

Formanovské proměny

A. J. Liehm, *Příběhy Miloše Formana*.

Mladá fronta, Praha 1993, vydání druhé, v ČR první, 200 stran, 16 stran příloh.

Jasmin Dizdarevič, *Konkurs na režiséra Miloše Formana*.

AG kult, Praha 1990, 128 stran, 20 stran příloh.

Miloš Forman a Jan Novák, *Co já vím? Autobiografie Miloše Formana*.

Z angličtiny přeložil Jiří Josek, Atlantis, Brno 1994, 272 stran, z toho 31 stran příloh.

Lidsky i umělecky představuje nepochybně Miloš Forman (nar. 18. 2. 1932) fenomén, jaký český film dosud neměl. Stačí přehlédnout jeho život po jednotlivých desetiletích a máme před sebou takřka vzorový příběh chlapce, který vlastní pílí ke štěstí přišel a z chudého sirotka vypracoval se až na hvězdu světové kinematografie s milionářským kontem. Idylický rodinný život v Časlavi třicátých let vystřídává za okupace tragická smrt obou rodičů, poválečné mezidobí v poděbradském internátě zase po nástupu komunistů život na vlastní pěst v Praze. Ale už v padesátých letech učiní Forman první osobité krůčky u filmu, aby se v letech šedesátých stal raketovým tempem jednou z jeho nejpřednějších osobností, se dvěma nominacemi na Oscara, s obrovským diváckým ohlasem i nevyhnutelnými skandály, stejně domácími jako zahraničními. Cestu na výsluní nezastaví ani srpnová invaze: uprostřed sedmdesátých let získává pět Oscarů jeho *Přelet nad kukaččím hnízdem*, uprostřed osmdesátých let dostává *Amadeus* Oscarů dokonce osm a Forman se zcela bezpečně zařazuje do první řady světových režisérů.

Na zvýšený zájem o Formana by přirozeně podobná cesta ke slávě stačila jaksi sama o sobě. Zvláštní přitažlivosti dodává jí však okolnost, že se odehrála za jeho občanského i uměleckého přechodu z jednoho společenského a kulturního systému do druhého, ze socialistické, státem zmonopolizované kinematografie do světa kapitalistických soukromých produkcí, a za tím vším podmíněné či dokonce vynucené tvůrčí proměny látkové, scénaristické i režijní. Forman dobyl nejvyššího uznání diváckého i kritického, stalo se tak ale ještě v epoše rozděleného světa a jeho zcela individuální způsob řešení vlastní situace nezůstal bez vlivu na hodnocení jeho díla, ať se kritikové rekrutovali z řad obhájců tehdejšího husákovského režimu, z řad disentu či z řad emigrace, ba dokonce i z řad západní filmové publicistiky.

Charakteristickým dokumentem toho, pod jakými tlaky se Forman ocital a jak je řešil, je kniha A. J. Liehma *Příběhy Miloše Formana*, a to nejen svým obsahem a pojetím, ale i svou historií. Poprvé vyšla v červenci 1976 v nakladatelství Zdeny Salivarové-Škvorecké a Josefa Škvoreckého Sixty-Eight Publishers v Torontu, s Liehmovou předmluvou, která je ve druhém vydání součástí toho, co Liehm nazval Předmluvou s doslovem. V sedmdesátých letech zakončil Liehm předmluvu slovy: „To, co následuje, je ze všeho nejspíš jakýsi vnitřní monolog, proud vědomí, redigovaný pro potřeby téhle knížky, za kterou nesu sám všechnu odpovědnost. Jako každý autor, mám upřímně rád svého hrdinu a obdivuji ho. To je také má jediná omluva za všechno, co není, jak by mělo být. Ať mi prominou jak hrdina, který je v tom zcela nevinně, tak čtenáři.“ (s. 8). Rozumíme, proč tolik omluv: na rozdíl od jiných se Forman pečlivě vyhýbal i poté, co se z něj v roce 1971 definitivně stal emigrant a v roce 1977 americký občan, jakýmkoli politickým konfrontacím s domácím režimem, uchovává si tak do budoucna naději, že se do Československa bude moci někdy vrátit. A Liehmovo přebrání veškeré zodpovědnosti za text knihy bylo nepochybnou součástí této taktiky.

