negativ 35 mm a kopírovány na Betacam. Vedle televize se kinofilmy promítají v kinech jako předfilmy; distribuovány byly do 128 zemí.

Mezi Steigerovými kresbami a filmy je rozdíl, jako by to byla tvorba dvou autorů. Zatímco o filmech můžeme říci, že je natočil šťastný člověk, který si nezapomněl hrát, kresby vypadají na dílo člověka, který má obavy, zda lidstvo neztratilo víru a nekleslo jen v klanění před Zlatým teletem (v biblických kresbách je jím televizor). Tyto dvě polohy, z nichž jedna hovoří spíše k dětem a druhá k dospělým, jsou jako váhy. Poskytly Steigerovu dílu harmonii, která ho vede k formě jednoduchých, důvtipných kreslených zkratk a k hravě naučnému způsobu, jímž vypráví o svých hračkách.

O světě hraček poskytuje ve svých filmech (a ve svých sbírkách) často překvapivé informace a nabízí objevné perspektivy, které souvisejí i s tím, že se nepídí po exkluzivních originálech, ale sleduje i sériové, průmyslově vyráběné hračky a vůbec celé toto průmyslové odvětví. Tak se zabývá například i otázkami trhu, ekonomiky, ale také sociální historie apod. Dokladuje, jak

4) Ivan Steiger, *Bible v kresbách*, s. 8.



Ivan Steiger Video: logo jeho mnichovské produkční firmy, která vznikla roku 1971. Obrázek nakreslil IS v období pražského jara 1968

Foto archiv Borise Jachnina

v obdobích války se zvyšuje zájem trhu o cínové, sádrové či dřevěné armády vojáků, jejich výzbroj a vozidla, tanky, lodě a letadla – a výrobci se snaží, aby se titěrný model nejen pohyboval na souši i v odě, ale také aby blýskal, střílel, kouřil a hlučel. Mnozí velcí výrobci rozšiřují své „armády“ také o týlové jednotky, a tím se nabídka pro dětské zákazníky rozšiřuje. Adrenalin válečného řemesla ustupuje – a objevují se stany červeného kříže, nemocnice, polní kuchyně, spojaři i ženisté.

Hračky v Steigerových filmech hovoří samy za sebe, jejich vzhled a technika vyprávějí o době vzniku, jejich funkce o stavu rodiny a společnosti. Steiger místy animuje dvě loutky v pohybu nebo tanci, doprovází je nahrávkou sádrové kapely, ale není to pokus o fikci skutečnosti, lidského světa, hračka vždy zůstává hračkou. Často postřehneme „zcizující“ detail. Není to opomenutí, jestliže filmař snímá plechovou hračku ve velkém detailu a ponechá přitom na její tváři šrámy a poškozené lakování. Neschovává ani mechaniku, která loutkami pohybuje, ať jde o žonglery, akrobaty, cyklisty, holiče, houslisty, šermíře a jiné figurky. A přitom často ukazuje loutky a mechanismy zezadu, kde vidíme jejich dráty a soukolí, někdy jen papírová táhla na rubu ilustrací.

Steigerův komentář počítá s dospělými, vypráví o technickém důmyslu vynálezců, o materiálech a výrobních postupech, ale když je něco obzvlášť krásného pro děti, tak se u toho zastaví a zmlkne. Tam, kde se vrší nové a nové informace, udělá Steiger pauzu, nechá hrát jen hudbu a dovolí divákovi prohlédnout si ty tvářičky a kostýmy zblízka. Je co prohlížet, nahlédneme i do dílny, kde dívky zahalené do biedermeierovských volánků šijí malinká bolerka – tu vidíme slečnu malovat obličej tanečnice (v USA tohle obstará matrice a stříkácí pistole, výsledek arci není tak živoucí).

Ve filmech DĚTSKÉ SNY Z PLECHU (KINDERTRÄUME AUS BLECH 1830–1914; 1982) a DIE GESCHICHTE DES BLECHSPIELZEUGS 1918–1939 (DĚJINY PLECHOVÝCH HRAČEK 1918–1939; 1983) jsou srovnávány americké a evropské hračky, je sledován vývoj pohonných mechanismů od svazku gumy k ocelovému peru, později strojky na páru, elektřinu a dokonce stlačený vzduch. Německo si zakládalo na ukázkách řemesel, velkovýroba u Märklina se nevěnovala jen vláčkům, ale chrlila i oblíbené malé kolotoče, napodobovala hrdiny odvážných výkonů (Blériot) a dodávala celé krajiny do dětských pokojů – s nádražími, továrními vlečkami, výtopnou, točnou, světelnou signalizací. Průvodce těchto filmů dělali dva američtí roboti, kteří byli zvyklí z domova na něco jiného: loutkoví kamarádi tu měli masku Charlieho Chaplina, Popeye (Pepka námořníka) a jeho Olivie, kohoutí zápasy, Kocour Felix, Mickey Mouse, Donald Duck a dokonce i dánští komikové Pat a Patachon. Již za éry Harolda Lloyda tu byl Superman, bílí boxeři i černí muzikanti a Pinocchio. Ve filmu ZAUBER DER VERWANDLUNG. BEWEGLICHE BILDERBÜCHER AUS DREI JAHRHUNDERTEN (KOUZLO PROMĚNY. KNIHY S POHYBLIVÝMI OBRÁZKY ZE TŘÍ STOLETÍ, 1986) ukazuje Steiger, jak důmyslné skládací ilustrace vyčarují před námi známé lidské typy, ať je to Kasperl, nebo Pulcinella, přecházející ze století do století a ze země do země.

K nejpozoruhodnějším ze Steigerových filmů počítám snímek LATERNA MAGICA. DIE GESCHICHTE DER ZAUBERLATERNE (LATERNA MAGICA. DĚJINY KOUZELNÉ SVÍTILNY, 1984), ta by měla patřit do povinného vybavení našich škol jako dokument o pravěku kinematografie, který vedle naučné hodnoty ponechává dosti místa i pro poezii. Podobně ZAUBER DER MECHANIK. SPIELZEUGAUTOMATEN (KOUZLO MECHANIKY. AUTOMATICKÉ HRAČKY, 1994): začíná u mytologie a androidů (už v 15. století byla sestrojena „mluvící hlava“, která varovala, že „přijde čas“) a linie automatů vrcholí panenkou, která když ji položíte do laboru, různými tempy plave dokola.

B o r i s J a c h n i n

Filmografie Ivana Steigera

Scénář (není-li uvedeno jinak), režie a produkce Ivan Steiger

Die Flasche (Láhev), 1971, kreslený kinofilm, 12'50", grant BMI (Spolkové ministerstvo vnitra), predikát: Wertvoll (hodnotný), MFF Annecy 1971

ARD Magazin, 1976, dvanáct trikových politických karikatur po 1 min.

Stille Post (Tichá pošta), 1977, hraný kinofilm, 11'13", kamera Igor Luther, grant BMI, predikát: Wertvoll, MFF Cannes 1977 (soutěž): Mention de qualité

Memory (Vzpomínka), 1979, trikový kinofilm, 11'31", kamera Igor Luther, grant BMI, predikát: Wertvoll, MFF Mannheim 1980

Mr. Roboter (Pan Robot), 1979, 11'46", trikový kinofilm, Grant BMI, zakázka ZDF, kamera Igor Luther, MFF San Sebastian 1979 (soutěž) a San Antonio



Ivan Steiger s manželkou spoluproducentkou Evou

Foto archiv Borise Jachnina

Die Brummfliege (Bzučivka), 1980, papírkový trikový film, 14'22", scénář Lubor Dohnal, zakázka ZDF, MFF Cork 1980

Wie der Waldteufel... (Jako lesní čert...), 1980, scénář Lubor Dohnal, papírkový trikový film, 10', grant BMI, predikát: Wertvoll

Lothar Meggendorfers lebende Bilderbücher 1878–1901 (Oživlé obrázkové knihy Lothara Meggendorfera), 1981, trikový film, 11'55", zakázka ZDF

Et cetera, 1981, papírkový trikový film, 10'25", zakázka ZDF

Karikaturen (Karikatury), 1981/82, šest trikových animovaných filmů po 3', zakázka Bayerische Rundfunk

Dětské sny z plechu (Kinderträume aus Blech 1830–1914), 1982, hraný trikový film, 60', zakázka ZDF, koprodukce Inter Nationes, uvedla ČT v roce 2000

Oživlé snímky Ed. Muybridge (Lokomotion), 1983, kombinovaný trikový film 10'40", zakázka ZDF, koprodukce Inter Nationes, uvedla ČT



*Ivan Steiger je také autorem loga Sixty-Eight Publishers, nakladatelství
Zdeny a Josefa Škvoreckých v Torontě
Foto archiv Borise Jachnina*

Aus alten deutschen Musterbüchern 1830–1865 (Ze starých německých vzorníků 1830–1865), 1983, papírkový trikový kinofilm, 12', grant BMI, zakázka ZDF, koprodukce Inter Naciones

Die Geschichte des Blechspielzeugs 1918–1939 (Dějiny plechových hraček 1918–1939), 1983, hraný trikový film, 60', zakázka ZDF, koprodukce Inter Naciones

Laterna Magica. Die Geschichte der Zauberlaterne (Laterna Magica. Dějiny kouzelné svítilny), 1984, hraný trikový kinofilm, grant BMI, 30', zakázka ZDF

Altes Holzspielzeug unter dem Weihnachtsbaum (Staré dřevěné hračky pod vánočním stromem), 1985, hraný trikový film, 30', zakázka ZDF, koprodukce Inter Naciones

Vater und Sohn I. (Otec a syn, I. díl), 1986, papírkový trikový film, 30', zakázka ZDF, koprodukce Inter Naciones

Vater und Sohn II. (Otec a syn, II. díl), 1986, papírkový trikový film, 30', zakázka ZDF, koprodukce Inter Naciones

Vater und Sohn (Otec a syn, sestřih), papírkový kinofilm, 11'16", grant BMI, predikát: Wertvoll

Zauber der Verwandlung. Bewegliche Bilderbücher aus drei Jahrhunderten (Kouzlo proměny. Knihy s pohyblivými obrázky ze tří století), 1986, trikový kombinovaný film, 30', zakázka ZDF

Teddys Weihnachtsträume (Vánoční sny medvídky Teddyho), 1987, hraný film, 40', zakázka ZDF a ÖRF

Der Teddybär (Plyšový medvídek), 1989, trikový hraný film, 30', zakázka ZDF a ÖRF

Wer hat Kater Mikesch die Stiefel gemalt (Kdo namaloval kocouru Mikešovi holínky?), 1990, kreslený film, 30', zakázka ZDF a ÖRF

Lebende Krippen (Živé jesličky), 1991, dokumentární trikový kombinovaný film, 30', zakázka ZDF a ÖRF

V biblické zahradě (Im Garten der Bibel), 1992, kreslený pilotní film 4x2 min., zakázka ZDF a ČT

Zauber der Puppen (Kouzlo panenek), 1992, hraný trikový film, 30', zakázka ZDF a ÖRF

Traumwelt der Puppen. Charakterpuppen (Snový svět panenek), 1993, hraný trikový film, 30', zakázka ZDF a ÖRF

Zauber der Mechanik. Spielzeugautomaten (Kouzlo mechaniky. Automatické hračky), 1994, trikový film, 30', v zakázce ZDF a ÖRF

Die Puppenstadt der Fürstin – „Mon Plaisir“ in Arnstadt (Město panenek – „Mon Plaisir“ v Arnstadtu), 1995, dokumentární trikový film, kamera Jan Malfř, 30', zakázka ZDF a ÖRF

Reklamy (výběr):

Derby, 1977, 5 min. (celosvětová prezentace nového vozu Volkswagenu)

Michel 1978, 1978, trikový animovaný film (krátká reklama o filatelistickém katalogu, ve kterém známky ožívají)

Der Neue Polo, 1990, trikový film, 5 min. (celosvětová prezentace Volkswagenu)

Reklamní šoty pro BMW aj.

