

Literární obzor

Vzlety a pády

Nad soukromými a vyprávěcími prameny k dějinám filmu

1. 1.

Stejně jako v obecné historii či literární vědě podržují si i pro zkoumání dějin filmu písemné prameny soukromé a vyprávěcí povahy své nezastupitelné místo. K těm prvním patří kromě deníků především korespondence a pak literatura memoárová a autobiografická, k těm druhým dnes především dobový tisk a publicistika, v jistém smyslu i beletrie. Každý z nich si žádá svůj vlastní interpretační přístup: deníky a korespondence představují obvykle přímé svědectví toho kterého okamžiku, neurčené veřejnosti, lze tedy u nich předpokládat větší díl autenticity názoru než u pamětí a autoportrétů, které už jsou ovlivněny časovým odstupem i přirozenou snahou pisatele události interpretovat, obvykle ve svůj prospěch. Nově se od listopadu 1989 profiluje role publicistiky jako pramene: zatímco do té doby bylo nutno brát v úvahu vlivy cenzurní a autocenzurní i zásadní limity dané při oficiální publikaci nepřekročitelností vládnoucí ideologie, dnes je třeba zvažovat především aspekty reklamní a ryze pekuniární, jejichž uplatnění otevřelo tržní prostředí nebývale široký prostor.

1. 2.

Doslova přívalem memoárové a „rozhovorové“ literatury – a nejen filmové – po listopadu 1989 má ovšem nepochybně i své další příčiny. Především padla bezmála půlstoletá tabu, vyřčená nad řadou témat i osobností naší historie a vyvstala nutnost zaplnit bílá místa, která po nich zůstala. Za druhé jako by se dostavilo jisté zklamání z čisté beletrie: ta se ve své nejslužebnější linii stala přímo tvůrcem a opěvovatelem vyhaného světa, odfouknutého pak realitou převratu jak krabička sirek. Za třetí roli kritického zrcadla politiky konečně převzala publicistika: ta nejen že odsunula čtenářsky na vedlejší kolej také většinu literatury do té doby opoziční, ale ujala se teď sama své pátrací a reflexivní funkce, instalující se ovšem přitom nejednou i do role suverénního, leč mnohdy povrchního a nedovzdělaného historického sudiče. Za čtvrté byla definitivně prolomena technická bariéra, vtiskující české předlistopadové kultuře stále ještě ráz kultury především psané: invaze počítačů, videí, kompaktních disků, walkmanů, satelitů, klipů a velkoplošných kinematografických spektaklů definitivně i u nás nastolila realitu audiovizuální kultury a její hierarchie hodnot, jen málo korespondující s hierarchií kulturnosti tradiční, zvláště evropské. A konečně za páté do volného boje na otevřeném trhu přišly právě audiovizuální umění jako film a pop music nejlépe vyzbrojeny jednak už svou svou lehce sdělnou i stravitelnou podstatou, jednak svou pružnější schopností napojení na reklamu, která teprve dílo či osobnost v pravém slova smyslu „udělá“. Další konsekvence této situace, v níž ideologie podle Nesmrtnosti Milana Kundery nahradili imagologové, by nás ovšem už odvedly příliš stranou naší úvahy...

1. 3.

Tvrdím, že v základu dnešního boomu filmařských vzpomínek a rozhovorů leží souběh nejméně oněch pěti vyjmenovaných příčin: nakladatel má zaručený zisk, reklamu mu dělá už sama tvář a jméno příslušné osobnosti, kniha se sice čte, ale podání je pokud možno nekomplikované, pokud možno s nádechem senzační objevnosti a přitom nic není vymyšleno, všechno se stalo. Samozřejmě paušalizuji: jak se ukáže na jednotlivých případech, o žádném neplatí úplně totéž, co o jiném. Kdybychom však od obecných podmínek vzniku měli přejít k jisté hodnotové stupnici, pak by bylo možné v analyzovaném materiálu rozlišit zhruba čtyři skupiny.

1. 4.

První tvoří klasické memoáry, psané buď protagonistou samým (Branald, Švandrlík, McIntosh), nebo někým z jeho blízkých (V. M. Havel o bratrovi Milošovi), případně kombinující obojí (Brdečka – Brdečková), anebo vycházející z někdejšího scénického útvaru, nyní doplněného a dodatečně komentovaného (Horníček). Druhou skupinu tvoří publikace, které jsou také vzpomínkami určité konkrétní známé osobnosti, na jejich konečné podobě se však v různé míře podílí přizvaný literární zpracovatel či publicista (Beneš – Valtrová, Sovák – Kopecká). Ten třeba také jen zadá téma jako domácí úkol jiným (Menšík – Kopecká), anebo kombinuje v jedné knize obě možnosti (Hermanová – Suchý). Zárodečným tvarem těchto publikací bývá zjevně interview a záleží patrně jen na vzájemném vztahu zpovídaného se zpovídaným, či autorství nakonec v titulu převáží. Do hry přitom někdy ještě vstupují i jisté ambice badatelské, či spíše amatérsky popularizační, jejich výsledkem bývá však obvykle jen obsahová kompilace a tvarový hybrid (Nový – Suchý). Do třetí skupiny patří interview ve vlastním slova smyslu, knižní dialogy, jimž základní tón i úroveň bezprostředně po listopadu 1989 nepochybně udaly knihy-rozhovory Karla Hvizďaly (jeho *Dálkový výslech* s Václavem Havlem z roku 1986 byl ostatně prvním ze samizdatových a exilových titulů, kterému se hned v prosinci 1989 dostalo masového vydání). Rozsahově i pojetím jde ovšem většinou o projekty mnohem skromnější (Menzel – Nezval a Volf), soustředěné spíše k užšímu okruhu témat (Hrušínský, Markovič – Kolář, Hlaváčová – Suchařípová), anebo už jen vysloveně profitující na televizní popularitě zpovídaného (Kopecký – Hein), či lechtivých pikanteriích (Nagyová – Bauer). I sem pronikají bohužel ještě další ambice, např. umělecko-esejistické (Kukura – Brůna). Do skupiny poslední mohli bychom pak zařadit publikace à la veselé historky z natáčení: někdy je autor zaznamenává jako rozhovor (různí herci – P. Hořec), jindy excerpue z dobového tisku (Burian – Thiele), jindy přiznaně vykrádá z jiných knih (různé osobnosti – Grym).

1. 5.

Proberu dále příslušnou produkci této literatury let 1992 a 1993 právě po vyjmenovaných skupinách, osobnostech a autorech: s vynecháním publikací formanovských, jimž se budu věnovat ve zvláštní recenzi, a také bez nároku na stoprocentní úplnost, neboť při dnešním stavu knižního trhu a způsobech distribuce mohlo mi ještě něco dalšího uniknout. U většiny knih, o kterých bude řeč, si ovšem nelze o jejich významu jako historického pramene dělat velké iluze a také úplné zjišťování jejich hodnověrnosti není tu prvořadým účelem. Půjde spíše o upozornění na prameny, které by se za dodržení příslušných pravidel historické kritiky mohly stát alespoň východiskem pro zachycení jistého osobního či dobového koloritu, o popsání jejich obsahových i formálních limitů, případně i o stručné poukázání na některá nová fakta a soudy, která se v nich objevují.

2. 1.