Teď ve druhém vydání připojuje Liehm důležitý dovětek: „Předmluvu jsem dal Milošovi přečíst, když jsem mu nesl k podpisu release (souhlas s vydáním) pro nakladatele. Zasmál se: 'Ten konec

je blbost. Proč nenapíšete rovnou, jak to bylo?' Ale doba byla zlá, v Praze Jan Kliment nemilosrdně likvidoval jeho kamarády, třeba se bude Forman chtít podívat do Prahy za dětmi, nebo ony za ním, takže to bude takhle lepší. Podle mého. 'Když myslíte. Ale stejně je to blbost.' Byla? Nebyla?' (s. 8–9). Že to blbost rozhodně nebyla, ukázaly už události roku 1979, které v tomto Liehmově podání z roku 1993 jako by neexistovaly. V dubnu 1979 totiž Forman opravdu navštívil Československo, což vyvolalo nejen značný údiv, ale u leckoho také nemalé pohoršení. Svědectvím toho jsou např. výroky exilového spisovatele Jana Beneše v knize rozhovorů Karla Hvíždaly *České rozhovory ve světě*, která poprvé vyšla v roce 1981 v nakladatelství Index v Kolíně nad Rýnem, podruhé v Československém spisovateli v roce 1992. Pod datem 1. října 1979 Beneš prohlásil: „Jest zajisté ohavné, jestliže si třeba Miloš Forman pokláboší v Praze s představitelem systému, který v téže době drží pod zámek třeba Havla. Jest však mnohem ohavnější, že to nenamíchne ani jediného československého intelektuála v exilu jinak než ryze soukromě. Co si myslit o exilovém spisovateli, který i nadále považuje Formana za kolegu a kámoše?“ (2. vyd., s. 58).

Tím „kolegou a kámošem“ by mohl být právě Liehm – ostatně Hvíždala připojuje k citovanému výroku ještě poznámku pod čarou, v níž upozorňuje na Formanovy rozhovory s Jiřím Janouškem v Kinu č. 14/1979 a s Janem Klimentem v Záběru č. 14/1979, kde se také objevil Formanův výrok: „Nemám rád takové lidi, co se snaží přiživovat. Tak například jeden někdejší český kritik o mně vydal knížku neobjektivní, s níž jsem neměl nic společného.“ Nakladatelství Sixty-Eight Publishers však v časopise Západ č. 4/1979 potvrdilo, že Forman dal k vydání knihy souhlas, četl a redigoval její text a poskytl pro ni fotografie ze svého archivu, proto prý Hvíždala vyzval tehdy Formana, aby také přijal účast v jeho knize a k celé věci se vyjádřil. Forman mu ale 19. 4. 1980 odepsal: „...musím se Vám moc omluvit, nejde tady o chuť a náladu, ty by byly, ale čas a soustředění chybí...“

Dnešní Liehmovo až nápadné zdůraznění Formanova někdejšího souhlasu pro nakladatele, jakož i větička, že „Škvoreckým dodal Forman krásné fotky pro české vydání v Kanadě“ (s. 9), jsou jakoby velkorysým mávnutím rukou nad někdejšími spory, opětovným potvrzením, že za všechno může jen on sám. To je samozřejmě jeho soukromá věc a gesto hodné obdivu, věcně však takováto retuš zrovna k poznání pravé povahy Formanova myšlení nepřispívá. Možná to souvisí s hlubším rysem celé knihy, která se soustavně od počátků Formanovy filmové dráhy až po *Přelet nad kukaččím hnízdem* (1975), kterým její hlavní text končí, snaží Formanovo dílo ideologizovat a vykládat ho v kontextu reformních proudů 60. let, k nimž se pochopitelně Liehm sám vehementně hlásí. Jenže ačkoli věkově Liehma a Formana dělí pouhých osm let, v přístupu k životu, politice, umění je mezi nimi rozdíl epochy. Liehm jako by si nikde nepřestával na Formanovi léčit především svůj vlastní mindrák intelektuála – bývalého komunisty, který se toho, čeho se Forman zmocnil spontánní cestou uměleckého poznání, musel dobírat složitým překonáváním vlastních selhání a omylů. Pro Formana bylo oproti němu jediným skutečným závazkem naplnění vlastního tvořivého puzení, pro které byl evidentně ochoten obětovat cokoli, např. i rodinný život či dobrou pověst mezi přáteli.