Obzor

Komplexní monografie o díle a životě Jana Kučery

Jan Svoboda: *Skladba a řád. Český teoretik filmu a televize Jan Kučera.*

Praha, Národní filmový archiv 2007, 405 stran.

Jak na přední, tak na zadní záložce obsáhlé publikace vydané Národním filmovým archivem nacházíme fotografii a životopisný náčrt; stejné pozornosti se zde dostává osobnosti, o níž daná publikace pojednává, i jejímu autorovi. Svým způsobem to odpovídá povaze a postavení knihy. Ta je jednak úhrnnou a velmi důkladnou monografickou studií o Janu Kučerovi, jednak reprezentativní sumou mnohaletého odborného úsilí Jana Svobody, který se Kučerou soustavně zabývá od osmdesátých let minulého století (první, přípravnou skicu k monografii uveřejnil už v roce 1984).¹⁾ Na tento ráz publikace poukazuje také zařazení celkové bibliografie Svobodových prací do jejího závěru (s. 350–382).

Jednu složku monografie tvoří problematika v zásadě životopisná: bylo třeba popsat značně složité „zákruty“ Kučerova života, poznamenaného společensko-politickými zvraty, průběh jeho žurnalistických, organizačních a pedagogických aktivit i jeho praktickou, tvůrčí filmovou činnost. Autor vycházel z rozmanitých archivních pramenů (několik pozoruhodných a dobově příznačných dokumentů je reprodukováno v přílohách; s. 293–323) a čerpal také ze sdělení a vzpomínek Kučerových současníků; v osobně laděném dovětku pak stručně pojednává i o vlastních setkáních s Kučerou (s. 285–291).

Základním (a nutno říci, že plně realizovaným) Svobodovým cílem ovšem bylo, aby ukázal a doložil, že Jana Kučera je nutno považovat za průkopníka a čelného představitele české teorie filmu a rovněž televize a že řada jeho myšlenek si stále udržuje podnětnost a aktuální platnost. Zároveň tak monografie podává dílčí, ale nepochybně podstatný příspěvek k popisu vývoje českých teoretických přístupů ke kinematografii (chápané v souladu s Kučerou obecně jako zápis pohybu prostřednictvím různých technologií; srov. s. 199).

Kučera se teoretickým otázkám filmu věnoval po celých padesát let (1927–1977) a jeho spisy zahrnují tisíce stránek různých textů. Z monografie je patrné, že se autor opírá o bezpečnou znalost celého Kučerova písemného díla včetně drobných časopiseckých příspěvků a článků, které zůstaly v rukopise. V souvislosti s tím bylo nutno volit z nepřehledné mnohosti materiálů ty složky, které lze brát jako zásadní (Svoboda přitom dává přednost mnohdy rozsáhlým citacím, aby nedocházelo ke zkreslení při parafrázích), a hlavně bylo potřebné najít přiměřený způsob uspořádání výkladů. Autor na otázky, které zde vyvstávají, upozorňuje ve stručném, ale obsažném úvodu k práci (s. 9–12). Především šlo o to, „jak propojit historické a teoretické momenty, abychom postihli vývojový pohyb myšlení, jednotu v rozmanitosti a v proměnách“ (s. 10). Svobodovo jistě dobře přijatelné řešení spočívá v tom, že s opřením o návrh Romana Jakobsona a Jurije Tyňanova pojímá tento proces jako diachronně synchronní kontinuum (s. 10–11), jako integraci systému a evoluce. Potřeby výkladu pak sice vedou k vyzdvížení jednoho nebo druhého aspektu, protějšek však vždy zůstává alespoň latentně přítomen. Neméně podnětné je autorovo navázání na úvahy Alicje Helmanové o tzv. filmovém vědomí. Helmanová poukázala na potřebu diferencovat mezi originálními názory určité osobnosti, rámcem

1) Jan Svoboda, Filmový a televizní estetik Jan Kučera. Náčrt k monografii. *Estetika* 21, 1984, č. 4, s. 233–266.

tvořeným badatelskou tradicí, do níž se teoretik zařazuje nebo vůči níž se vymezuje, a konečně právě filmovým vědomím, stanovisky obecně sdílenými v daném období a v daném prostředí.²⁾ Předmětem pozornosti se tedy stává nejen Kučerova teoretická reflexe sama o sobě, ale také její zakotvení v užších i širších kontextech.

První a druhá kapitola monografie (*Cestou zrání*, s. 13–101; *Nové hledání – zákruty a jistoty*, s. 103–167), založené především diachronně, podávají velmi podrobný obraz Kučerových životních osudů a jeho pracovních aktivit praktických a zejména teoretických. V centru zájmu tak stojí posloupnost Kučerových odborných, resp. též publicistických textů a rozmanité determinanty (pozitivně, ale ve značné míře i negativně působící), jež ovlivňovaly jeho činnost. Svoboda zde vystupuje jako chápavý a oddaný vykladač vývoje Kučerovy pracovní kariéry a Kučerova myšlení, přitom se však – a to je třeba zdůraznit – nikde nedostává do pozice nekritického apologety; soustavně upozorňuje i na sporné body v Kučerových tvrzeních či na jeho jistou přizpůsobivost vůči oficiálním stanoviskům a sklon k dogmatičnosti, projevující se zvláště v padesátých letech.

Korelátům k chronologickému podání, které nutně vede k přecházení mezi jednotlivými tématy a oddělování prvků navzájem souvisejících, se pak stává představení základních témat Kučerových reflexí, respektující ovšem i vývoj jeho názorů, jež je obsahem třetí kapitoly monografie (*Hlavní myšlenkové okruhy /paradigma Kučerovy teorie/*, s. 169–264). Jan Svoboda zde postupně probírá Kučerovo pojetí střihové skladby, vztahu uměleckého a publicistického principu ve filmové a televizní tvorbě, specifčnosti televizní kinematografie a konečně jeho příspěvky ke strukturální poetice filmu a televize; možná by stály za pozornost i například Kučerovy texty zaměřené na osobité rysy amatérské kinematografie. Právem je ovšem nejvíce místa věnováno popisu Kučerovy koncepce záběru a skladby záběrů (akční částice, záběrové řady a souřadí, záběrové triády apod.) a především problematice analýzy sémantické výstavby filmového díla. Svoboda velmi detailně, s přihlédnutím k jednotlivým studiím, jež měly tvořit knižní soubor *Poetika českého filmu*, sleduje, jakými způsoby Kučera pronikal do významové tkáně filmů a jak se snažil postihnout to, co je označeno jako „jednotící sémantická směrnice, vznikající v organizované souhře tvůrčích složek“, jež „ustavuje osobitou jednotu tvaru a smyslu v konkrétním filmu“ (s. 231; zvýraznil J. S.).

Zvlášť důležitou složku monografie představuje už zmíněné zapojování Kučerova díla do rozmanitých dobových i obecnějších odborných souvislostí (ale také souvislostí kulturních a sociálně-politických). Výrazně se zde aktualizují kontexty tvořící pozadí i determinanty pro formování a vývoj názorů Jana Kučery, ale současně také kontexty, do nichž se v průběhu své badatelské dráhy zapojil jeho monografista. Počáteční fáze Kučerova působení je tak vykládána ve vztahu k přístupům tehdejší umělecké avantgardy vůči filmu, později vystupuje do popředí spjatost se strukturalismem (porovnává se např. klasifikace forem filmového času u Kučery a u Jana Mukařovského; s. 72). V souvislosti s padesátými léty se připomínají dobové pokusy o prosazení doktríny socialistického realismu a vybudování marxistické estetiky, partie věnované následující dekádě obsáhle probírají ožívování strukturalistických pohledů a snahy o uplatnění pojmoslovného aparátu sémiotiky. Zároveň se do monografie zřetelně promítá široké odborné zázemí autora monografie. To se mj. projevuje soustavným upozorňováním na možné mezioborové vazby, inspirace a analogie, především v kontextu myšlení pražské strukturální školy; lze poukázat například na úvahu o spojnicích mezi Kučerovým modelem kinematografické skladby

2) Srov. Alicja H e l m a n, *Kategoria świadomości filmowej i jej znaczenie dla badania dziejów refleksji nad filmem*. In: Alicja H e l m a n – Wiesław G o d z i c (eds.), *Próby nowej interpretacji historii myśli filmowej*. Katowice: Uniwersytet Śląski 1978, s. 23–40, zvl. s. 26 (stránkové údaje ve Svobodově práci jsou chybné).

a koncepcí tzv. aktuálního členění větného rozpracovanou jazykovědcem Vilémem Mathesiem (s. 177, 273) nebo na zdůraznění produktivnosti pojmu *sémantické gesto* (mj. s. 218–219). Uvedeným směrem by samozřejmě bylo možno pokračovat i dále, tak u zmínky o konceptu implikovaného autora (s. 276) se nabízí propojení s pojmem subjektu díla, který propracovával Miroslav Červenka.³⁾ Vedle toho autor připomíná ve spojitosti s Kučerovými koncepcemi také například nedokončený kolektivní projekt výzkumu vývoje filmového vyjadřování v českém filmu na konci šedesátých let (s. 288–289) nebo přístupy pražského mezioborového týmu pro vyjadřovací a sdělovací systémy umění z let sedmdesátých a osmdesátých, dnes ve značné míře zapomínané (s. 193, 215 aj.). V dalším aspektu si zaslouží pozornost fakt, že Svoboda soustavně konfrontuje koncepcce Jana Kučery se závěry mnoha zahraničních badatelů, z nichž někteří jsou dnes rovněž pozapomínáni, mj. četných vědců polských a ruských nebo představitelů výzkumu filmu inspirovaného transformačně-generativní gramatikou Johna M. Carrolla (s. 273–274) . Neobyčejný rozhled po teorii filmu a televize i po disciplínách příbuzných také autorovi ve shrnujícím završení monografie (*Na závěr*, s. 265–284) umožňuje zařadit Kučeru do vývojových proudů teoretické reflexe o filmu a televizi a rovněž podat určitou typologickou charakteristiku Kučerových názorů.

Bylo by možno si přát, aby do publikace byla zařazena bibliografie Kučerových textů a dále věcný rejstřík (i když lze uznat, že bibliografie by patrně rozsah publikace neúnosně zvětšila). Toto přání ovšem nic nemění na konstatování, že monografie Jana Svobody věnovaná Janu Kučerovi představuje velmi pečlivě připravené a uvážlivě a kompetentně zpracované pojednání, které je důstojným vyrovnáním dluhu vůči ústřední osobnosti české tradice teoretického myšlení o filmu a televizi.

P e t r M a r e š

3) Např. Miroslav Č e r v e n k a, Individuální styl a významová stavba literárního díla. In: T ý ž, *Styl a význam. Studie o básnících*. Praha: Československý spisovatel 1991, s. 246–262, zvl. s. 258–260. Srov. k tomu Karel P i o r e c k ý, Červenkova teorie lyrického subjektu. *Česká literatura* 54, 2006, č. 6, s. 31–55.

Obzor

Súčasný dejiny súčasného umenia

Hal Foster – Rosalind Kraussová – Yve-Alain Bois – Benjamin H. D. Buchloh:

Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus.

Praha: Slovart 2007, 404 stran.

Vydavateľstvo Slovart vydalo pozoruhodnú publikáciu *Umění po roce 1900*. Ako titul jasne napovedá, jedná sa o dejiny výtvarného umenia, ktoré sa zrodilo v atmosfére minulého storočia s malým presahom do nášho storočia. Keby sme tieto dejiny chceli detailnejšie špecifikovať, tak by sme na túto špecifikáciu mohli využiť podtitul spomínanej publikácie, ktorý znie: *Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Táto publikácia sa totiž skutočne zaoberá modernizmom, reakciami na neho a vyústením v podobe postmodernizmu.