Živé obrazy (Melantrich 1992) **Adolfa Branalda** (nar. 1910) jsou už třetí částí jeho pamětí, počínajících *Skříňkou s líčidly* (1960) a pokračujících *Valčíkem z Lohengrina* (1972). Kromě toho je Branald autorem i řady dalších prací, vycházejících z osobních zážitků a poznatků (k našemu tématu zejména *My od filmu*, 1988), za své memoáry v užším smyslu pokládá však právě tyto „příběhy se zpěvy a tanci“, které má završit ještě část čtvrtá. *Živé obrazy* zahrnují léta 1945-1959, období, kdy Branald vlastně vstupoval do literatury a spisovatelských sfér a kdy od roku 1952 pracoval jako redaktor v nakladatelství Čs. spisovatel. „Ukazuji na příkladech, jak z životního zážitku může vzniknout literatura,“ napsal Branald už ve *Valčíku z Lohengrina* a tento postup v zásadě jako svou metodu dodržuje i zde. Doba a poměry jsou tu ovšem poněkud komplikovanější a jejich vize v podobě někdejších živých obrazů, kde jde hlavně o to, kdo bude centrální figurou, postihuje právě jen hemžení v oficiálních uměleckých sférách. Stačí srovnat, jak Branald mluví např. o svém románu *Chléb a písně* (1952) a o nesnázích s jeho zfilmováním a jak pohrdlivě se o něm a „panu soudruhovi Branaldovi“ vyjadřuje jeden z hrdinů povídky Kurevská zima ze souboru próz Jana Zábrany z let 1954 – 1957 *Sedm povídek* (1993) – to je střet dvou světů, jejichž protikladnost nemůže zakrýt ani Branaldova ironie a sebeironie. *Chléb a písně* měl točit Alfréd Radok, nakonec v roce 1956 natočil film *Dědeček automobil* podle stejnojmenné Branaldovy prózy z předchozího roku. A Radokovi je také – kromě tristní pasáže o Branaldově účinkování v barrandovské dramaturgii – věnován největší díl z toho, co se v knize týká filmu. Kapitola o natáčení snímku *Dědeček automobil* je sice podle samotného Branalda „neúměrně dlouhá, brzdí tempo, a vymyká se drobnomalbou z rámce vyprávění“, nepochybně je to však nejživější a nejméně zakomplexovaný výjev *Živých obrazů*.

2. 2.

Slibně zní také název vzpomínek **Miloslava Švandrlíka** (nar. 1932) *Černý baron od Botiče* (Riosport-press, bez data vydání, patrně 1992). Bohužel se Švandrlíkovým románem *Černí baroni* (1969) a stejnojmenným filmem Zdenka Sirového z roku 1992 má společnou více méně právě jen reklamní narážku v titulu: kniha zahrnuje především dětství a mládí Švandrlíkovo a i když v ní najdeme i kapitolu věnovanou šestadvacetiměsíční vojenské službě u PTP v Nepomuku, závažnější materiál k interpretaci románu ani filmu neposkytuje. Švandrlík i ve svých vzpomínkách zůstává především dobře naloženým humoristou, který si dobu příliš nepřipouští – ostatně také jeho pobyt u PTP je tu prozaicky vysvětlen jako důsledek toho, že se po opuštění DAMU po třech semestrech a doporučení Františka Götze, aby přešel na FAMU, pramálo věnoval tomu, jak to prakticky proběhne – a pak už bylo pozdě. V mezidobí působil u Vesnického divadla jako asistent Alfréda Radoka a jeho vzpomínky na něj jsou stejně obdivné jako Branaldovy – např. při líčení Radokovy návštěvy v dětském letním táboře, kde Švandrlík působil jako vedoucí a kam Radoka pozval, aby vyprávěl o filmu. Jediný odstavec o tom, jak Radok strhl všechny přítomné do hry na to, „jak se dělá velký film“, vypovídá o režisérově tvůrčí metodě možná víc než několikastránkový teoretický rozbor. I tady je zmínka o zmařeném natáčení románu *Chléb a písně*, včetně citátu z dopisu ministra Václava Kopeckého, že by nebylo vhodné, aby dílo poctěné v roce 1953 státní cenou za písemnictví dramatizoval právě Radok. Kolik se jenom do těch tří jmen, Branald, Radok, Švandrlík, promítá dobových postojů, iluzí i nadějí...

2. 3.

Na několika místech *Černého barona od Botiče* se vyskytne jméno **Jiřího Sehnala** (nar. 1932). Nejprve jako spolužáka Švandrlíkova ve státním kursu pro přípravu pracujících v Houštce, před vstupem na DAMU v roce 1951 – Sehnal tu prý sepsal hru z amerického prostředí Železná opona. Oba studovali DAMU stejně neúspěšně, jejich sklon ke kabaretu je předem diskvalifikoval, oba ji v druhém ročníku opustili. Sehnal pokračoval pak na FAMU studiem dramaturgie, proslul obdivem k Orsonu Wellesovi a svými obrazy, k nimž mu Švandrlík poskytoval názvy, uplatnil se jako herec ve školních filmech, v Novákových *Štěňatech* (1957), v Divadle Na zbradlí v Klarinetech a v Semaforu v *Takové ztrátě krve*, psal scénář o Lidicích nejprve s Formanem a Škvoreckým, pak s Kadárem a Klosem, mezi tím školu skončil a nakonec v roce 1961 emigroval do Západního Německa a pak do USA. Tam získal americké občanství, změnil si jméno na **Jethro Spencer McIntosh** a pod ním sepsal koncem osmdesátých let memoáry se slibným názvem *Z Holešova do Hollywoodu* (Panorama 1992). Z nich je patrně nejzajímavější jejich první polovina, až do emigrace, uvádějící do prostředí učitelů i žáků FAMU a do kvasu pražského divadelního života druhé půlky padesátých let. Ostatní je spíše přehlídka Sehnalových nenaplněných ambicí a příležitostí, v níž se mísí smysl pro dobrý postřeh a paměť i pro to z minulosti, čím se obvykle lidé nechlubí, s jakousi zahořklostí a až závistivou ukřivděností – Hollywood zůstal Sehnalovi pouhým snem, přes společné plány s Formanem, Passerem a producentem Saulem Zaentzem. Zdena Salivarová, jejíž firmě Sixty-Eight Publisher Sehnal paměti ještě před listopadem 1989 nabízel, je zamítla s tím, že jsou polotovarem, sice je pak ještě „piloval“, i tak ale působí jako celek dosti konfuze.

2. 4.

Branald v *Živých obrazech* vzpomíná, jak poté, co padla možnost, že by Chléb a písňe točil Radok, projevil o námět zájem Jan Werich, ve spolupráci Branalda s **Jiřím Brdečkou** (1917 – 1982) vznikl scénář, sice opět určený pro Radoka, ale pod Brdečkovým vlivem zcela odlišný pojetím od Radokova – a opět zůstal nerealizován. Zda opravdu proto, že se místo toho nakonec točily *Pochodně* (1960) Vladimíra Neffa a Vladimíra Čecha, už Brdečka bohužel nepotvrdí, ač se i on rozmáchl k pamětem. Pod názvem *Pod tou starou Lucernou a jiné vzpomínky* (Primus 1992) se totiž skrývá pouhé torzo, vypovídající jen o Brdečkově protektorátním působení v Lucernafilmu, kde byl od roku 1941 zaměstnán v oddělení propagace. Pořadatelka knihy, Brdečkova dcera Tereza Brdečková, připojila ovšem k textu psanému v letech 1980-82 i další otcovy statě, vzpomínky na spolupracovníky a zemřelé přátele (Trnku, Wericha, Myrtila Frídu, A. M. Brousila, Leopolda Laholu) jakož i fejetony z šedesátých let a filmografický soupis (i když poněkud odbytý) a vytvořila tak kupodivu celkem kompaktní celek, včetně obsáhlé vlastní životopisné kapitoly. Brdečka píše s espritem a úsměvnou sebeironií, dlužno však říci, že ne vždy stejně objektivně: např. psychologický portrét vládce Lucernafilmu Miloše Havla se vyznačuje mnohem kritičtějším okem než shovívavě načrtnutý profil A. M. Brousila, jehož třeba Sehnal kreslí jako typický příklad doživotního názorového chameleóna a kariéristy. Tím spíše je ovšem nutno považovat za bernou minci Brdečkovo vysoké hodnocení práce Lucernafilmu: za devatenáct měsíců, co byl u společnosti zaměstnán, realizovala podle něj deset až jedenáct filmů, s pomocí čtyř nebo pěti výrobních štábů, „jež pracovaly tak dobře, že znárodněná kinematografie, jinak nepřilíš nakloněná čemukoliv, co připomínalo Miloše Havla, převzala všechny jeho produkční vedoucí“.