Samozřejmě není smyslem těchto poznámek posuzovat Formanovu mravní způsobilost a vyvozovat z toho jakékoli závěry pro jeho dílo. Upozorňuji jen na to, že přecházení určitých problematických či kontroverzních rysů jeho umělecké osobnosti může vést k jejímu zplošťujícímu či neúplnému výkladu. Ne, že by ten Liehmův nebyl legitimní interpretací jistého druhu. Převládá v něm však až příliš perspektiva ptačího pohledu a obráceného dalekohledu a málokdy se v něm také setkáme s přístupem vycházejícím nejprve z rozboru jednotlivých složek filmu a teprve potom se dobírajícím na základě dílčích analýz konečné syntézy.

Ostatně žánrově je knížka sama dosti nepříjemným hybridem, kombinujícím Formanovo vyprávění, zaznamenávané Liehmem od zimy 1972 do jara 1973, s Liehmovými kurzívoými vsuvkami a recenzemi jednotlivých Formanových filmů. Na konec je pak ještě připojen jako příloha rozhovor s Formanem z roku 1969, za nímž následuje Liehmova stať o Formanovi z roku 1980, dotahující předchozí hodnocení až k *Vlasům* (1979), a filmografie až k *Valmontovi* (1989). Liehm tedy, ačkoli v předmluvě praví, že by „nebylo fér“ (s. 9) knihu dopisovat za úsek, ke

kterému dosáhla v prvním vydání, přece jenom se pokusil ji nastavit, dlužno však říci, že dosti nešťastně. Některé repliky Formanovy i hodnocení Liehmova opakují se tu takřka doslovně a pocit určité žánrové nejednotnosti celé knihy se jenom násobí.

Ten totiž pramení už ze samotné kombinace textů Liehmových a Formanových. Liehm nevydržel zůstat pouze v pozadí, jako zpovědník a literární zpracovatel Formanova vyprávění, zároveň však nestylizoval tentokrát knihu jako novinářské interview, jako tomu bylo v jeho knihách *Rozhovor* (1966) a *Generace* (1988, 1990). Rušivě působí zejména jeho vsuvky do Formanova vyprávění, které sice místy věcně rozšiřují jeho údaje (např. na s. 39–40 o osudy někdejšího ředitele Laterny magiky Borise Michajlova, podobně na s. 50–54 o barrandovském řediteli Jiřím Veselém a ústředním řediteli Čs. státního filmu Aloisu Poledňákovi), často však jsou jen volnými Liehmovými glosami a úvahami, které mají snad intelektualizovat, přitom ale jen nadbytečně ornementalizují přirozeně inteligentní Formanův projev. Dialog kritika s tvůrcem, který asi má tento postup navozovat, se bohužel nekoná, stejně jako jím není ani proložení jednotlivých kapitol Formanova vyprávění Liehmovými recenzemi jeho filmů. Z konfrontace obojího vyvstane spíše Liehmova mnohomluvnost, jistě i dobově daná stejnosměrnost jeho myšlení a také jakási ostentativní vševědounost, trochu nepoctivě vydávající to, co Liehmovi a jiným objevily právě teprve Formanovy filmy, za výsledek vlastního poznání. Tam, kde je kritik zaskočen novostí umělcova pohledu, měl by mu přiznat jeho objevitelský primát a nesnažit se nejprve si jej přisvojit a pak už jen tvůrci protektorsky poklepávat na rameno, jak hezky zhmotňuje to, co přece on už dávno ví...