Začnem jednoduchým konštatovaním, že sa jedná o skutočne súčasné dejiny umenia, a to hneď z dvoch zásadných dôvodov.

Prvý dôvodom, prečo si trúfalo dovoliť tvrdiť, že sa jedná o súčasné dejiny umenia, je jednoduchý: táto publikácia totiž zachytáva vývoj vizuálneho umenia od roku 1900 až do roku 2003, teda do roku, ktorý sa kryje s dátumom dopísania a odovzdania rukopisu na redakčné spracovanie a následné publikovanie. Je sympatické, že si autori textu knihy uvedomili, že 20. storočie definitívne skončilo, a aj keď väčšiu časť v ňom žili, je najvyšší čas s ním zaobchádzať ako s hociktorým iným obdobím dejín umenia. Len keď s týmto úsekom veľkých dejín vizuálneho umenia budeme zaobchádzať ako s niečím, čo už odznelo a čo po sebe zanechalo väčší alebo menší počet stôp v podobe obrazov, sôch, inštalácií, happeningov alebo akcií, môžeme vytvoriť jednu verziu príbehu, ktorú nasledujúci bádatelia môžu rozširovať, spresňovať, jemne modifikovať alebo otvorene spochybňovať.

Druhý dôvod je už oveľa sofistikovanejší, a možno ho sformulovať tak, že tieto dejiny dôsledne a programovo rešpektujú pluralitu interpretačných prístupov. Každý zo štyroch autorov totiž ponúkol iný pohľad na zložitý, na prvý pohľad chaotický, protirečivý a neprehľadný vývoj umenia v tomto období. Pohľad Rosalind Kraussovej (mimochodom jedinej zástupkyne ženského pohlavia) je postštrukturalistický, Hala Fostera je psychoanalytický, Yve-Alaina Boisa formalistický a štrukturalistický a Benjamina H. D. Buchloha zasa spoločensko-historický.

To, že jednotliví autori sa pokúsili interpretovať vývoj umenie z pozície psychoanalýzy, z pozície spoločensko-historického výkladu umeleckých fenoménov, z pozície formalizmu, štrukturalizmu a postštrukturalizmu, nie je dané len osobnou voľbou jednotlivých autorov, ale (a teraz je ľahostajné, či nevedome alebo vedome) aj tým, že tieto veľké teórie sprevádzali ako kultúrne pozadie vývoj umenia po celé 20. storočie, pričom psychoanalýza ho do svojej „interpretačnej opatery“ prebrala z rúk 19. storočia a postštrukturalizmus ho zase odovzdal 21. storočiu. Každý z týchto prístupov je iný, a práve teoretická inakosť a nie početnosť je neklamným príznakom spomínanej plurality, ktorá v tomto prípade vôbec nie je samoúčelná. Naopak! Každý z týchto prístupov má svoje prednosti a má aj svoje slabšie stránky, niečo umožňuje vidieť veľmi presne, niečo menej presne a niečo zase nevidí vôbec. Na jednej strane autori slabšie stránky jednotlivých teoretických pohľadov, metód a prístupov zámerne nespomínajú, to je koniec-koncov vec ich kritikov, na druhej strane presvedčivo postulujú prednosti každého z nich.

Psychoanalýza je schopná veľmi presvedčivo vysvetliť všetky odnože surrealizmu, umenia využíajúce ako „materiál“ sen, fantáziu, podvedomú tvorbu, halucinácie alebo opierajúce sa o ideu nevedomých kultúrnych archetypov. Sociálne dejiny ponúkajú originálne vysvetlenie tých smerov, škôl či iniciatív, ktoré umenie chápali buď ako kritiku spoločnosti a ideológií

akéhokoľvek druhu, alebo ako prostriedok na zmenu či, výstavbu novej spoločnosti. Prednosťou formalizmu je interpretácia rôznych foriem modifikácií geometrických abstrakcií, pri čom mu môže výdatne pomáhať štrukturalizmus, ktorý ponúka nielen nástroje na analýzu umeleckých foriem, ale aj vysvetlenie krízy reprezentácie a referencie, či logiky výstavby obrazov na báze binárnych opozícií. Postštrukturalizmus, a predovšetkým jedna jeho vetva zvaná dekonštrukcia, zase vynikajúcim spôsobom dokáže spochybniť rámce, vysvetlíť podmienenosť významu v premenlivých kontextoch, ako aj paradoxy napodobňovania a podstatu simulakrov, ktorých bujnenie je späté s masovým rozširovaným nových médií.

Po tomto možno komplikovanom úvode je možno načas začať hovoriť „zrozumiteľnou“, bežnou rečou, aj keď to veda vôbec nemá rada, a pokúsiť sa vysvetliť, z čoho vlastne táto kniha pozostáva. Na rozdiel od iných kníh, kde čitateľa víta obligátny úvod, táto publikácia má hneď štyri úvody, ktoré sú venované opisu historického vývoja metodológie. Každý zo štyroch autorov hovorí za seba, stručne, ale neobyčajne výstižne vysvetľuje metódu, ktorá mu umožní analyzovať umeleckú formu a vysvetľovať zmysel diela. Prítomnosť týchto štyroch úvodov má okrem vedeckej aj nespornú pedagogickú hodnotu, pretože umožňuje každému adeptovi štúdia dejín výtvarného umenia súčasnosti, alebo jednoducho aj laikovi, ktorý má ambíciu dozvedieť sa niečo viac o súčasnom umení, zoznámiť sa zo základmi, na ktorých spočívajú zložito projektované budovy interpretačných prístupov.

Po týchto štyroch metodologických úvodoch nasledujú samotné dejiny vizuálneho umenia, ktoré sa začínajú rokom 1900. V tomto roku vydal Sigmund Freud vo Viedni svoj slávny *Výklad snov* a práve v tomto období v tej istej Viedni rastie vplyv expresívneho umenia Gustava Klimta, Egon Schieleho a Oskara Kokoschku. Rok 1900 je nepochybne zvolený aj preto, lebo pre väčšinu nás sa týmto rokom končí predchádzajúce 19. a začína sa rozporuplné 20. storočie.

Keď sa na to pozrieme z inej strany, tak roku 1900 netreba pripisovať až taký veľký význam. Áno, namiesto číslu 18 sa odteraz v letopočte na jeho začiatku bude písať sto rokov číslu 19, ale z hľadiska vývoja najmä moderného a antimoderného umenia tento začiatok vlastne nemá hodnotu skutočného začiatku. Moderna, najmä avantgardy sa totiž vždy obracali k budúcnosti. Jej predstavitelia sa menej alebo viac radikálne vymedzovali voči minulosti: buď ju programovo popierali, alebo ju potrebovali len ako kontrastné pozadie, na ktorom lepšie vynikla originalita ich umeleckých gest. Možno to dokumentovať hneď ďalšou veľkou udalosťou vo svete vizuálneho umenia, ktorú spomínajú tieto dejiny umenia: v roku 1900 navštívil Henri Matisse veľikána súdobého sochárstva Augusta Rodina v jeho ateliéri, pričom výsledkom tejto návštevy bolo odmietnutie Rodinovho sochárskeho štýlu.

V roku 1909 zasa F. T. Marinetti vydáva prvý futuristický manifest, ktorý futurizmus chápe ako nový začiatok v dejinách umenia a nie pokračovanie dovtedajšej tendencie vývoja, takže ďalší nový začiatok. Po futurizme ešte prichádza niekoľko „nových“ začiatkov, približne toľko, že nie pokračovanie tradície ale hovorenie o novom začiatku, o zrode umenia, ktoré sa odvracia od minulosti a pozerá sa len do budúcnosti sa v určitom bode stalo stereotypom a pomaly, v protiklade s deklarovanou intenciou sa stáva nie rebelským, ale tradicionalistickým gestom, na čo originálnym spôsobom reagovali rôzne postmodernistické iniciatívy, ktoré odmietajú niečo začínať odznova.

Vieme, v ktorom roku sa tieto dejiny začínajú, vieme, čím sa začínajú, teraz je potrebné si priblížiť spôsob, akým sa o vývoji umenia rozpráva. Autori rezignovali na vytvorenie univerzálnych dejín, ktoré by boli schopné pod „povrchom“ jednotlivých udalostí jasnozrivo vidieť akýsi dejinný logos, ktorý by umožnil chápať dejiny ako súvislý a vzostupný vývin, v ktorom jednotliví umelci zákonite nadväzujú na svojich predchodcov, niečo od nich preberajú a rozvíjajú, niečo odmietajú a niečo nové pridávajú. A vôbec im už nešlo o tom, aby ku každému menu pridali krátku biografiu a siahodlhý „telefónny“ zoznam aspoň tých najvýznamnejších diel,

ktoré stihli za svoj život vytvoriť. Odmietajú postupy, typické pre dejiny ideí, pre ktoré bola kontinuita posvätnou krávnou a preto autori týchto dejín vizuálneho umenia odmietli v mene viery v univerzálny dejinný logos nevšimáť si všetko, čo by tento poriadok narúšalo. Odmietli konstruovať vyrovnanú historickú líniu a namiesto toho ponúkajú také písanie o dejinách, ktoré by priblížilo fakt, že každá prítomnosť je „tehotná“ nie jedinou budúcnosťou bez alternatívy, ale že každá prítomnosť ponúka viacero alternatív. Ich dejiny niesú dejinami logu, ale udalostí. Áno, dejiny udalostí je to najsprávnejšie označenie! Dejiny pozostávajú z jednotlivých udalostí, singularít, ktoré síce môžu byť pochopené ako body nejakej línie, ale len za predpokladu, že vždy bude rešpektovaný ich charakter singularity.

Autori týchto dejín umenia formálne spojili jednotlivé udalosti do niekoľkých celkov, pričom každý celok je formálne ohraničený jednou dekadou. Jedinou výnimkou, legitimizovanou všeobecnými dejinami je dekáda od roku 1940 do roku 1949, ktorú účelne rozdelili na dve časti. Toto rozdelenie korešponduje s ukončením druhej svetovej vojny, ktorá znamenala absolútne najväčší zásah do svetových dejín a nepriamo aj do dejín umenia.

Aby zostal zachovaný charakter dejín umenia, autori z každej dekády vyberajú tie udalosti, ktoré určitým spôsobom buď spôsobili presmerovanie určitých tendencií vývoja alebo dokonca zapríčinili cézuru. Preto napríklad v roku 1900 venujú svoju pozornosť hneď dvom dôležitým udalostiam, a rokom 1901 a 1902 sa vôbec nevenovali. Nie preto, že by sa v týchto rokoch nevytvorili nejaké hodnotné diela, ale preto, že sa v tomto období neudialo nič, čo by pozmenilo trajektórie vývinu, otriaslo svetom umenia a čo by prinútilo filozofov, estetikov či teoretikov vizuálneho umenia k premýšľaniu o tejto udalosti.

Každá kapitola obsahuje reprodukcie tých diel, o ktorých sa hovorí, takže čitateľ môže v každom bode čítania porovnávať interpretačný text s dielom, ktorému je venovaný. Keď sa vyskytne v texte nejaké meno mysliteľa alebo odkaz na iný dokument či sa spomenie inštitúcia, súčasťou textu býva aj stručné slovníkové heslo, ktoré vysvetľuje to, na čo bolo odkazované.