2. 5.

S Brdečkovým textem, přerůstajícím místy v obecnější úvahy nad postavením českého filmu za protektorátu či nad problémem filmového kýče (Slavínský), se dobře doplňuje kapitola Bohatýrský život Miloše Havla z *Mých vzpomínek* (Nakladatelství Lidové noviny 1993) **Václava M. Havla** (1897 – 1979). O tom Brdečka píše jako o muži „technokratickém a neokázalém“, tedy vybaveném podle něj právě opačnými vlastnostmi než Miloš Havel, a samotné Havlovy vzpomínky se to zdají potvrzovat. Jsou psány s inženýrskou střizlivostí, s akcentem na konkrétní údaje, data a fakta, nicméně v této kapitole s patrným zájmem rehabilitovat bratrovu pověst, poskrbněnou po válce pomluvami o spolupráci s Němci. Přitom např. V. M. Havel v podstatě potvrdí i Brdečkovu tvrzení o Milošově „příslušnosti k sexuální menšině“: opravdu prý „o ženy moc nestál“, a ani o jeho existenci v exilu si nedělá iluze: stal se „v Mnichově jakýmsi takovým – z Bataliónu známým – doktorem Uhrem“. Co se však týká aktivity Miloše Havla za války, k tomu V. M. Havel především přináší konkrétní dokumenty, nalezené v roce 1968 po smrti Miloše v jeho pozůstalosti. Smutné je defilé filmařů, z nichž mnohé za války uchránil před totálním nasazením a oni ho hned po ní udávali (Vávra) a kádrovali (Klos)...

2. 6.

Na pozoruhodném rozhraní atmosféry jiných dvou časů, Pražského jara a normalizace, se zase ocitáme v *Hovorech* **Miroslava Horníčka** (nar. 1918). Ovšem také na rozhraní žánrů, na přechodu mezi přepisem scénického útvaru a vzpomínkami. První vydání *Hovorů* vyšlo v roce 1970, už v nich měla ale řada pasáží charakter vzpomínkových epizod, i když podávaných s nepochybnou obsahovou i stylistickou licencí. Ve druhém vydání z roku 1992 v Melantrichu připojil Horníček kapitolu Hovory H ještě po dvaceti letech, kde objasňuje historii zákazu svého televizního pořadu v roce 1971 a zamýšlí se dodatečně nad jeho přípravou i konečnou podobou. Kromě kapitoly věnované přímo konkrétním Horníčkovým zkušenostem s filmem (spíše jen fragmenty komických situací z natáčení a ze setkání s režiséry Vávrou, Kadárem a Klosem, Fričem, Krškou, Weissem, Krejčíkem) máme tedy před sebou i reflexi těchto reflexí, útvar spíše tíhnoucí k humorné impresi než věrohodné vzpomínce.

3. 1.

S pamětmi **Svatopluka Beneše** (nar. 1918) *Být hercem* (Melantrich 1992) se ocitáme u žánru, kde do svědectví pamětníka vstupuje ještě další element: vliv literárního upravovatele a zpracovatele, případně publicisty, který dokonce vznik díla vyvolá a podílí se na něm. Čím je jeho podíl větší, tím je ovšem také větší jeho zodpovědnost za obsah, neboť on je tím, kdo by měl v paměti zpovídaného evokovat i to, na co by si sám nevzpomněl. V případě Benešových pamětí a jejich literární zpracovatelky Marie Valtrové však šlo zřejmě stále ještě o pomoc především v konečné fázi zredigování už hotového textu. Ten vznikl podle autorových slov „za hluboké totality“, dokončen byl v lednu 1988, Valtrová k němu připojila jmenný rejstřík a Drahoslava Vojtěchová poříдила soupis Benešových divadelních a filmových rolí. Kniha tak díky této výbavě získala širší použitelnost, hodnoty hereckých memoárů, jaké svého času vydával v Odeonu Vladimír Justl, však přece úplně nedosahuje. Beneš sám se zmiňuje, že před listopadem 1989 se u posuzovatelů textu setkávala s námitkami pasáží věnovaná Lídě Baarové, dnes se naopak i ona, ač snad jediná ještě doplněná, jeví jako až příliš distingovaná, zejména poté, co jsme mohli číst přímá – byť subjektivně všelijak uzpůsobená – svědectví o době a vlastní roli v ní právě od Baarové (*Útěky*, 1983; *Života sladké hořkosti*, 1991), Adiny Mandlové (*Dneska už se tomu směju*, 1976, 1990) či Jára Kohouta (*Hop sem, hop tam*, 1978, 1991). Benešovo

vzpomínání jako by vůbec někdy postrádalo větší konkrétnost. „Nemám rád, když někdo cizí nahlíží do mého soukromí,“ říká v knize a možná, že to je pravý důvod, proč nad ní místy vzniká pocit až jakési odosobněnosti i dobové kulisovitosti. Benešova filmová kariéra nestůně na nedostatek rolí, nýbrž spíše na jejich jednostrannost – škoda, že analýze příčin tohoto faktu, který ho nakonec po válce značně handicapoval a způsobil mu patrně i nechtěná přerušení práce u filmu, nevěnoval autor ještě více pozornosti. I tak najde se tu ale řada zajímavých jednotlivostí, portrétem Vladimíra Slavínského počínaje, přes momentky ze situace českého filmu za protektorátu, např. z natáčení filmů *Ohnivě léto* (1939) či *Přijdu hned* (1942), s poslední rolí Anny Letenské před jejím zatčením a pozdější popravou, až po povahové skici jednotlivých kolegů a přátel (Jindřicha Plachty, Ference Futuristy, Saši Rašilova, Nataši Gollové a zejména Rudolfa Hrušínského, s nímž se Beneš před kamerou setkával nejčastěji a také nejraději).

3. 2.