Přes všechny tyto limity má ovšem Liehmova kniha svou nespornou hodnotu, i když dnes už spíše jen historickou. Její dobový vliv jako pašovaného artiklu zakázané exilové literatury z časů normalizace mohu potvrdit vlastní zkušeností, potvrzují to však i další formanovské publikace. Brožuru Jana Folla Miloš Forman (Čs. filmový ústav 1989) uvádím tu jenom z těchto důvodů: Liehmovy Příběhy Miloše Formana posloužily jí už před listopadem 1989 jako nezbytné faktografické východisko. V kritickém pojetí by se jistě našly paralely, Follův text odhaluje však svou konkrétností a strýzlivou analyticitou dobře právě Liehmovou květnatost. Že ovšem vliv Liehmův bude asi ještě nějakou dobu trvat, ukazuje práce Jasmina Dizdareviče Konkurs na režiséra Miloše Formana. Vyšla v roce 1990 v dnes už zcela fantastickém nákladu 50 000 výtisků, jejím štěstím však zřejmě bylo, že zachytila ten největší polistopadový nakladatelský boom, v němž samotné jméno Miloše Formana, donedávna přísné tabu, působilo jako magnet z nejsilnějších. Svou vlastní úroveň rozhodně nějakého komerčního úspěchu docílit nemohla, a tak stejně zůstává záhadou, kam se to obrovské množství Dizdarevičových diplomek vlastně podělo.

Konkurs na režiséra Miloše Formana je totiž nepochybně Dizdarevičovou absolventskou prací, docela poctivým sebráním a zkompilemáním materiálu (sopsis pramenů a literatury ovšem chybí) s pokusem o vlastní pohled na Formanovy režisérské postupy – ale to je asi také všeschno. Zřejmě doba vzniku vtiskla knize jako předmluvu patetické díkůvzdání Veroniky Váňové, datované listopadem 1989, tatáž autorka napsala i doslov, poněkud nadbytečně po Dizdarevičově textu opakující základní Formanovy biografické a filmografické údaje. Co je mezi tím, ob stojí snad jako splnění školního zadání, postrádá však jak parametry vědecké práce, tak přitažlivost řekněme publicisticky laděného žánru. Hojně se tu cituje, prameny se však zásadně neuvádějí (Liehm je jeden z nejhojnějších), Dizdarevičova stylistika i pravopis trpí školáckými neduhy a celá kniha je doslova prošpikována nepřesnostmi a chybami. Ty najdeme i u Liehma (např. na s. 21 se u něj hovoří o konferenci v Banské Bystrici v roce 1958, po které mělo dojít k administrativním zásahům proti několika novým filmům, ve skutečnosti šlo o 1. festival československého filmu v Banské Bystrici v roce 1959, na s. 191 se mluví o Formanově první návštěvě Prahy po deseti letech v roce 1980, sám Forman udává přesné datum 22. dubna 1979), tady však jejich množství překračuje únosnou míru. Namátkou ty nejkřiklavější: názvy filmů *Neklidné srdce Evropy* m. *Praha, neklidné srdce Evropy* (s. 11), *Svět automat* m. *Automat Svět* (s. 14), *Taking off* m. *Taking Off* (s. 49); jména Vodstrčil m. Vostrčil (s. 26), Jakym m. Jakim (s. 104); Carrière m. Carrière (s. 48), Mac Murphy m. McMurphy (s. 65 ad.). V *Černém Petrovi* chodí prý hrdinové na „disko“ (s. 30), v *Přeletu nad kukaččím hnízdem* je konec hlavní postavy

charakterizován slovy: „Nervní (sic!) soustava Mac Murphyho (sic!) exploduje (sic!) a on se vrhne na sestru Ratchedovou, popadne ji za krk a začne škrtit. Za trest je odsouzen k zesíleným elektrickým šokům, které z normálního Mac Murphyho (sic!) učiní skutečného blázna.“ (s. 61). Kromě celé série stylistických neobratností a chyb naznačují tyto věty, že autor ani nepochopil, že McMurphy byl nakonec podroben lobotomii. Dizdarevičovu práci zcela, Liehmovu z valné části zastínilo vydání Formanovy autobiografie *Co já vím? Žánrové označení je poněkud zavádějící: ani tentokrát nevypsal své příběhy Forman sám, nýbrž za pomoci amerického spisovatele českého původu Jana Nováka, který s ním a s Jean Claude-Carrièrem spolupracoval už na dialozích filmu Valmont (1989). Jak uvedl Novák v MFD 5. 2. 1994, z praktických důvodů, na přání Formanova agenta, byla kniha uvedena na trh jako autobiografie (dodejme, že současně v USA a Kanadě pod názvem Turnaround, A Memoir). Spolupracovat s Formanem bylo prý „hlavně náročné na ledviny. Ale i při samotné práci jsem byl jen ‚gumou‘ na tužce, kterou Forman psal.“*