Po putovaní prvou polovicou 20. storočia prichádza aktívny oddych v podobe okrúhleho stola. Všetci štyria autori sa pokúsili formou polyfonického dialógu o stručnú sumarizáciu prvej polovice storočia. Diskusia vyšla nad očakávané dobre, diskutujúci nielenže dokázali štýlovo zosumarizovať všetky dôležité udalosti tohto obdobia, ale navyše poukázali na význam inštitúcií a jednotlivcov z oblasti zberateľstva a kritiky umenia, ktoré zásadným spôsobom pomohli k napredovaniu umenia v tomto neľahkom období, poznačenom dvomi svetovými vojnami.

Po diskusii, ktorú možno chápať aj ako čas oddychu, nasleduje putovanie druhou polovicou minulého storočia, ktoré sa končí v roku 2003 a na konci putovania je čitateľ opäť obdarený oddychovým časom, ktorý môže vyplniť sledovaním diskusie o druhej polovici 20. storočia.

Aj keď je kniha mimoriadne citlivo vyvážená, predsa by som si len dovolil tvrdiť, že táto časť je možno cennejšia, než tá prvá, a mám pre to aj jednoduché zdôvodnenie. Pokiaľ prvá polovica 20. storočia vo vizuálnom umení je v podobe buď syntetických, prehľadových alebo monografických prác pomerne dobre prebádaná, interpretovaná a zhodnotená, druhá polovica je vzhľadom na krátky odstup oveľa menej prebádaná. Preto treba oceniť odvahu autorov týchto dejín umenia za to, že boli ochotní sa „ponoriť“ do chaosu a priniesť z neho jednu správu o jeho stave. Je to dôležitá správa, ktorá dáva možnosť hlbšieho zoznámenia sa s umením, ktoré ešte len nedávno vznikalo doslova pred našimi očami.

Ku kvalite knihy prispieva ešte slovník, vysvetľujúci význam pojmov, ktoré sa v texte najčastejšie objavovali a podrobný súpis literatúry ku každej kapitole. Navyše túto knihu možno čítať buď súvisle alebo po kapitolách, pričom obidve čítania sú úplne legitímne. A keby sa niekomu zdalo, že považujem knihu za mimoriadny počín, zodpovedajúceho súčasnému stavu poznania, tak sa nemýli.

Peter Michalovič

*Projekty***Rozdělené, nebo sdílené kultury?**

*Dějiny vztahů mezi Čechy, Židy a Němci
v meziválečné Praze*

Úvod

Tématem mé disertace jsou vzájemné vztahy a prolínání české, židovské a německé kultury v meziválečné Praze. Práce na pozadí strukturálních transformací jako industrializace, urbanizace, migrace mezi venkovem a městem, etnizace a nacionální mobilizace, jež od poloviny 19. století změnily městskou společnost stejně jako urbánní prostor, zkoumá přímé i nepřímé procesy kulturní výměny v multietnickém hlavním městě demokraticky koncipovaného národního státu; klade otázky ohledně způsobu vytváření, vnímání a interpretace kulturní odlišnosti v interakcích českých, židovských a německých Pražanů. Předmětem výzkumu nejsou statické „identity“, které osoby nebo skupiny osob „mají“, ale vnější a vnitřní procesy sebeidentifikace a připisování identity ze strany druhých, a kromě toho individuální formy sebevnímání v rozličných kontextech městské společnosti.¹⁾ Jeho cílem je odhalit významovou různost, projevující se ve vztazích „českého“, „židovského“ a „německého“, a posléze heterogenitu údajně homogenní většinové kultury, ale také kultur menšinových.

Studie proto pracuje především s novějšími koncepty „kulturního transferu“, zabývajícími se aktéry, myšlenkami a místem kulturní výměny a také praktikami homogenizace. Nevychází z esencialistického pojmu kultury, naopak, zdůrazňuje principiální „smíšenost“ kultur a jejich procesualitu ve smyslu proměnlivého souboru vzorů myšlení, pocíťování a jednání, přičemž přirozeně nemůže ignorovat anebo nivelizovat existující struktury moci.²⁾ Pojem kultury, o nějž se práce opírá, neodpovídá převládajícímu chápání meziválečných „národních kultur“. Slouží jako analytický výchozí bod, s jehož pomocí lze zkoumat účinnost, rozpory a hranice tehdejších konceptů kultury.

Struktura studie

Studie se soustřeďuje na konstrukce etnicko-nacionálních skupin v úředních statistikách, na význam etnicko-nacionálních identifikačních vzorů v městské politice, na koncepty mezikulturního a mezikonfesního dialogu ve spolcích a v publicistice, na kontakty a setkávání ve vel-

1) Rogers B r u b a k e r – Frederick C o o p e r, Beyond „Identity“. *Theory and Society* 29, 2000, č. 1, s. 1–47.

2) K teorii a metodám výzkumu kulturního transferu srov. Matthias M i d d e l l, Von der Wechselseitigkeit der Kulturen im Austausch. Das Konzept des Kulturtransfers in verschiedenen Forschungskontexten. In: Andrea L a n g e r (ed.), *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert*, Prag – Krakau – Danzig – Wien. Stuttgart: Steiner 2001, s. 15–51; Helga M i t t e r b a u e r – Katharina S c h e r k e (eds.), *Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*. Wien: Passagen 2005; Wolfgang S c h m a l e (ed.), *Kulturtransfer in der jüdischen Geschichte*. Frankfurt/Main: Campus 2006; Michel W e r n e r – Bénédicte Z i m m e r m a n n, Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen. *Geschichte und Gesellschaft* 28, 2002, č. 4, s. 607–636.

koměstské kultuře³⁾ a na jazykové a vizuální zobrazování města a jeho kultur ve sledovaném období. Multiperspektivita projektu si žádá kombinaci různých druhů pramenů: státních a komunálních akt, stranických a spolkových spisů, tisku, literatury a filmu a také osobních svědectví, které dokumentují vnitřní perspektivu souvislostí životního světa.

*Praha ve světle statistik
Konstrukce etnicko-nacionálních skupin
ve sčítáních lidu za první republiky*

Sčítání lidu v pozdních letech Habsburské monarchie a za první republiky přispívala výraznou měrou k upevnění etnicko-nacionálních příslušností k homogenním skupinám, resp. k vytváření představ o nich. První kapitola se zabývá kritickou rekonstrukcí sčítání lidu v Praze s důrazem na korelace mezi kritérii národnosti, konfese, profese a bydliště. Kromě toho bude věnována diskusi o zčásti rozdílných, zčásti paralelních interpretacích těchto kategorií (zvláště národnosti) a výsledků československými (Boháč, Rádl), německými (Oberschall, Rauchberg, Epstein) a židovskými (Friedmann, Blau) statistiky, politiky a novináři.

*Národní zájmy, každodenní politika a antisemitismus
Interakce Čechů, Židů a Němců v městské politice*

Politické strany a politikové patřili nepochybně mezi nejvlivnější tvůrce a multiplikátory konstrukcí etnické a nacionální identity. Tato část studie se zabývá vztahy mezi českými, židovskými a německými politiky v Praze a jejich aktivitami v městské politice po roce 1918. Odhaluje především nesoulad mezi nároky a realitou, mezi prosazováním národních zájmů a utvářením každodenní politiky v městském zastupitelství a městské radě. V neposlední řadě zkoumá reakce pražských politiků a občanů na násilné pouliční konflikty a případy antisemitismu, ke kterým docházelo po celé meziválečné období.

*(Ne)známé potenciály
Počátky mezikulturního dialogu v Praze
ve dvacátých a třicátých letech 20. století*

Tato část studie se soustřeďuje na jednotlivé aktéry a na skupiny aktérů, kteří se zvlášť v publicistice a ve spolkovém životě angažovali jako kulturní zprostředkovatelé mezi Čechy a Němci, židy a křesťany, Čechoslováky a Evropany. Na příkladech pražských časopisů *Die Wahrheit* (1921–1938) a *Přítomnost* (1924–1938) a vybraných spolků (B'nai B'rith, Toynbee Hall, YMCA/YWCA, Liga pro lidská práva, Urania, Klub Přítomnost) uvažuje o možnostech a omezeních kulturního porozumění. I když v případě zkoumaných aktérů šlo o relativně malou skupinu intelektuálů a vzdělců, vzhledem na nacionalistický diskurs let před druhou světovou válkou poukazuje na existenci alternativních způsobů myšlení.

3) Tady užívám pojem „kultura“ v jeho užším smyslu jako souhrn všech tvarů uměleckého projevu.

*Zábava ve městě
Setkávání Čechů, Židů a Němců
ve velkoměstské kultuře*

Tato část studie zkoumá vztahy interakce mezi producenty a konzumenty pražské velkoměstské kultury. Klade otázky vzájemného působení mezi „starými“ a „novými“ formami umění a využití volného času a (re)produkce etnicko-nacionálního vymezování. Zvláštní pozornost si zde jako místo kulturního transferu zaslouží pražská kina, která formovala velkoměstskou krajinu ze všech jevů meziválečné masové kultury nejvíc, protože nabízela obyvatelům dostupnou možnost využití volného času mimo etnicko-nacionálních, sociálních, pohlavních a generačních hranic. I když filmová kultura také provokovala etnicko-nacionální napětí, jež se projevovalo zvlášť v době přechodu od němého ke zvukovému filmu, nemělo to rozhodující vliv na každodenní návštěvy kin Pražáček a Pražanů.⁴⁾

Jedním z mála originálních dobových pramenů, v němž se odráží sociokulturní různorodost „aktivního“ filmového publika, byl humoristický seriál, který zveřejnil levicový karikaturista a spisovatel Adolf Hoffmeister ve svém časopisu *Studio*. Zajímavá a doposud přehlížená disertace Georgianne Angus Horockové *The Use of Leisure Time of the Prague Working Class. A Psychological and Sociological study* (1932), věnovaná využití volného času, zvlášť v řadách dělnictva, se zabývá i praxí návštěv kin.⁵⁾ Za účelem rekonstrukce pražského filmového světa je potřeba sáhnout i po statistikách, odborném tisku (zejm. *Internationale Filmschau* a *Film*) a také publikacích filmové branže.⁶⁾

*Praha v obrazech
O (ne)zpodobnitelnosti kulturní rozmanitosti*

Závěrečná část studie je věnována jazykovým a vizuálním konceptům „české“, resp. „slované“, „německé“ a „židovské“ Prahy ve vybraných publikacích a filmech. Zatímco většina oficiálních, magistrátem města vydaných zobrazení Prahy vyvolává představu více či méně homogenní městské společnosti, zdůrazňují autoři z německého nacionálního tábora kultur-

- 4) Nancy M. W i n g f i e l d o v á, Film jako otázka národní identity. Zvukové filmy a pražské protiněmecké demonstrace v roce 1930. *Iluminace* 8, 1996, č. 4, s. 5–33; Ines K o e l t z s c h, Tschechisch – und deutschsprachige Kinowelten im Prag der Zwischenkriegszeit an der Schnittstelle von Unterhaltungskultur, Wirtschaft und Politik. In: Michaela M a r e k – Jiří P e š e k – Dušan K o v á č (eds.), *Kultur als Vehikel und als Opponent politischer Absichten. Deutsch-tschechisch-slowakische Kulturkontakte von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Tagungsband der deutsch-tschechischen und deutsch-slowakischen Historikerkommission* (v tisku).
- 5) Adolf H o f f m e i s t e r, Obecenstvo kin. I. Milenci. *Studio* 1, 1929, č. 1, s. 17 a T ý ž, Obecenstvo kin. II. Další neřesti kin. *Studio*, 1, 1929, č. 3, s. 83–84; Georgianne Angus H o r o c k, *The Use of Leisure Time of the Prague Working Class. A Psychological and Sociological Study*. Dizertace. Praha: FF UK 1932 (Archiv Univerzity Karlovy, Sběrka disertací, Česká univerzita, č. 1771).
- 6) Údaje o hustotě pražských kin, uspokojivě dochované až od druhé poloviny 20. let 20. století, jsou převzaté z následujících pramenů: *Měsíční zprávy statistické kanceláře hl. m. Prahy*; *Statistická zpráva hl. m. Prahy*; Albin O b e r s c h a l l, *Statistika biografů v Republice československé*. Praha: Knihovna statistického obzoru 1931; *Seznam kin (1930–1938)*. Z publikací o pražské filmové branži je nutné zmínit: Ivan S o r s – Otakar H a n u š, *Panoptikum československého filmu od Žet do A. Karikatury malíře Ivana Sorse s úvodem Otakara Hanuše*. Praha: Čefis 1932 a Otto R á d l (ed.), *První československý sborník pro film a divadlo 1935. Erstes tschechoslowakisches Lexikon für Film und Bühne 1935*. Praha: G. Vredenburg 1935.