Takřka úplně na postižení hlubinnějších zdrojů vlastního herectví, případně na výpověď o čase, v němž žil, rezignoval **Jiří Sovák** (nar. 1920) ve dvou dílech svých vzpomínek napsaných za společného autorství se **Slávkou Kopeckou** a vydaných v jejím nakladatelství HAK: *Sovák. Dík za váš smích! aneb Já a moje trosky* (1993), *Sovák podruhé. Smích léčí aneb Neberte se tak vážně* (1993). „Herec s vyprávěním souhlasil s tím, že v žádném případě »nepotáhne Thespisovu káru«, že nebudeme teoretizovat o umění a už vůbec nebudeme čtenáře unavovat přesným popisem jeho života,“ napsala Kopecká v úvodu prvního z obou svazků a dodala: „...navzdory tomu, že riskuji jisté opovržení estétů, nechávám textům zcela dobrovolně jejich zemité řízy a všechna silná slova.“ Výsledkem je v podstatě nahodilý sled nejrůznějších historek, vyprávění „hlava nehlava“, jak to Sovák sám nazval, v němž i avizovaná peprnost (zejména v láskyplných líčeních řady náhlých příhod břišních) zůstává nakonec jen okrajovým jevem v proudu zábavných reminiscencí z prostředí divadla a filmu. Sovák se v nich jeví jako herec spontánního talentu, který se zuby nehty brání jakýmkoli zobecněním a který svět nahlíží jen jako kaleidoskop komických příhod a lidských typů. Najdeme tu vtipné postřehy o Jiřím Krejčíkovi, Janu Werichovi, Martinu Fričovi, Vladimíru Menšíkovi i drobné zmínky o některých konkrétních filmových titulech, na nichž Sovák spolupracoval (*Král Králů*, 1963, samozřejmě se špatnou grafikou názvu; *Světáci*, 1969), to všechno je však zasuto pod nánošem podružností, které se Kopecká zřejmě ani nesnažila v konečné redakci přepsaného Sovákova vyprávění nějak uspořádat, případně vůbec eliminovat. Přesto – anebo spíše právě proto – dosáhl první díl dnes nevídaného nákladu 180 000 výtisků (údaj z MF Dnes ze 6. 1. 1994), stal se nejprodávanější knihou českých nakladatelů v roce 1993 a tak prakticky vyvolal v život i díl druhý, nepochybně původně neplánovaný. Autoři v něm na základě kritik prvního dílu doplnili alespoň věcné údaje životopisné a soupisy Sovákových rolí (i když s chybami, jako u názvu filmu *Příliš tajné premiéry* místo *Přísně tajné premiéry*, 1967), vlastní text se však ještě více propadl do tvarové amorfnosti a obsahové nicotnosti. „Kritiky se vyznačovaly laskavostí a pochopením,“ říká tu Sovák o ohlasu prvního dílu, „jen v jedněch novinách nějaké hnidopich nepochopil záměr – činit legraci – a nutil nás k psaní umělotin. Ten mě ale nerozčilil, pouze ve mně vzbudil lítost. Výběr jím požadovaných pamětí je na pultech velký – a on chce ještě jedny – a ode mne! Vyloučeno!“ Zdravý selský rozum je ostentativně zdůrazňovaným Sovákovým vyznáním, nejlepším receptem, jak čelit spiknutí intelektuálních snobů, „prodavačů tmy“. Nepochybně to souzní s typem Sovákova herectví, které se dovede přirozeně inspirovat navozenou situací a rozvíjet ji, k selhání tohoto přístupu ke světu dochází však všude tam, kde ona výchozí myslitelská platforma schází. Oba díly Sovákových pamětí jsou toho výrazným dokladem.

3. 3.

Nicméně už jen samotný čtenářský ohlas toho, co Kopecká se Sovákem přivedli na svět, nutí k úvaze, zda se právě tady na scéně neobjevil žánr, na který jako by tato doba přímo čekala. Příznačná je už sama geneze dnešního profilu nakladatelství HAK, což je zkratka pro Humor a kvalitu – a také pro „počestnou komerci“, podle Kopecké. Bývalá novinářka z Reflexu nejprve s kolegou fotografem Andrejem Šťastným vydala – ještě v nakladatelství Studio dobré nálady – tři kuchařky napsané společně s Jiřinou Bohdalovou a teprve potom založila se Šťastným vlastní firmu. I v ní začali kuchařkami (Svět v kuchyni, J. Šejbalová, Vaříme – opět – na chatě), od dobrého jídla spojeného s hereckým vyprávěním se však záhy posunuli k vyprávění samotnému, byť plně podmíněnému příjemným rozpoložením, které vyvolává právě vařením a stolování. Sestavit kuchařku je ovšem poněkud odlišná práce, než zpracovat něčí vzpomínky do podoby ucelených pamětí – a právě v tom bude asi zásadní moment nesouladu mezi tím, jak Sovákovy paměti hodnotili alespoň někteří kritici a jak je přijali čtenáři. První očekávali svědeckou hloubku, druzí se spokojili populárním čtivem a nevadí jim ani třeba dokumentační odbytost ve výběru a popiscích archivních fotografií, ani stereotyp Šťastného záběrů současných, ani okatá sebeoslava paní nakladatelky. Naopak se zdá, že právě takový povrchně televizní přístup si dnešní doba přímo žádá, a u žádného jiného titulu tohoto článku neplatí také tak dokonale souběh oněch pěti příčin nakladatelského boomu filmařských vzpomínek (viz 1. 3.) jako právě u Sovákových pamětí. Přitom vnější design těchto knih s pevnou vazbou, barevnou laminovanou obálkou a dobrým papírem může zvláště průměrnému čtenáři úspěšně sugerovat přesvědčení, že na rozdíl od brožovaného braku se mu i na stáncích dostává plnohodnotné literatury. Hned je ovšem nutné dodat, že tato poněkud lehká mince, těžknoucí až dobrým kšeftem, má i svou druhou stranu. Příkladem může být další titul nakladatelství HAK, nazvaný *Pocta Vladimíru Menšíkovi* (1993). Jeho autory jsou **Slávka Kopecká** a **Jiří Hubač** a knihu samu tvoří tři části. První je vlastně edicí textů tří Hubačových televizních her: Ikarova pádu (1976) a Tažných ptáků (1984), které stačil Vladimír Menšík (1929 – 1988) svým výkonem v titulních rolích doslova proslavit, a Zimy poutníků, jež zůstala po jeho smrti nerealizována. V prostřední části vzpomínají na Menšíka jeho kolegové a přátelé, ze čtyř desítek příspěvků se však sotva tři (Radovana Lukavského, Josefa Kemra a Vlastimila Brodského) vymykají hloubkou pohledu ze stereotypu povšechně obdivných stylistických cvičení na téma Menšíkova erupčního herectví, mimořádného profesionalismu a sebezapření, s nímž zejména v posledních letech zápasil se stále se horšící chorobou. Ať byly tyto fragmenty vzpomínek dodány písemně na objednávku, či vznikly jako rozhovor, není v nich rozhodně ani stopy po nějakém alespoň publicistickém přínosu Kopecké, na který by odkazovalo její autorství na titulu. Ani opentlení knihy v závěrečném oddíle ukázkou Menšíkova písma, karikaturami Jiřího Daniela, převzatým článkem Ivany Hudcové z Květů z roku 1991, vzpomínkou manželky Olgy Menšíkové a životopisnými a filmografickými údaji (výběr z televizních rolí sestavil Dušan Kovář) nemění nic na tom, že jde o narychlo spíchnutou kompilaci, přiživující se bez sebemenší snahy o dopátrání se něčeho nového na vpravdě lidové Menšíkově popularitě. Nicméně je tu ještě ona zmíněná druhá strana mince: došlo by kdy k edici Hubačových textů, zvláště neznámé Zimy poutníků, kdyby se je nepodařilo přifařit právě k podobně lacině koncipovanému projektu? Pokud jde speciálně o filmovou tematiku, musíme se ovšem nad *Poctou Vladimíru Menšíkovi* spokojit opět pouze s dílčími zmínkami: např. jak a proč vypadl z natáčení zmíněné Čechovy *Pochodně* (Lubomír Kostelka), s jakými už obtížemi točil v roce 1988 film *Dobří holubi se vracejí* (Marián Labuda, Pavel Zedníček), anebo proč nakonec nehrál ve Formanově *Ragtimu* (Olga Menšíková).

3. 4.