Nepochybně tedy kniha vznikala stejným tvůrčím ping-pongem jako scénáře k Formanovým filmům, o čemž se lze právě v ní hojně dočíst jako o jeho základní pracovní metodě. Zároveň ovšem bude asi třeba všechny tyto poněkud ležérní vize brát takříkajíc cum grano salis. Proč, to vyplývá ze samotné výchozí stylizace memoárů, kterou tvoří nezlomná a nezlomitelná vůle k úspěchu, vskutku „americká“ potřeba vítězit: „V životě jsem vždycky dělal všechno pro to, abych vyhrál,“ proklamuje to ostatně na s. 6 sám Forman. „Vůle k vítězství patří k mým základním hnacím silám a všímám si jí i u jiných.“ A s ohledem na obraz člověka, který ač osudem těžce handicapován, dokázal se zbavit komplexů sirotka, prosadit se nejdříve doma a pak i ve Spojených státech, s ohledem na image „hollywoodského komouše“ (s. 147), který se musel tvrdě rvát na obou stranách železné opony, jsou paměti napsány.

Zajímavé je srovnání s některými pasážemi v Liehmově knize. Např. líčení atmosféry mnichovské olympiády v roce 1972, kde Forman natáčel svůj snímek Desetiboj do filmu *Viděno osmi* (1972), je v obou knihách takřka totožné, až se zdá, jako by bylo z první do druhé prostě přebráno a jen mírně přestylizováno. Nenechme se však mýlit: srovnání Formana s takovým vypravěčem, jakým je třeba Josef Škvorecký ve své „osobní historii českého filmu“ *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy* (česky 1991) či v řadě interview, ukazuje, že tito sběrači absurdních historek ze skutečnosti a fabulátoři současně pracují obvykle s časem ustálenými epizodami, které jen mírně obrábějí do stále lepšího tvaru a snadno pak přenášejí v jednu hotovou podobu i do jiných situací a textů. Lze si pak představit, že role Nováka spočívala v tom, dát těmto epizodám jednotné stylové podání, zřetězit je v logický sled, vypointovat každou z nich a celek skládající Formanovo curriculum vitae pak rozčlenit a zrytmizovat do dramatického proudu, jehož zjevným vrcholem je *Amadeus* (1984).

Že skutečně sám Forman *Amadea* pokládá za svůj možná už definitivní tvůrčí vrchol, o tom svědčí to, že vzpomínka na udělování Oscarů za něj je celé knize předsunuta jako jakýsi prolog. Jejím svrchním tónem je pocit absolutního triumfu, vespod ozývá se ale těžká nostalgie: „Tak jsem vyhrál, fajn. Ale tím jsem taky skončil. Štěstí nikdy nevydrží.“ (s. 7). Všechno vzápětí shodí brutální český vtip a začíná vlastní vyprávění, v jehož průběhu čtenář na úvodní disonanci dávno zapomene. Ona se však znovu vrací v závěru: po *Amadeovi* přichází „propadák“ (s. 230) *Valmont*, pak rok a půl marné práce na projektu filmu *Pekelný tábor*, kterým se chtěl Forman „vrátit k obvyčnému filmování“ (s. 231), podle původního scénáře, bez vznešené výpravy. Neúspěch *Valmonta* mu přehlušily události 17. listopadu 1989, po neúspěchu s *Pekelným táborem* už jenom konstatuje „cosi ve mně vyhaslo“. „Byla to jen paměť, která pomalu zahlcovala moji představivost?“ (s. 235) 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, byť se tu připouští i to, že člověk může kdykoli sama sebe překvapit – „Co já vím?“ – dává knize význam bezmála tečky za životem i tvorbou, odkazu toho, k čemu Forman jako umělec i člověk došel a co tvoří sumu jeho poznání.