ní nadřazenost pražských „Němců“.⁷⁾ Oběma pohledům dominují historizující argumenty. U zobrazení se židovskou tematikou převládají dvě koncepce prostoru: jedna historicko-nostalgická, vztahující se především na Prahu Rudolfa II. a rabího Löwa a upomínající na bohatou tradici pražského Židovského města a druhá více současná, která líčí urbánní způsob života meziválečné metropole a nepojí se bezpodmínečně s jedním konkrétním místem jako Josefov.⁸⁾ Objevilo se jen několik málo pokusů o zobrazení města v jeho jazykové a kulturní rozmanitosti. Šlo většinou o díla „cizích“ autorů, kteří jako cestovatelé anebo (re)migranti město intenzivně vnímali.⁹⁾

Krátké shrnutí

Zatímco biografická, esejistická a beletristická literatura o Praze, vytvářející pozitivně, anebo negativně zkreslený obraz metropole jako „města trojího lidu“, kolísá mezi zdůrazňováním údajné „symbiózy“ a tvrzením o hermetické neprodyšnosti („ghetto“), poukazuje předkládaná studie současně na společné prvky i vzájemné vymezování ve vztazích mezi pražskými Čechy, Židy a Němci. Jednotlivé části studie představují příspěvky ke kulturně-historicky zaměřenému zkoumání dějin měst, k historii česko-německých vztahů za první Československé republiky, jíž doplňuje o často opomíjenou židovskou perspektivu, a také k integrálním dějinám měst ve střední a východní Evropě.¹⁰⁾

I n e s K o e l t z s c h

(Vedoucí práce: Prof. Dr. Gertrud Pickhan;

Osteuropa-Institut der Freien Universität Berlin, 5. rok řešení)

- 7) Např. Rada hlavního města Prahy (ed.), *Praha v obnoveném státě československém*. Praha: Obecní důchody 1936; Oskar S c h ü r e r, *Prag. Kultur, Kunst, Geschichte*. Wien: Epstein 1930 a Karl Hans S t r o b l, *Prag. Geschichte und Leben einer Stadt*. Praha: Deutsche Hochschulwarte 1931.
- 8) Viz především hraný film GOLEM (Julien Duvivier, ČSR/Francie, 1936) a román Karla Poláčka *Muži v offsidu*, který vycházel v roce 1930/31 mimo jiné v českém a německém denním tisku v Praze a který byl dvakrát zfilmován: Karel Poláček, *Muži v offsidu. Ze života klubových přívrženců*. 12. vyd. Praha: Nakl. Franze Kafky 1996; MUŽI V OFFSIDU (Svatopluk Innemann, ČSR, 1931); NAČERADEC, KRÁL KIBICŮ (Gustav Machatý, ČSR, 1932).
- 9) Srov. Frank W a r s c h a u e r (ed.), *Prag heute*. Praha: Orbis 1937; Zvi Hirsch W a c h s m a n, *Gute Nachbarschaft. Ein ernst-heiteres Reisebuch aus der ČSR*. Wien: Glanz 1937. (Originální vydání v jidiš: *In land fun Maharal un Masaryk*. Varshe 1936.)
- 10) O překonávání etnizující optiky ve výzkumu dějin měst srov. Anna Veronika W e n d l a n d, *Kulturelle, nationale und urbane Identitäten in Wilna (1918–1939): Ansätze und Fragestellungen auf dem Weg zu einer integrierten Stadtgeschichte*. In: Marina D m i t r i e v a – Heidemarie P e t e r s e n (ed.), *Jüdische Kultur(en) im Neuen Europa. Wilna 1918–1939*. Wiesbaden: Harrassowitz 2004, s. 13–33.

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

BERLIN, Howard M.

The complete Mr. Moto film phile : a casebook / Howard M. Berlin. – [Rockville] : Wildside Press, 2005. – 239 s. : il. , portréty, faksim. – Předmluva, výňatky, poznámky v textu, filmografie v textu – Bibliografie na s. 237-239 – Knižní průvodce sérií devíti filmů z let 1937-1965, jejichž hrdinou byl japonský detektiv pan Moto, kterého ve všech titulech ztělesnil Peter Lorre. Nejprve jsou představeni tvůrci v samostatných profilech a pak jednotlivé filmy (obsah, technické údaje, okolnosti vzniku, natáčení a kritické ohlasy). – ISBN 0-8095-1129-0 (brož.)

ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOLOGICKÁ KONFERENCE (11. : KRPÁČOV, SLOVENSKO : 2007)

Interpretácia a film : [zborník príspevkov z 11. česko-slovenskej filmologickej konferencie konanej v Krpáčove v dňoch 18. – 21. októbra 2007 / editor, zodpovedný redaktor Martin Kaňuch]. – 1. vyd. – Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov : Slovenský filmový ústav, 2008. – 191 s. – Sborník příspěvků z 11. česko-slovenské filmologické konference konané v Krpáčově (18. -21. října 2007). Hlavním tématem této konference se stalo široké, retrospekční zaměření na problematiku interpretace a filmového díla, resp. kinematografie. – ISBN 978-80-969873-2-0 (brož.)

GRANDA, Wilma

La cinematografía de Augusto San Miguel : Guayaquil 1924-1925 : los años del aire / Wilma Granda. – Quito-Ecuador : Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007. – 313 s. : il. , portréty, faksim. – Úvod, poznámky v textu, výňatky – Bibliografie na s. 161-170 – Monografie věnovaná životu a tvorbě průkopníka ekvádorské kinematografie Augusta San Miguela. – ISBN 978-9978-62-456-2 (brož.)

HALLIN, Daniel C.

Systémy médií v postmoderním světě : tři modely médií a politiky / Daniel C. Hallin, Paolo Mancini ; [z anglického originálu . . . přeložil Tomáš Trampota]. – Vyd. 1. – Praha : Portál, 2008. – 367 s. – Autoři úvodní statě: Jan Jiráček a Tomáš Trampota – Předmluva autorů, poznámky v textu, – Bibliografie na s. 22-23 a 331-355, rejstřík – Kniha, která představuje základní přehled národních mediálních systémů euro-amerického prostoru, je přelomovou studií z oblasti systémového pohledu na média. – Název originálu: Comparing media systems / Hallin, Daniel C. Mancini, Paolo, 1948-. – England : Syndicate of the Press of the University of Cambridge, 2004. – ISBN 978-80-7367-377-2 (váz.)

CHATMAN, Seymour

Příběh a diskurs : narativní struktura v literatuře a filmu / Seymour Chatman ; [z anglického originálu . . . přeložil Milan Orálek]. – Vyd. 1. – Brno : Host, 2008. – 328 s. : il. – (Teoretická knihovna ; sv. 21). – Autoři doslovu Milan Orálek a Tomáš Kubíček – Předmluva, citáty, poznámky v textu, poznámka překladatele, o autorovi – Bibliografie S. Chatmana na s. 288, rejstřík jmenný, názvový a věcný – Autor ve své knize mapuje a s přihlédnutím k americké tradici (Wayne Booth, Dorrit Cohnová aj.) tvůrčím způsobem rozvíjí produkci francouzského literárněvědného strukturalismu. Ačkoli v centru Chatmanovi pozornosti zůstává literatura, jeho cílem je předložit teorii fikčního narativu platnou napříč médii. Určující pro Chatmanovo uvažování je přitom vztah dvou základních složek narativu – příběhu a diskursu –, jejichž interakce generuje význam narativního díla. – Název originálu: Story and discourse : narrative structure in fiction and film / Chatman, Seymour, 1928-. – [USA] : Cornell University Press, 1978. – ISBN 978-80-7294-260-2 (brož.)

KALIN, Jesse

Ingmar Bergman a jeho filmy / Jesse Kalin ; [z anglického originálu . . . přeložila Martina Knápková. – Vyd. 1. – Praha : Casablanca, 2007. – 282 s. : il. , portréty. – (Filmoví tvůrci ; sv. 1.). – Anglická a česká předmluva k českému vyd. , předmluva, poznámky na s. 217-234, filmografie, o autorovi – Bibliografie na s. 247-255, rejstřík – Jedna z posledních shrnujících studií o Bergmanově díle je prací profesora filosofie a filmové vědy na Vassar College. Autor se zaměřil na hlavní témata, která se objevují v Bergmanových filmech v jeho různých tvůrčích etapách. Pokouší se o jakousi „geografii duše“ tohoto tvůrce, který vtiskl své osobní tázání, nejintimnější problémy do svých vrcholných děl. V šesti kapitolách Kalin zkoumá jednotlivé okruhy problémů na osmi vybraných filmech. Jeho analýza jde do nitra filmu, někdy se jedná přímo o pitvání scén okénko po okénku. Kniha je doplněna bohatým obrazovým aparátem, který je při takto pojetém díle o filmu nezbytným doplňkem. – Název originálu: The films of Ingmar Bergman / Kalin, Jesse, 1940-. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – ISBN 978-80-903756-5-9 (brož.)

KAPTĚREV, Sergej

Post-Stalinist cinema and the russian intelligentsia, 1953-1960 : strategies of self-representation, de-Stalinization, and the national cultural tradition / Sergei Kaptelev. – Saarbrücken : VDM Verlag Dr. Müller, 2008. – 410 s. – Úvod, poznámky v textu – Bibliografie na s. 393-410 – Monografická studie zabývající se v politických, společenských a kulturních souvislostech situací v sovětské kinematografii v poststalinické éře (1953-1960), kdy došlo ke změnám estetického a ideologického vnímání umění. – ISBN 978-3-8364-5886-3 (brož.)

KEIN

Kein Tag ohne Kino : Schriftsteller über den Stummfilm / Textsammlung herausgegeben von Fritz Güttinger. – Frankfurt am Main : Deutsches Filmmuseum Frankfurt, 1984. – 550 s. : il. , portréty. – Úvod, seznam vyobrazení – Bibliografie na s. 527-544, rejstřík jmenný – Antologie textů, které známí němečtí spisovatelé věnovali

problematické filmu v období němé éry. – ISBN 3-88799-006-4 (váz.)

LAMBERT, Gregg

Who's afraid of Deleuze and Guattari? / Gregg Lambert. – 1st publ. – London ; New York : Continuum, 2008. – viii, 184 s. – (Continuum Studies in Continental Philosophy). – Předmluva, výňatky, poznámky na s. 171-175 – Bibliografie na s. 177-179, rejstřík – Knižní polemická studie, přehodnocující význam Deleuzeova a Guattariho díla pro literaturu, psychoanalýzu a politiku. – ISBN 978-1-8470-6009-9 (brož.)

LAX, Eric

Woody Allen : hovory o filmu (1971-2007) / Eric Lax ; [z anglického originálu . . . přeložila Hana Loupová]. – Vyd. 1. – Praha : Portál, 2008. – 387 s. : il. , portréty. – Úvod, filmografie, o autorovi – Kniha rozhovorů s americkým filmařem a spisovatelem Woody Allenem. Americký novinář Eric Lax začal svá interview s W. Allenem v roce 1971 a po dlouhých třicet šest let měl možnost sledovat vývoj nezaměnitelného režiséra, dramatika a herce od experimentátora až po světově uznávaného tvůrce. – Název originálu: Conversations with Woody Allen : his films, the movies, and moviemaking / Lax, Eric. – [New York] : Alfred A. Knopf, 2007. – ISBN 978-80-7367-373-4 (váz.)