Možná se s dalšími připravovanými svazky hereckých memoárů v nakladatelství HAK bude jejich podoba dále posouvat a prohlubovat – zatím by stačilo, kdyby se přiblížily alespoň úrovni, jaké vtiskl vzpomínkám **Ljuby Hermanové** (nar. 1913) ... *a co jsem ještě neřekla* (Melantrich 1993) jejich pořadatel Ondřej Suchý. Navázal tím vlastně na publikaci, kterou napsal společně s Oldřichem Dudkem, kterou vydal Melantrich už v roce 1986 a která nesla název *Ljuba jako vystřižená*. Její podtitul tehdy zněl „Z veselých vzpomínek zasloužilé umělkyně Ljuby Hermanové“, což by ji v našem řazení kvalifikovalo nejspíše do poslední skupiny „veselých historek z natáčení“. Nová kniha Hermanové vzpomínek na tu předchozí sice *implicite* už názvem navazuje, představuje však zcela samostatný celek, zbavený jak poněkud nuceného veselí, tak cenzurních ohledů. Z textu není patrné, jak primárně vznikl, zda přepisem a redakcí natočeného rozhovoru, nebo vlastní rukou Hermanové, na konto Suchého lze však patrně přičíst její kompoziční rozčlenění do tří „dějství“ (mládí; herecká kariéra; koničky, přátelé a lásky) a dvou „přestávek“, v nichž se stejně jako v knize o Menšíkovi objevují hlasy tři a půl desítky přátel a obdivovatelů Hermanové. Nejsou to ovšem jen příspěvky mechanicky vyžádané a sepsané, nýbrž také Suchým excerpované ze starších pramenů, korespondence, tisku, a to nejen od hereckých a pěveckých kolegů, nýbrž také od spisovatelů, výtvarníků či kritiků (namátkou: Adolf Branald, Adolf Born, Vladimír Komárek, Sergej Machonin, František Kožík, Adina Mandlová, Miloš Kopecký ad.). Hlavní váha publikace spočívá nicméně ve vzpomínkách samotné Hermanové, vtipně prostořekých a zachovávajících celkem věrně i její mluvní styl. Filmu se v ní ovšem dotýká jen nemnoho stran: například epizoda z natáčení prvního Hermanové filmu *Peníze nebo život* (1932), při němž se seznámila se svými pozdějšími nápadníky Voskocem a Werichem (v roce 1951 měla pak hrát a nehrála v jeho *Císařově pekaři* hraběnku Stradovou), stížnosti na Oldřicha Nového, který, ač byla Hermanová členkou jeho divadla, ji nikdy neangažoval do žádného ze svých snímků, a pak kapitola, v níž se osobně kriticky vyrovnává se vzpomínkami Adiny Mandlové, Lídy Baarové a Jára Kohouta. „Šla jsem hned na počátku své dráhy z filmu do filmu, tedy ze špatného filmu do špatného filmu, rolí bylo dost, ale příležitost ani jedna,“ hodnotí souhrnně svou filmovou kariéru Hermanová v závěru, když už předtím bez obalu konstatuje: „Opravdu, lehkomyšlně jsem zacházela s tím svým talentem.“

3. 5.

Jinou polohu publicistických a popularizátorských snah **Ondřeje Suchého** než spolupráce na pamětech Ljuby Hermanové představuje jeho kniha *Zavřete oči, přichází...* (Melantrich 1993, s předmluvou Františka Kožíka). Podtitul „leccos kolem Oldřicha Nového“ je příznačný: v úvodu Suchý sice výslovně konstatuje, že půjde o „filmový životopis“ Oldřicha Nového (1899 – 1983), takto si však předem vyhradil, že nebude ani vyčerpávající, ani soustředěný jenom na film. A vskutku také konečný tvar je kombinací zkompilovaných údajů z Bartoškové filmografií a Havelkova Čs. filmového hospodářství, dobových kritických ohlasů, Nového literárních projevů, anekdotických historek o Novém a zejména množství i dosti disparátních vzpomínek pamětníků a záznamů Suchého samotného, který se s Novým v posledním dvanácti letech jeho života stýkal, případně s ním korespondoval. To všechno by v zásadě při potřebné péli a dalším studiu možná dostačovalo k napsání skutečné monografie o Novém – jenže by to také předpokládalo více soustředěnosti a méně chvatu. Věčný svár Suchého mezi publicistou, bavičem, sběratelem anekdotických historek, zpovědníkem pamětníků (viz jeho televizní *Kavárnička* dříve narozených) a badatelem-amatérem vyhrězl tu tentokrát s plnou silou. Vlastně by takový „portrét“ patřil kamsi k žánru literatury faktu, jenže to by musel Suchý snesená fakta přetavit vlastním názorem. Už samotný herecký typus Nového, přenesený po roce 1948 do zcela odlišné společenské a kulturní atmosféry, než z jaké vyrostl, by stál za obsáhlý rozbor, nemluvě o vehe-

mentní snaze Nového přesto se i v této situaci prosadit. Suchý jako by však ani nechtěl či nedokázal jít nad pouhou montáž převzatých faktů a toho, co mu kdo v průběhu let o Novém řekl a co řekl Nový sám o sobě, a tak nakonec právě tyto pamětnické postřehy jsou tím nej-původnějším, co kniha přináší a co ji také řadí k žánru memoárů více než kamkoli jinam. Ostatně prazáklad tohoto přístupu najdeme už v Suchého knize *Exkurze do království grotesky* (1981), rozdíl je jen v rozsahu. Samozřejmě, kdo se bude chtít Nového filmovým herectvím zabývat, nebude moci Suchého obejít, protože u něho nalezne nejen četné podrobnosti týkající se natáčení jednotlivých Nového filmů (zejména pochopitelně *Kristiána*, 1939, *Pytlákovy scho-vanky*, 1949, a *Hudby z Marsu*, 1955), ale také samotným Novým formulované některé zásadní principy jeho práce herecké – i režisérské. „Rád bych kladl důraz na kulturu slova, oblečení a chování v prostředí společenském,“ řekl např. Nový v roce 1943, než se ujal režie filmu *Čtrnáctý u stolu*, a je v tom výroku snad beze zbytku, včetně doživotní sebestylizace, o které v knize mluví Elmar Klos.

3. 6.

Některé klíčové formulace hereckého sebepoznání obsahuje také neprodejná knižní prémie Divadelních novin za rok 1992 s názvem *Srdečně Váš Jiří Voskovec* (Divadelní ústav). „Malý výběr z korespondence z let 1948 – 1977“, celkem deset dopisů, které v této době napsal **Jiří Voskovec** (1905 – 1981) Petru Královi, Hugo Haasovi, Jiřímu Šlitrovi, Jiřímu Suchému, Josefu Topolovi, Václavu Havlovi a Janu Werichovi. Jak uvádějí editoři souboru Radan Dolejš a Václav Kofroň v doslovu, Voskovcovi bylo v poválečné době psaní dopisů jakousi náhražkou za literární tvorbu ve vlastním slova smyslu a vskutku také i titul jeho pamětí *Stín svobody*, po léta uváděný jako jeden z prvních projektů edičního plánu torontského exilového nakladatelství manželů Škvoreckých *Sixty-Eight Publishers*, zůstal nakonec nerealizován a nahradila ho v něm obsáhlá práce Michala Schonberga *Osvobozené* (1988), čerpající mimo jiné i ze čtyřicetihodinového interview s Voskovcem. Korespondence jako pramen soukromé povahy, neurčený primárně veřejnosti, má poněkud jiný charakter než memoáry a autobiografie – přinejmenším lze u ní předpokládat menší míru autostylizace a větší dávku autenticity. Vlivem Voskovcova odtržení od vlasti i od mýtu *Osvobozeného divadla*, který v ní nadále přetrvával, dostávají však jeho dopisy nutně nadosobnější význam, neboť jejich pisatel si musel být vědom, že například v odpovědích příslušníkům mladé umělecké generace Královi, Šlitrovi či Suchému prezentuje sebe sama už také jako jejich historii. Podobně i čtyři dopisy určené Werichovi mají jen zčásti charakter soukromý – spíše působí jako kapitoly stále trvajícího vzájemného dialogu, osvětlujícího mimo jiné i důvody rozchodu dvojice. „V Americe se nám oběma přihodily věci, každému zvlášť, které porušily chemickou formuli našeho dosavadního vztahu,“ píše Voskovec Werichovi 25. července 1948 a o více než dvacet let později, 29. března 1970, používá takřka totožné terminologie na vysvětlenou Suchému: „Jeden bez druhého onu speciální alchymii neumíme.“ Proto pak od šedesátých let tolik plánů na společnou práci, mj. i televizní (jakási „Two man show v Prahe.“) a filmovou (Voskovec i Werich měli hrát v Kadárově adaptaci Čapkovy *Války s mloky*, krom toho o nich a s nimi chtěl Kadár točit i dokument) i zájem např. o mladou filmovou generaci, Menzela (jeho *Rozmarné léto* byl ale podle Voskovce „průser“, ač jej neviděl), Němce, Formana. Možná ovšem, že ne pouze vnější události, nýbrž i podvědomé tušení, že přetrženou nit opravdu nelze navázat, sehrálo nakonec svou roli v tom, že už se Voskovec s Werichem na jevišti, ani ve filmu nikdy nesešli...