Pokud jde o to první, může kniha sloužit jako dosti věrohodný průvodce po okolnostech vzniku jednotlivých Formanových filmů a také po metodách jeho režisérské práce. Už sám pohled na

genezi jednotlivých scénářů, úvahy o práci na place, výběru herců, o použití hudby, o spolupráci s kameramanem, o střihu atd. vedou bez velkého filozofování a mýtizace k pochopení toho, odkud se u něj bere ta samozřejmá jednoduchost, to samozřejmé existování lidí v jeho filmech. A když se pak k tomu přidruží i historka z Moskvy 60. let (s. 125), kde si uvědomí svůj základní pocit outsiderství, který pak vtiskuje i všem svým hrdinům, otevře se nám trochu pohled i do jeho intimissima.

Překonání osudu outsidera, vymanění se z údělu vyvržence věnoval Forman všechno a jak se otevřeně přiznává, obětoval tomu i mínění svého učitele a přítele Alfreda Radoka, kterého ze strachu nepodpořil, když byl vyhozen z Laterny magiky (s. 95), i třeba svou rodinu, když se Věra Křesadlová na rozdíl od něj rozhodla ještě v roce 1968 vrátit do Československa. „Rodině jsem žádnou jistotu nabídnout nemohl. Neměl jsem nic než pevné odhodlání dobýt Hollywood.“ (s. 141). Ke stáru se ale možná dobytý Hollywood jeví už jako příliš efemérní hodnota v porovnání s životní osamělostí uprostřed bohatství...

Ale pozor, abychom se zároveň nestali obětí pasti, kterou na nás i v tomto ohledu nastražili dva nesmírně obratní vypravěči, poučení svrchované americkým sklonem k nostalgii a sentimentu. Tak jako se Miloš Forman musel naučit získat si amerického diváka americkými látkami, do nichž vnesl kus českého životního pocitu, tak musel i svůj vlastní životopis přizpůsobit jejich vkusu. Učinil to oním leitmotivem vytrvalého muže, který jde za svým snem, až ho dosáhne, pomohl si však i atraktivními epizodami, konfrontujícími jej se špičkami vládnoucí moci doma, včetně dnešního prezidenta Václava Havla. Vzhledem k jeho proklamované a ve filmech také prokazované apolitičnosti se právě tyto souvislosti mohou jevit poněkud vypočítané na efekt, zvláště když na druhé straně se tu celkem bez výčitek přehlíží jeho nulový vztah k domácí i zahraniční opozici, mezi kterou měl i řadu osobních přátel.

Ocitáme se tak zpátky u problému, který evokovala už Liehmova kniha: jak vlastně posuzovat ony „formanovské proměny“. Platí striktní soud Jana Beneše, anebo je jeho názor v dnešních podmínkách zcela pasé a rozhodující je nikoli cesta k dílu, ale dílo samé? I když budeme uvažovat v poloze vyvážané z jakýchkoli politických či mravních kritérií, také k definitivnímu názoru sotva dojdeme: vždyť pro kolik Formanových kritiků končí jeho umělecká tvorba u *Taking Off* (1971) či *Přeletu nad kukaččím hnízdem* a co dále je, komerce a kšeft je. „Jenomže kšeft je kšeft a já doufal, že za dostatečnou sumu tvrdé měny i komunistická vláda změkne.“ (s. 209) říká v souvislosti s projektem *Amadea* Forman – a ona ta vláda skutečně změkla, ten film byl a je obrovský kšeft a pokud je také uměním, nezmění na tom nic ani politika, ani peníze.

Ať už k Formanově autobiografii zaujmeme jakékoli stanovisko, jedno jí rozhodně upřít nelze: že to je zábavné a vtipné čtení, zmnožující a po svém kolorující éru, která měla silnou tendenci k pouze dvoupólovému a dvoubarevnému vidění. Lidé jako Milan Kundera, Jiří Mucha či právě Miloš Forman jsou příklady toho, že z osudového klinče totality s demokracií a také umění s komercí bylo možné najít i zcela atypická východiska, vymykající se dobovým schématům. Nejsou jistě bez problémů, mají ale svou velikost, která by neměla být umenšována jen pro svou ojedinelost.

Jan Lukeš