MLČENLIVÝ

Mlčenlivý host Evald Schorm : (15. 12. 1931 – 14. 12. 1988) / Jan Lukeš – Ivana Lukešová (editoři). – Vyd. 1. – Plzeň : Dominik centrum, 2008. – 95 s. : il. , portréty, faksim. + 1 DVD. – Poznámky v textu, filmografie, ediční poznámka – Sborník věnovaný osobnosti českého filmu a divadla Evaldu Schormovi, který byl vydán při příležitosti jeho retrospektivy na Festivalu českých filmů Finále Plzeň 2008. Publikace je sestavena ze vzpomínek Schormových přátel, spolupracovníků a těch, kteří se jeho dílem zabývají. K publikaci je přiloženo DVD, které obsahuje Schormův životopis, fotografie a především jeho krátké filmy Žít svůj život, Proč?, Zrcadlení, Žalm, Carmen nejen podle Bizeta, Etuda o zkoušce. – (brož.)

MOJŽIŠ, Juraj

Albert Marenčin – filmár na križovatkách času / Juraj Mojžiš. – 1. vyd. – Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2007. – 161 s. : il., portréty. – (Orbis pictus). – Úvod, poznámky na s. 142-148, kalendárium, filmografie A. Marenčina, anglické summary, o autorovi – Portrét Alberta Marenčina se pokouší o sugestivní, zasvěcené představení osobnosti i uměleckého naturelu Marenčina jako výtvarníka, spisovatele a filmaře a zároveň o kritické zhodnocení jeho přínosu pro vývoj slovenské kinematografie ve druhé polovině 20. století. – ISBN 978-80-85187-50-2 (brož.)

MOŽNOSTI

Možnosti vizuálních studií : obrazy-texty-interpretace / Marta Filipová, Matthew Rampley (eds.). – 1. vyd. – Brno : Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal : Masarykova univerzita, Filozofická fakulta – Seminář dějin umění, 2007. – 254 s., [32] s. obr. příl. : il., faksim. – Úvod, poznámky v textu – Monografický sborník poskytuje úvod do nové oblasti vizuálních studií a teorií obrazu. Řada českých a zahraničních autorů zde zkoumá možnosti interpretace různých druhů obrazů, od komiksu, digitální fotografie přes mapy a vědeckou ilustraci až po umělecká díla. Zamýšlejí se také nad nejrozličnějšími politickými, estetickými a filozofickými otázkami, které tyto interpretace předkládají. – ISBN 978-80-87029-26-8 (brož.)

RIEFENSTAHL

Riefenstahl screened : an anthology of new criticism / edited by Neil Christian Pages, Mary Rhiel, and Ingeborg Majer-O'Sickey. – New York ; London : Continuum, 2008. – xi, 276 s. : il. – Úvod, poznámky v textu, o autorech – Rejstřík – Antologie kritických studií různých autorů, kteří nově zhodnocují z různých hledisek tvorbu německé filmařky a fotografky Leni Riefenstahlové. – ISBN 978-0-82642801-1 (brož.)

ROSTOVA, Nina Vladimirovna

Němoje kino i teatr : paralleli i persečenija : iz istorii razvitiia i vzaimoproniknovenija dvuch iskusstv v Rossii v pervoj treti 20 stoletija / N. V. Rostova. – Moskva : Aspekt Press, 2007. – 165

s. – Předmluva, poznámky v textu – Bibliografie na s. 159-[166] – Knižní monografická studie věnovaná teoretickým a historickým problémům vztahu ruského divadla a kinematografie od konce 19. století do konce 20. let následujícího století. – ISBN 978-5-7567-0496-9 (brož.)

STANKOVIČ, Andrej

Co dělat, když Kolja vítězí / Andrej Stankovič ; [uspořádal, k vydání připravil, ediční poznámku a komentáře napsal, bibliografii a rejstříky sestavil Michael Špirit ; obálka, linoryty a grafická úprava Viktor Karlík]. – Vyd. 1. – Praha : Nakladatelství Triáda : Revolver Revue, 2008. – 697 s. : il. – (Spisy Andreje Stankoviče ; sv. 3). – Poznámky v textu, ediční poznámka, komentáře, o autorovi – Bibliografie na s. 610-652, rejstřík jmenný a názvový – Kniha je výběrem z nebásnických, tj. kritických, esejistických, vzpomínkových či anketních textů, psaných v letech 1968–2001 a zveřejňovaných zejména na stránkách časopisů Tvář (1968–1969), Lidové noviny (samizdat 1988), Sport/Respekt (1989–1994, 1996/97), Revolver Revue a Kritická Příloha RR (1986–2001), Lidové noviny (1999–2001), nebo jako předmluvy či doslovy ke knihám jiných autorů. Výbor je rozdělen do tří oddílů: první přináší kritické a meta-kritické texty o filmu, tj. o filmově-scenáristickém tvaru a způsobech jeho vnímání, druhý představuje články o zvyklostech českého kulturního a mediálního života, např. o praxi lektorských řízení nebo o chování umělců mimo umělecké dílo (zejména literátů a filmařů), třetí pak portréty, pozdravy a vzpomínky věnované vesměs přátelům nebo zapomenutým osobnostem české a slovenské kultury. – ISBN 978-80-86138-97-8 (Nakladatelství Triáda : váz.). – ISBN 978-80-87037-08-9 (Revolver Revue : váz.)

STEMPEL, Tom

Understanding screenwriting : learning from good, not-quite-so-good, and bad screenplays / Tom Stempel. – New York ; London : Continuum, 2008. – x, 230 s. – Úvod – Příručka o scénáristice, jejíž problematiku autor analyzuje a přibližuje na konkrétních známých filmech z různých období a většinou americké proveniencí. – ISBN 978-0-8264-2939-1 (brož.)

VALCK, Marijke de

Film festivals : from european geopolitics to global cinephilia / Marijke de Valck. – – Amsterdam : Amsterdam University Press, 2007. – – 276 s. : il. , portréty. – – (Film Culture in Transition). – – Poznámky na s. 217-248 – Bibliografie na s. 249-260, rejstřík jmenný a názvový – Monografická studie zkoumající různé aspekty a specifika evropských filmových festivalů, zvláště pak festivalů v Cannes, Berlíně, Benátkách a Rotterdamu (zmiňován je i festival v Karlových Varech). – – ISBN 978-90-5356-192-8 (brož.)

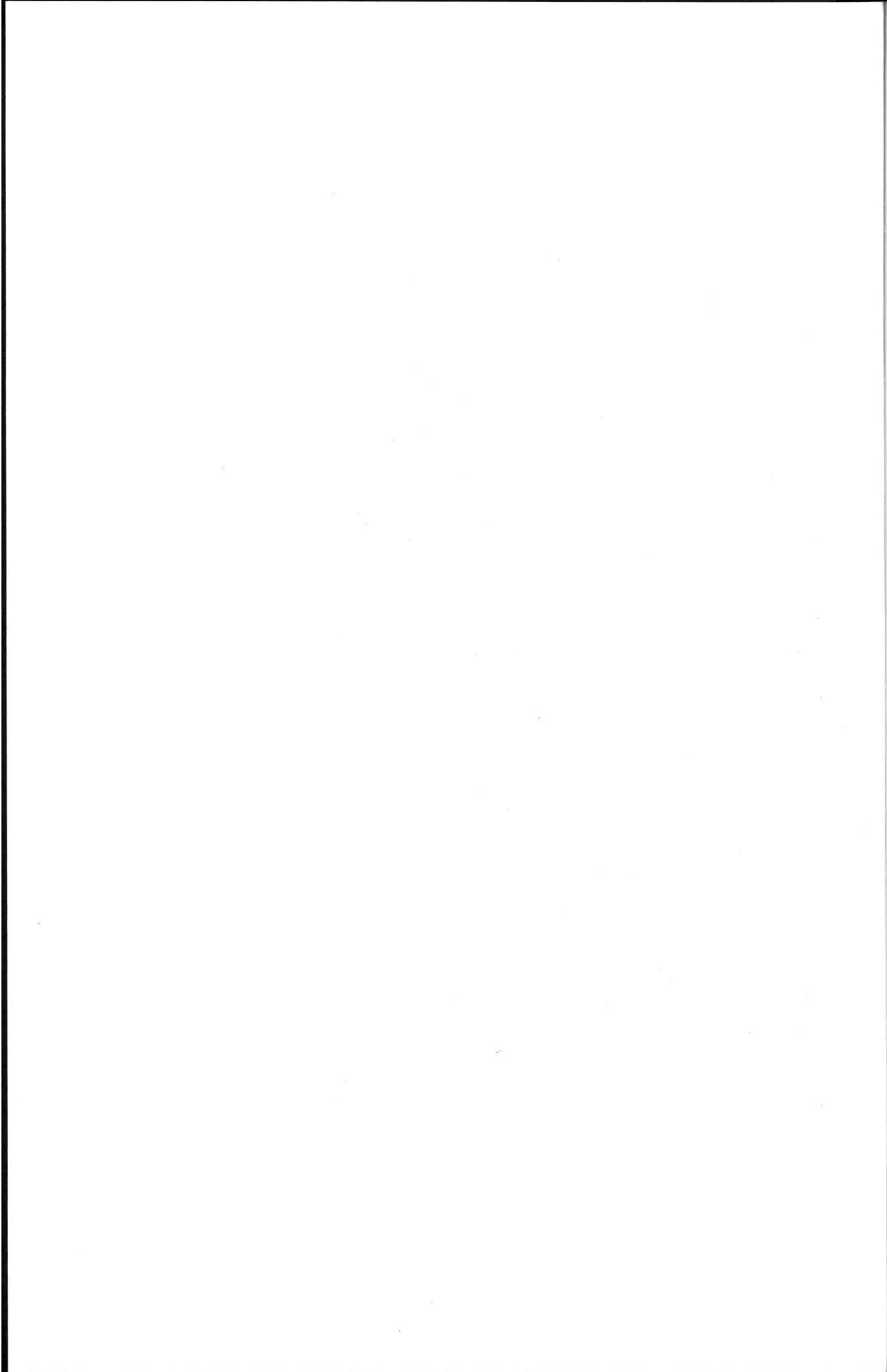
WAR

The war body on screen / edited by Karen Randell and Sean Redmond. – – New York ; London : Continuum, 2008. – – xi, 276 s. : il. – – Výňatky, filmografie v textu, o autorech – Bibliografie v textu,

rejstřík – Knižní sborník studií zkoumajících z různých aspektů problematiku zobrazování válečných mrtvol ve filmu. – – ISBN 0-8264-2822-3 (váz.). – – ISBN 978-0-8264-2822-6 (váz.)

WOOD, Houston

Native features : indigenous films from around the world / Houston Wood. – – New York ; London : Continuum, 2008. – – ix, 230 s. : il. , portréty. – – Úvod, citáty, poznámky na s. 205-220, filmografie, o autorovi – Bibliografie na s. 225-226, rejstřík – Monografická knižní studie zabývající se hranými filmy, které natočili ze svého prostředí a o svých lidech domorodci z různých koutů světa (příslušníci malých etnik, indiánských kmenů a původních obyvatel Ameriky a Austrálie). – – ISBN 978-0-8264-2845-5 (brož.)



VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se Illuminace snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obračejte na adresu szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran.

* * *

POKYNY PRO BIBLIOGRAFICKÉ CITACE

(níže uvedené citace jsou po věcné stránce dílem smyšlené)

monografie

Rudolf S k o p e c, *Dějiny fotografie v obrazech 1890–1945*. Praha : Orbis 1963, s. 492–493.