4. 1.

Dvakrát příznivého hodnocení se „rozhovoru **Martina Nezvala** a **Petra Volfa** s filmovým režisérem a držitelem Oscara **Jiřím Menzelem**“ *Muž, který zůstává* (Carmen 1992) od kritiky nedostalo. Přesto právě na tomto sotva stostránkovém sešitku lze asi nejpatrněji doložit magický vliv knížek-rozhovorů Karla Hviždaly, mezi nimiž hned v roce 1990 nechybělo ani interview filmařské, s Pavlem Landovským, nazvané *Soukromá vzpoura* (poprvé 1988). Novinové rozhovory byly vůbec v prvním a ještě i druhém roce po převratu tou nejpřirozenější formou, jak uvést ve známost osobnosti neprávem zapomenuté, vyhnané z vlasti, nuceně živořící celá léta na okraji společnosti, anebo naopak žijící v centru její pozornosti, a přitom svádějící s mocí své skryté boje. Hviždalovy knihy ukázaly, že přitom lze překročit rozměr deníkového i časopiseckého článku, ba dokonce i horizont knižního souboru takových rozsáhlejších interview, jaké představovaly knihy *Rozhovor* (1965) a *Generace* (1988, 1990) Antonína J. Liehma, *České rozhovory* (1979, 1991) Jiřího Lederera anebo *České rozhovory ve světě* (1981, 1992) samotného Hviždaly, a že z dobře připraveného dialogu může vzniknout i cosi na způsob memoárů, jimž na živosti dodává právě ten, kdo klade otázky a oponuje. Jednou z prvních, kdo tuto příležitost pochopili nejdřív, byla překladatelka a publicistka Jana Klusáková: začala hereckými „maxirozhovory“ *To je Jana Brejchová a Jiří Bartoška na konci sezóny* (1991), které oba vyšly v roce 1991 v nakladatelství Primus, a dnes už je u téhož nakladatele autorkou dalších pěti knížek rozhovorů (s psychiatrem Františkem Klátilem, politiky Fedorem Gálem, Petrem Pithartem a Jiřím Dienstbierem, se šlechtickým potomkem Karlem Schwarzenbergem). Klusákové interview ani rozsahem okolo sta stran kapesního formátu, ani hloubkou nedosahují parametrů knih Hviždalových, jejich nesoustavnost a roztěkanost je však vyvažována jakousi ženskou prostorekostí v kladení otázek a hlavně rychlostí vzniku a vydání, která jim umožňuje vstupovat do ještě živé situace. Volfovo a Nezvalovo interview s Jiřím Menzelem (nar. 1938) je pak jakýmsi kompromisem mezi přístupem Klusákové a Hviždaly: nepostrádá aktuálnost v reakci na tak nenadálé momenty, jakým byla např. hned v roce 1990 polemika okolo Menzelových názorů na cenzuru (viz o tom v mém článku Odpovědi bez otázek, *Iluminace* 2/1992), přitom však kromě základní bilance režisérovy tvůrčí dráhy vede i k hlubšímu zamyšlení nad některými speciálnějšími problémy (např. vztahu režie ke scenáristickému východisku a filmové příběhovosti, práce s hercem, schopnosti umělce adaptability vůči okolním poměrům apod.). Z Menzelových filmů jsou v centru pozornosti pochopitelně oscarové *Ostře sledované vlaky* (1966) a *Vesnička má středisková* (1985), zajímavý je ale i Menzelův výklad jeho návratu k filmování snímkem *Kdo hledá zlaté dno* (1974). Z osobností kolem filmu nasvětluje rozhovor Menzelovy vztahy s Josefem Škvoreckým, Zdeňkem Svěrákem, Bohumilem Hrabalem, Milošem Formanem, ale třeba i Otakarem Vávrou a některými normalizačními činiteli Čs. filmu jako Ludvíkem Tomanem a Jiřím Puršem. To všechno ve zhuštěné podobě odpovědí pod palbou otázek, bez doplňující dokumentace, nicméně s faktografickou a názorovou věrohodností, stejně jako s příznačnou menzelovskou neokázalostí, skromností a sebeironickým vtipem. Pochopitelně, proti čerstvé „autobiografii“ Miloše Formana *Co já vím?* (Atlantis 1994) z pera Miloše Formana a Jana Nováka jde o pouhý fragment, který teprve čeká na své docelení, aby mohl být vedle kosmopolitní filmařské dráhy formanovské položen i menzelovský osud český jakožto dvojí volba jedné generace.

4. 2.

Za hereckou hvězdu evropského kontextu, „českého Gabina“, pokládá Jiří Menzel **Rudolfa Hrušínského** (nar. 1920). **Jan Kolář**, autor „rozhovoru s Rudolfem Hrušínským“ *Muž, který trvá na svém* (Akropolis 1992), pokládá zase Hrušínského herectví pro sebe za „magické“. Přesto se jejich dialog dotýká herectví jen občasné: jednak pro dohodu s Marií Valtrovou, autorkou připravované monografie o rodu Hrušínských, jednak asi také pro čas vzniku rozhovoru

v květnu a červnu 1992, před volbami, kdy byl Hrušínský ještě poslancem Federálního shromáždění ČSFR. Autorizoval jej v září, kdy už politiku definitivně opustil, odráží se v něm tedy zčásti bilanční pohled na právě ukončenou životní etapu. V úvodu Kolář skromně konstatuje, že k podstatě Hrušínského osobnosti se mu pro jeho skoupost na slovo nepodařilo proniknout, zdá se však, že právě v lapidárnosti odpovědí spočívá největší půvab rozhovoru. „Stát na svém a neměnit názory ze dne na den,“ tak zní Hrušínského krédo a není náhodou, že rozhovor s ním dostal tak podobný název, jako rozhovor s Menzelem: oba svůj život občanský i umělecký postavili na stejně neokázalé věrnosti sobě samému. Kolář se ptá i na docela obyčejné věci, na přeskáčku, sleduje však latentní linku Hrušínského životopisu a několikrát se odpovědi dotknou také filmu. Například v souvislosti se dvěma snímky, které Hrušínský kdysi režíroval: *Jarní písní* (1944), figurující i v Benešových pamětech, a parodií na kovbojky *Pancho se žení* (1946). Zajímavě se shoduje Hrušínského líčení poměrů české kinematografie za okupace se vzpomínkami J. Brdečky i V. M. Havla, včetně vynikajícího ocenění tehdejší role Miloše Havla. Řeč přijde samozřejmě na postavu Švejka ze Steklého *Dobrého vojáka Švejka* (1956) i na zmařenou příležitost zahrát si tutéž figuru v šestatřicetidílném německém seriálu pod Menzelovým vedením. Příležitostí ztracených nepřízní mocných se v Hrušínského vzpomínkách ostatně objeví víc, proti nim tu však stojí tak výrazné výkony jako ve *Spalovači mrtvol* (1968) Juraje Herze, či v Menzelově *Rozmarném létu* (1967) a *Vesničce mé střediskové*. Jenže – i v hodnocení těchto zřejmých úspěchů zůstává Hrušínský zdrženlivý, nenechá se vyrušit z přesvědčení, že slovy se nemá plýtvat a že s leccíms by se člověk měl vyrovnávat jen ve svém svědomí, ať v dobrém, či špatném (chování Zdeňka Štěpánka za války). Sluší se dodat, že rozhovor s Hrušínským dostal o rok později pod názvem *Do duše a do těla* následovníka v rozhovoru Jana Koláře s Milanem Markovičem, ve stejném nakladatelství a ve stejné grafické úpravě. Ten se však kromě aktuálních otázek politického, občanského a kulturního života na Slovensku po rozpadu společného státu týká výhradně divadla, případně televize a pro naše téma nepřináší nic.