článek ze sborníku

Patricia H o l l a n d, Sweet it is to scan: personal photographs and popular photography. In: Liz Wells – John Hawkins (eds.), *Photography: A Critical Introduction*. London – New York : Routledge – Blacksmith 2003, s. 117–164.

článek z časopisu

Petra T r n k o v á, Club deutscher Amateurphotographen in Prag a jeho umělecké směřování na počátku 20. století. *Historická fotografie* 3, 2004, č. 1, s. 5–15.

noviny

Tomáš N ě m e č e k, Osm vražd – a co dál. Debata o dětské kriminalitě. *Respekt* 15, 2002, č. 45 (1. 11.), s. 2.

formy opakované citace

T. N ě m e č e k, c. d., s. 3n.

Tamtéž.

T. N ě m e č e k, c. d. (pozn. 3), s. 3nn.

T. N ě m e č e k, Osm vražd..., s. 3.

1/2009

Film v době vizuálních studií

(uzávěrka 30. listopadu 2008)

hostující editoři čísla: Petra Hanáková a Václav Hájek

Sledujeme-li nedávnou a poměrně úspěšnou institucionalizaci vizuálních studií jako univerzitního oboru zaměřeného na význam a funkci obrazů v širším kulturním poli, můžeme si položit otázku, jak perspektiva vizuální kultury proměňuje pozici filmu a možnosti jeho analýzy v rámci moderní kultury obrazu. Jaké je místo filmu jako onehdy ještě nového, ale dnes již tradičního média v rozšířeném kontextu a pojetí vizuality, dějin vidění a teorie pohledu? Mění se významně přístup k filmu, pokud ho zařadíme do půdorysu kultury závislé na obraze a zbavíme jej tak exkluzivní pozice média, které historicky dlouho a intenzivně prosazovalo a obhajovalo vlastní specifickou a pozici „nejmladšího umění“?

Vizuální studia pojímají obraz nehlédě na jeho kulturní status a přisouzenou hodnotu jako sít procesů vytvářejících význam a afekt. Mluvíme-li souhrnně o modernitě jako o „době obrazu“, po většinu jejího trvání se studium vizuálních artefaktů odehrávalo především v rámci jasně rozlišených disciplín, kategorií obrazu a médií. Každý z těchto obrazových světů měl své specifické tvůrce a komentátory, svá publika, svoji rétoriku, ať již šlo o dějiny umění, filmovou „vědu“, teorii masové komunikace nebo o užší směry od psychologie vnímání až po specifické přístupy k utilitárním zobrazením, např. kartografii a její dějiny. Modernistické oddělování a vymezování specifčnosti jednotlivých médií dnes stále více ustupuje propojování a hledání styčných ploch a vzájemných inspirací mezi jednotlivými typy zobrazení. Otázkou ovšem zůstává, zda je možné zasadit studium filmu do pole vizuální kultury v kontextu interdisciplinárním, nebo se v případě vizuálních studií (či *Bildwissenschaft*) jedná spíše o transdisciplínu, jistý „zastřešující“ způsob pojmání obrazů, jenž odmítá klasickou parcelaci oborů a předmětů.

Zároveň ovšem vizuální studia nejsou ahistorickým zkoumáním a pouhou konstrukcí obecně a plošně aplikovatelných modelů – zahrnují i archeologii vizuální kultury a reflektují vlastní „obrat“ od oddělených disciplín k inkluzivnímu modelu zkoumání vizuálna. I přes významný návrat k ikonologii a tématu „přežívání“ obrazů zde zůstává silný zájem o politické a sociální rozměry vidění a jeho proměny ve vztahu k vnímanému médiu. Nabývá ale vizuální zkušenost skutečně podobně popsatelných rozměrů, ať je již spojena s klasickým obrazem, moderní malbou, konceptuálním uměním, reklamními materiály, filmem, fotografií, digitálně vytvořeným nebo digitalizovaným obrazem, virtuální realitou či videoartem?

Můžeme se tedy ptát: Jaké nové metody a přístupy k vizuálu přináší „věda o obraze“ a „vizuální obrat“, a jak je možné je aplikovat na film? Jak studium vizuální kultury komunikuje s vývojem filmové teorie, a to specificky v době, kdy se filmová teorie zdála být na ústupu? Posuzujeme-li význam, který má pro vizuální studia raná teorie umění (např. Warburg, Riegl, Einstein) a návrat k začátkům nadoborové reflexe obrazů, dává nám tento impuls také podnět k přehodnocení vývoje a významu filmové teorie? Jakým způsobem film zůstává „emblémem“ obratu k vizuálu a vizualizace moderní kultury? Jak jeho význam proměňuje otázka „všedních“ a vědeckých obrazů? Na které ikonologické konstanty moderní vizuální kultury se film napojuje? A nebo jsou vizuální studia jen možností, jak studovat hraniční fenomény, jako je např. videoart, který „nepatří“ ani filmovým studiím, ani kunsthistorii? Tematický blok *Illuminate* nabízí prostor jak pro teoretické úvahy o nastíněných otázkách, tak pro případové studie analyzující konkrétní problémy z dějin a současnosti vizuální kultury.

Stručný výběr literatury:

- Lisa Cartwright, Film and the Digital in Visual Studies: Film Studies in the Era of Convergence. *Journal of Visual Culture* 1, 2002, č. 1, s. 7–23.
- Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge, MA: MIT Press 2006.
- James Elkins, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. New York: Routledge 2003.
- Kelli Fuery – Patrick Fuery (eds.), *Visual Culture and Critical Theory*. London: Arnold Publisher 2003.
- Michael Ann Holly – Keith Moxey, *Art History, Aesthetics, Visual Studies (Clark Studies in the Visual Arts)*. Williamstown: Clark Art Institute 2003.
- Nicolas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*. New York: Routledge 2002.
- W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: Chicago University Press 2005.
- Joanne Morra – Marquard Smith (eds.), *Visual Culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies, 4 vols.* London: Routledge 2006.
- Mark Poster, Visual Studies as Media Studies. *Journal of Visual Culture* 1, 2002, č. 1, s. 67–70.
- Marita Sturken – Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press 2007.
- Visual Culture Questionnaire. *October* 1996, č. 77, s. 25–70.

2/2009

Český nonfikční film do roku 1945

(uzávěrka 28. února 2009)

hostující editorka čísla: Lucie Česálková

Nebyl to pouze Christian Metz, kdo si povšimnul, že v kinematografické krajině leží veškeré takzvaně nenanativní filmové druhy v oblastech marginálních provincií, při pomyslných hranicích, zatímco fikční filmy tvoří, jak tvrdil Metz ve své prostorové metafoře, „královskou stezku“ filmového výrazu. Také v rámci filmových studií bylo uvažování o nonfikční tvorbě dlouhou dobu potlačováno na úkor zkoumání fikční tvorby a hovořilo-li se o dokumentu, pak zpravidla vždy na pozadí fikce. Rozdíly mezi fikčním a nonfikčním filmem byly pak hledány v ontologickém statusu obrazu, v epistemologických odlišnostech obou typů reprezentace a v tom, jakou diskursivní funkci obecně plní.

Jedním z prvních významnějších impulsů k přezkoumávání oblastí nonfikční reprezentace v rámci filmových studií byla konference v Brightonu v roce 1978, jejíž podněty dále rozvíjela řada akcí z počátku devadesátých let minulého století. V roce 1994 se uskutečnil na ranou nonfikční tvorbu zaměřený workshop uspořádaný Nizozemským filmovým muzeem (Nederlands Filmmuseum), o rok později byla na boloňském festivalu Cinema Ritrovato předvedena kolekce nonfikčních filmů z let 1900–1914, roku 1995 představil nonfikční retrospektivu také Haus des Dokumentarfilms ve Stuttgartu, rané nonfikční snímky začal do svého programu systematictější zařazovat i festival v Pordenone. V návaznosti na postupné zpřístupňování vzácných archivních materiálů se otázkám nonfikčního filmu začali zodpovědněji věnovat také filmoví historikové a teoretikové. Klíčovou platformou pro prezentaci jejich výzkumu se pak stala v roce 1993 založená společnost Visible Evidence, která od prvního setkání na Duke University pravidelně pořádá mezinárodní interdisciplinární konferenci putující po různých místech světa, zaměřenou na „roli filmu, videa a dalších médií jako svědků a hlasů společenské reality“ (viz <visible-evidence.org>).

Zatímco v zahraničním kontextu již revize významu nonfikční tvorby v rámci kinematografie probíhá, výzkum zaměřený na český nonfikční film je stále spíše výjimkou. Přestože rozsah archivních materiálů vztahujících se k danému tématu bude pravděpodobně omezený, je možné k českému nonfikčnímu filmu zejména v jeho počátcích přistupovat z celé řady hledisek a ptát se například po tom, kdo, jak a za jakým účelem nonfikční filmy natáčel, jak byly distribuovány a v rámci jakých programů předváděny publiku. Že v počátcích kinematografie nebyl onen prve zmiňovaný marginální status nonfikčního filmu zcela jednoznačnou záležitostí, dokazuje také český příklad. V období první republiky byla problematika nonfikční filmové tvorby diskutována zejména v debatách o kulturním poslání kinematografie a použití filmu jako nástroje lidové osvěty, což dokazují nejen dobové články v běžných i specializovaných periodických, ale například i velmi rané, nepublikované rukopisy středoškolského profesora Josefa Plívy o významu průmyslového, školního a osvětového filmu či práce spisovatele a publicisty, člena pedagogické sekce Dělnické akademie D. A. Filipa o filmu rodinném, uložené v nezpracovaných fondech NFA.

Téma českého nonfikčního filmu nabízí celou řadu dosud nezodpovězených otázek vztahujících se k filmovým společnostem, které se jeho různým žánrům věnovaly (Bratři Deglové, Guba-Film, Elektajournal, Propaga, Baťa ad.), i tvůrčím osobnostem natáčejičím pro tyto společnosti. Rekonstruovat by bylo třeba také okolnosti distribuce a následného předvádění filmů – jejich pozice ve filmových programech, speciální představení organizovaná spolky či společnostmi atp. Neméně důležitou je také otázka významu nonfikční tvorby v dobovém diskursu: tedy diskuze ohledně kulturně-výchovného potenciálu nonfikčního filmu, ale i s ní těsně spjatá problematika cenzury nonfikčních filmů. (Přestože byly nonfikční filmy obecně

chápaný jako osvětové, a tedy kulturně-výchovné, toto „pravidlo“ se nevztahovalo například na filmy zdravotnické osvěty, ukazující často spoře oděná těla léčených pacientů.)

Je možné se také zaměřit na dílčí žánry a druhy nonfikčního filmu, na vývoj jejich stylových a formálních rysů ve vztahu k účelu filmu, a to tak, aby bylo možné prověřit, zda jsou dosud užívané kategorie aktuality či reportáže, přírodního, cestopisného, průmyslového či vědeckého a výzkumného filmu ad. při detailnějším náhledu na rané nonfikční filmy udržitelné, nebo zda je třeba je přehodnotit a pracovat s vymezením jiným: ptát se například primárně spíše po účelu, případně formě (Gunningovy „films of view“ a „films of process“) než tématu filmu. Z dílčích podtémat se jako velmi zajímavé nabízí také promyšlení způsobů uvádění nonfikčních filmů v meziválečné etapě a za protektorátu. Nebylo by například možné nově periodizovat období prvních let československé kinematografie s důrazem na přechod od „varietních programů“ sestavených z kratších filmů, velmi často především nonfikčních, k uvádění jednoho či dvou dlouhých fikčních snímků, případně k praxi doplňování fikčního filmu krátkým nonfikčním snímkem (zde zvláštní status týdeníků)? Pro nonfikční film jsou ovšem vedle běžných kin neméně důležité jiné okruhy uvádění – na školách, kongresech a konferencích či výstavách, v kostelech, ale i v průmyslových závodech, na školeních a schůzích různých sdružení a spolků apod. Z otázek technických je s tematikou nonfikčního filmu nejtěsněji spjata problematika soupeřících formátů a zavádění 16mm technologie.