4. 3.

Filmu se bohužel zcela vyhnulo i „sedm rozhovorů“ **Heleny Suchařípové**, které pod názvem *Týden s Janou Hlaváčovou* vyšly jako další neprodejná knižní prémie Divadelních novin (Divadelní ústav 1993). Pravda je, že dramatického talentu **Jany Hlaváčové** (nar. 1938) český film vůbec využíval málo, její první snímky jako *Kam čert nemůže* (1959, s Miroslavem Horníčkem) a *Všude žijí lidé* (1960, se Zdeňkem Štěpánkem) či naopak ty pozdější, *Bočanovy*, *Tvář za sklem* (1979, s Jaromírem Hanzlíkem a Miroslavem Macháčkem) a *Pytláci* (1981, s Josefem Somrem a Pavlem Novým), nebo Jirešův *Lev s bílou hřívou I.-II.* (1986, s Luděkem Munzarem) by však bývaly za pozornost stály. A přirozeně třeba i televizní inscenace Františka Filipa *Ikarův pád* a *Tažní ptáci*, v nichž se Hlaváčová objevila po boku Vladimíra Menšíka. Takto se knížečka soustřeďuje výhradně ke Hlaváčové kariéře divadelní, s aktuálním akcentem na její odchod z Národního divadla a na její názory na umělecké i duchovní fungování této první divadelní scény u nás.

4. 4.

Naopak zvláštní kapitola je filmu věnována v rozhovoru **Miloše Kopeckého** (nar. 1922) s **Milanem Heinem** *Co za to stálo...* Hein jej vydal jako první titul svého vlastního nakladatelství na konci roku 1993, souběžně s uvedením stejnojmenného třídílného televizního pořadu, a patrně aby knihu ještě ztraktivnil, ověsil ji celou řadou literárních a výtvarných cetek. Začíná Kopeckého rukopisným věnováním knihy čtenářům, následuje motto, Kopeckého rukopisné

věnování nejbližším, další motto, dopis zpovídaného zpovídajícímu a naopak, úvod Radky Tesárkové, studentky divadelní vědy FF UK, osm kapitol rozhovoru, každá uvedená citátem, jedna kapitola celkem nevýrazných Kopeckého textů z let 1966 – 1993, uvedená dvěma mottý, a končí se Kopeckého podpisy a medailonky obou autorů. To vše proloženo, jak náleží, fotografiemi z archivu a od Ondřeje Kepky, navíc však i kresbami J. B. Nováka, M. Kopeckého a především Jeňyky Pacáka, který také publikaci spolu se Zdeňkem Šebestou graficky upravil. Výsledkem je pochopitelně ukázkový kýč, v němž ten, kdo viděl alespoň některou ze tří půhodinek natočených v kultivovaném prostředí Kopeckého bytu, jen s velkou námahou rozpozná jejich přepis. V Tesárkové úvodu se doslova praví, že „knižní podoba televizního pořadu záměrně zachovává autenticitu tohoto živého rozhovoru, je de facto jeho záznamem“. Televizní rozhovor však plyne v čase, má svou stránku zvukovou i obrazovou, zatímco tentýž rozhovor otrocky přenesen na papír zůstává jen holou kostrou, vyvolávající pocit nedopovězenosti a nedodělanosti. Hein zkrátka volil cestu nejmenšího odporu, ani se nepokusil dát dialogu pro knihu obsahově i výrazově prohloubenější charakter. Atmosféra improvizované rozpravy je ovšem ta tam a člověk se chvílemi marně ptá, proč tu padají tak naivní, obecné a neinformované otázky. Bohužel ani zmíněná kapitola o filmu se z celku nijak nevymyká: vzpomene se pár filmových lásek a vzorů, připomene spolupráce s Petrem Schulhoffem, Oldřichem Lipským, Jaromilem Jirešem, Karlem Steklým, herecké mistrovství Haasovo a Menšíkovo, nařukne se problém herectví divadelního a filmového a – dost... Nebýt Kopeckého úsporného vypravěčského stylu, schopnosti až aforistické formulace, skeptické životní moudrosti, vykřesávající i nad banálními dotazy jiskru zajímavé myšlenky, co by z knihy zbylo? Stačí vzpomenout jen Kopeckého přiznání, proč za normalizace přijal účast na proslulém štvavém pořadu o emigrantech, a jak si ji pak pro sebe musel odčinit svým vystoupením na sjezdu SČDU – hned si uvědomíme, jak se v celém rozhovoru jinak dobové pozadí zcela vytrácí.

4. 5.

Co je to však proti úrovni rozhovoru, jaký spolu vedou **Jana Nagyová** (nar. 1959) a **Jan Bauer** v knize *Byla jsem Arabela...* (Dekon 1993). Slovenská představitelka titulní role seriálu Václava Vorlíčka z roku 1980 je dnes provdána do Německa, věnuje se v Čechách podnikání a herečkou je patrně už jen příležitostnou (bohužel jsme ji nemohli vidět ani v její poslední filmové roli ve filmu Eduarda Grečnera *Pozemský nepokoj* z roku 1992). Do nového pokračování Vorlíčkova seriálu Arabela se vrací, který Česká televize nasadila na přelom roku 1993 a 1994, Nagyová – patrně pro své finanční nároky – angažována nebyla. A tak se zdá už podle názvu a souběžného vydání knihy s uvedením seriálu, že její výpověď má být jakýmsi pokusem přiživit se na nové Arabele alespoň takhle. Výsledkem je čtivo červenoknihovnické kvality, výraz buď naprosté duševní prostoty, anebo rafinované hry na upřímnost, počítající s přirozeným zájmem o mírně skandální vyprávění hlavně o tom, kdo všechno byl Nagyové milencem skutečným nebo alespoň vysněným. Jestliže nad dialogem Kopeckého s Heinem je nutné litovat nevyužitých pamětnické potence zpovídaného, pak v tomto případě je tomu právě naopak: mizivým svědeckým a intelektuálním schopnostem Nagyové se tu dostává naprosto předimenzovaného prostoru a významu, v hlušině klepů a nicotností se zcela ztrácí i těch pár konkrétních reminiscencí třeba právě na natáčení Arabely a na setkání s některými českými herci, či na poslední roli u Grečnera.

4. 6.