Stručný výběr literatury:

1. monografie:

Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. New York: Oxford University Press 1993.

Richard Meran Barsam, *Nonfiction Film; A Critical History*. New York: Dutton 1973.

Stella Bruzzi, *New Documentary. A Critical Introduction*. New York: Routledge 2000.

Noël Carroll, Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism. In: David Bordwell – N. Carroll, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press 1996, s. 283–306.

Jack C. Ellis, *A New History of Documentary Film*. New York: Continuum 2005.

Barry Keith Grant – Jeannette Sloniowski (eds.), *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press 1999.

Alison Griffiths, *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology & Turn of the Century Visual Culture*. Columbia: Columbia University Press 2001.

William Gynnn, *A Cinema of Nonfiction*. Rutherford, NJ: Associated University Press 1990.

Bill Nichols, *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press 2001.

Bill Nichols, *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press 1991.

Roger Odin, A Semiopragmatic Approach to Documentary Film. In: Warren Buckland (ed.), *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1995, s. 227–335.

Carl R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press 1997.

Michael Renov, *Theorizing Documentary*. NY, London: Routledge 1995.

Stichting Nederlands Filmmuseum: *Uncharted Territory. Essays on Early Nonfiction Film*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum 1997.

Brian Winston, *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. London: BFI 1995.

2. tematická čísla časopisů:

Film History 13, 2001, č. 2;

Montage/av 14, 2005, č. 2;

Montage/av 15, 2006, č. 2.

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. *Iluminace* přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v *Iluminaci* věnován kritickým edicím primárních písemných pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i *Iluminace* obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácích a zahraničních odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

Pokyny pro autory:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adresu szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly – dle zavedené praxe *Iluminace*), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

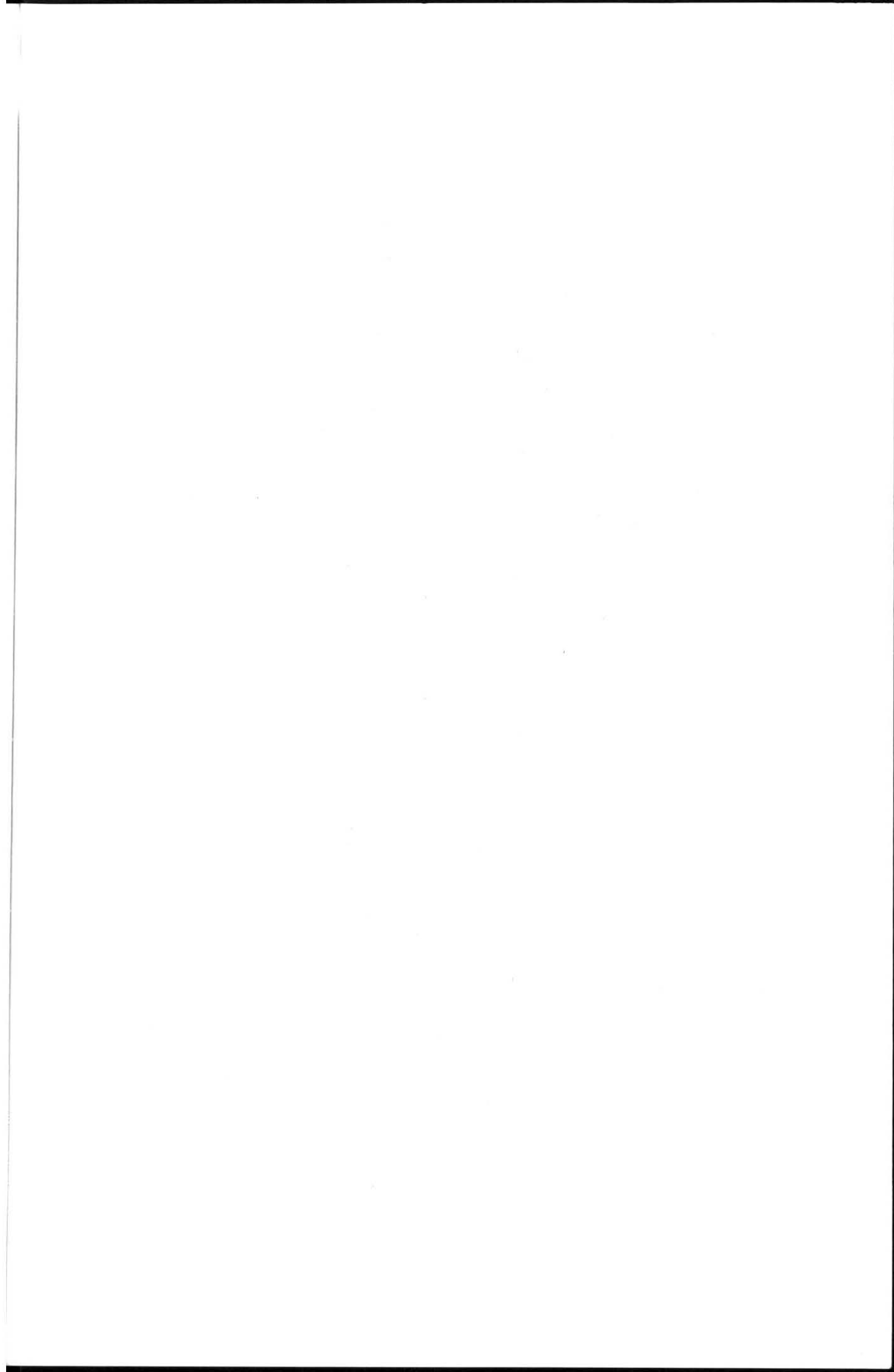
Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započatím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuje přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, resp. podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu

autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nenabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu ([www. iluminace. cz](http://www.iluminace.cz)), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.



ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY,
HISTORY, AND AESTHETICS

Redakce / Editorial board:

Ivan Klimeš
Václav Kofroň
Petr Szczepanik
(Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:

Anna Batistová, Michal Bregant
Lucie Česálková, Jana Dudková
Nataša Ďurovičová, Tereza Dvořáková
Mária Ferenčuhová, Petra Hanáková
Jan Hanzlík, Jiří Horníček, Martin Kaňuch
Tomáš Lachman, Miroslav Marcelli
Petr Mareš, Petr Málek
Peter Michalovič, Miroslav Petříček
Pavel Skopal, Karel Thein, Vlastimil Zuska

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu
Bartolomějská 11
110 01 Praha 1
tel. +420/22423 1988
www.iluminace.cz

Vydává / Published by:

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Sazba: ALEGRA – Michaela Houdková, Albert Bartoš

Tisk: Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v červenci 2008

Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992

Podávání novinových zásilek povoleno
Českou poštou, s. p. , OZSeč Ústí nad Labem,
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98

Vychází 4x ročně. Cena jednoho čísla 85 Kč
MK ČR E 55255; MIČ 47285

Předplatné zajišťuje /

Subscription information

Roční předplatné pro tuzemsko
300 Kč

Adresa / Address:

A. L. L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
tel. +420/2340 928 51
fax +420/2340 928 13
www.predplatne.cz

ISSN 0862-397X

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 46,- / 49,- *Individual:* US\$ 32,- / 34,-

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 68,- *Individual:* US\$ 44,-

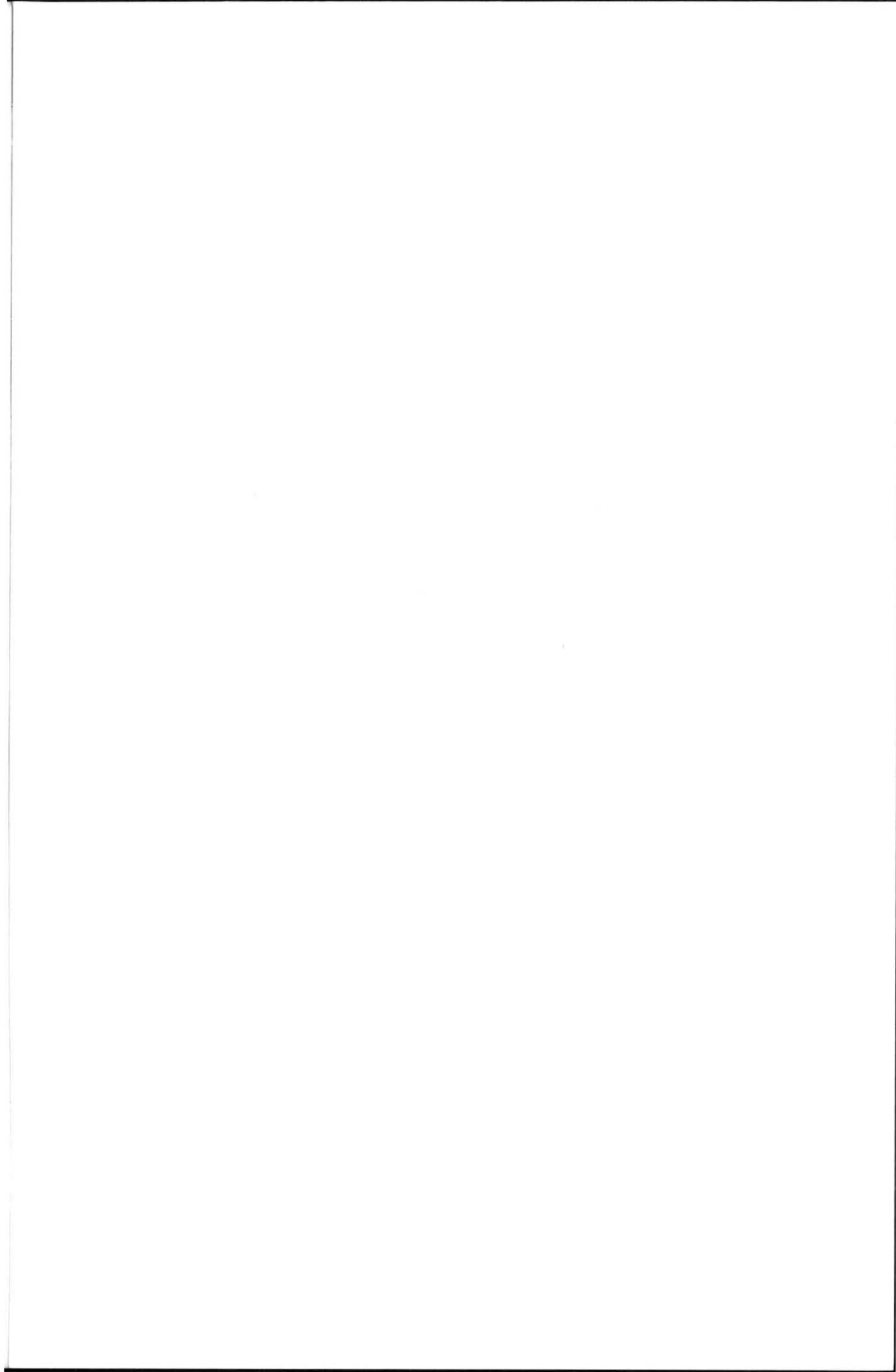
Iluminace is published four times a year

Prices include postage

Na obálce: záběr z filmu

NÁPADY SVATÉ KLÁRY/DIE ENFÄLLE DER HEILIGEN KLARA

(režie: Vojtěch Jasný, 1980)



35029/2008/2



10102245 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, zářící pochopně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energií přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vzhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění faleše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.