Jsou však ještě jiné karamboly než podobné kalendářové historky ze života. „Všechno bylo zvláštní,“ začíná **Otakar Brůna** svůj *Brutální sen Juraje Kukury* (Interpress 1992) a aby o tom vskutku čtenáře přesvědčil, předkládá mu na následujících stránkách neuvěřitelnou změť

úryvků z rozhovorů s Kukurou, citátů z rozhovorů cizích, rozhovorů s řadou dalších lidí, především však svých vlastních hlubokomyslně se tvářících úvah a lyrických impresí. Brúnova snaha postrčit sebe sama na úroveň hvězdy, přihrát se v jejím svitu, je až komická a bylo by snad i možno ji velkoryse přehlédnout, kdyby ovšem nevedla k tomu, že přechází vůbec tuto slátaninu a orientovat se v ní představuje takřka nadlidskou námahu. Případ Juraje Kukury (nar. 1947), patrně nejvýraznějšího slovenského herce sedmdesátých let, který se po emigraci v roce 1983 dokázal prosadit i v zahraničí, zejména v Německu, rozhodně sám o sobě za pozornost stojí. Vzhledem k informační blokádě, která u nás zavládla po Kukurově odchodu, i k možná záměrně šířeným pověstem o jeho účasti v pornofilmích, by teď však byla na místě především zcela seriózní věcná informace o jeho další kariéře divadelní, filmové i televizní, která by umožnila vytvořit si názor na to, v jaké kvalitativní sféře se jako herec pohybuje. Brůna místo toho svým pokusem o jakýsi umělecký esej zkombinovaný s reportáží, rozhovorem a literaturou faktu věci ještě víc zamlžil, takže jakékoli věcné údaje nelze z jeho knihy prakticky použít. „Napiš to bez otázek a odpovědí, jednoduše se poděl se čtenáři o pocit, který v tobě vyvolávají moje kreace, to bude nejlepší,“ radil prý Kukura Brůnovi už počátkem sedmdesátých let, kdy se spolu setkali poprvé. Brůna ho teď poslechl, je to však to nejhorší, co mohl udělat. Vznikl hybrid, v němž se jako špendlíky v kupce sena shledávají konkrétní fakta o Kukurově účasti např. na filmech Jakubiskových, na Vlácilových *Stínech horkého léta* (1977), na Krejčíkově *Božské Emě* (1979), na snímcích Weiglových, natož potom údaje o filmech a seriálech zahraničních. Brůna vtiskl *Brutálnímu snu Juraje Kukury* podtitul „hledání domova“, kniha je však především zoufalým hledáním tvaru a brutálním probuzením čtenářovým.

5. 1.

Už řadou předchozích titulů jsme se dostali na samý pokraj pouhého publicistického přiživování se na hvězdném lesku, ať má podobu anekdotického vyprávění, klepů a drbů či pseudointelektuálního mlžení. K pramenům k filmové historii však můžeme počítat jistě i publikace, které si vytkly anekdotu, veselou či lechtivou historku za svůj hlavní cíl. Nemají sice šanci stát se pramenem ve vlastním slova smyslu, jsou jím však sekundárně, jako zdroj pro vykreslení koloritu času. Stačí je tu pouze vyjmenovat, zároveň je však třeba upozornit, že někdy mají jejich autoři ambice o poznání vyšší, z čehož opakovaně vznikají publikace předstírající o sobě něco víc, než ve skutečnosti jsou. Viděli jsme to na příkladu **Ondřeje Suchého**, který i do monografie o Oldřichu Novém zařadil kapitolu „Oldřich Nový v anekdotách a veselých historkách“, když velmi podobně už předtím postupoval např. v knize *Vlasta Burian na každý pád* (1989). Ta vyšla v melantrišské edici Humor do kapsy, vůbec dosti častém prostoru, kde se podobné kompilace před listopadem 1989 – celkem legitimně – uplatňovaly. Suchého knize v ní předcházela klasická sbírka anekdot *Úsměvy stříbrného plátna* (1986) od **Vladimíra Thieleho**, teď zase Thiele přišel se sbírkou vtipů *50x Vlasta Burian* (Borek 1993). Ještě před Suchým a Thielem publikoval však v edici Humor do kapsy **Petr Hořec**. Výběr ze souborů „veselých hereckých historek“ *Bez nápovědy* (1974) a *Smích mezi reflektory* (1983) tvoří dnes jednu část obsahu Hořcových *Úsměvů paní Thálie* (Daniel 1992), druhou doplnil vyprávěními herců o tom, jak začínali. Ta by mohla sloužit jako pramen, i po ní se však rozprostírá přídech laciné anekdoty, s co nejmenší námahou převzaté odjinud. Zatímním vrcholem tohoto kompilátorství, ne-li přímo vykradačství, je publikace **Pavla Gryma** *Anekdoty od A do Z* (Ivo Železný 1993), končící závěrečným vtipem, v němž je autor tázán, zda není opovázlivost vykrádat vyprávění a vzpomínky lidí, kteří jsou slavnější než on sám. Opověď zní, že autor tak činí v zájmu čtenářů, chrání jejich žaludky, neboť „z nepřeberného množství materiálu, který se tu nabízí, vybírám a tvořím časově nenáročné, chuťově přístupné, jemně pikantní a lehce stravitelné jednohubky“. Tomu se říká chupe.

6.

Příležitosti, které se neopakují, tak jsem nazval svůj článek v Divadelních novinách 7/1993, který se zabýval pouze čtyřmi tituly z předcházející více než dvacítky. Soud, který je v názvu obsažen, platí však v zásadě i pro tento širší vzorek. Už sama kvantitativní expanze literatury tohoto druhu za necelý jeden rok ukazuje, že v ní byla objevena populární a nejednou i lukrativní sféra tvoření a podnikání, často ovšem za cenu uplatnění hrubého diletantismu. Své role se v ní rádi ujímají ti, jimž nedostatečné vzdělání a limitovaný intelekt nedovolí nahlédnout svou nepřipravenost, grafomanská nezakomplexovanost dodává jim pak tvůrčího vzletu. Pramená základna bádání se tedy pro soudobé dějiny filmu radikálně rozšiřuje, svědecká hodnota těchto pramenů se však v tutéž chvíli v mnoha případech radikálně zužuje.

Jan Lukeš

Film a ženský pohled

*Sabine Gottgetreu: Der bewegliche Blick. Zum Paradigmawechsel
in der feministischen Filmtheorie.*

Peter Lang, Frankfurt am Main (etc.) 1992, VIII, 123 s.
(Studien zum Theater, Film und Fernsehen, Bd. 14)

Od sedmdesátých let se v odborné reflexi o filmu důrazně prosazuje feministický přístup; v současnosti už je obecně považován za jeden z nejdůležitějších a nejvlivnějších směrů této reflexe. Reprezentují jej desítky knižních pojednání, rozsáhlé antologie i specializované časopisy, vydávané především v anglosaských zemích. Feminismus tak dnes těžko můžeme ignorovat; naopak je třeba snažit se o seznámení alespoň se základními stanovisky feministických teoretiků.

Práce mladé německé badatelky Sabine Gottgetreuvé *Pohyblivý pohled*, na niž zde chceme upozornit, má do značné míry přehledový charakter, a může tak sloužit jako určité uvedení do způsobů feministického myšlení. Sympatické přitom je, že autorka, i když se sama zřetelně hlásí k feministické perspektivě, pohlíží na probírané koncepce nedogmatically a kriticky a opakovaně poukazuje na jejich problematická místa, brání se absolutizaci pouze dílčích hledisek.

Hlavním cílem Gottgetreuvé je podat rozbor vývojových tendencí feministické teorie filmu, především v osmdesátých letech. Výklady jsou vázány na víceznačnou kategorii pohledu, která ve feministické reflexi zaujímá velmi závažné postavení (Laura Mulveyová hovoří o skopofilii, pozorovacím pudu, vizuální rozkoši). Široké uplatnění kategorie pohledu vyplývá z toho, že pohled vystupuje na různých rovinách filmové komunikace: jde o pohledy postav filmu, o zprostředkující (a recepci řídící) pohled kamery a konečně o (fascinovaný) divácký pohled sledující filmové plátno (s. 2 – 3, 18). – Závažné rysy feministického přístupu lze na základě podání Gottgetreuvé shrnout takto:

(1) Východiskem feministických koncepcí je jednak předpoklad, že film odráží (a zároveň upevňuje) nerovnoprávnou pozici ženy ve společnosti ovládané muži, jednak předpoklad podstatné odlišnosti mužské a ženské subjektivity, způsobů vnímání (vidění) a prožívání. Přitom Laura Mulveyová ve své fundamentální feministické stati *Visual Pleasure and Narrative Cinema*