

Činí tak bez nároku na konečné slovo, vyhýbá se tuhým definicím a exaktnímu jazyku. Směr jeho uvažování vede čtenáře spíše k otázce a nesamozřejmosti. Carrièrovi je obrazně řečeno vlastní postoj vypravěče indického eposu Mahábhárata, o němž se v jedné epizodě zmiňuje: po dobu vyprávění, jež zabere osmnáct večerů, je vypravěč povinen klečet jedním kolenem na zemi. Podstatné je neztratit kontakt se zemí – o to jde nejen v obsahu samotné básně, nýbrž i při její recitaci. Gesto respektu se promítá i do Carrièrova způsobu vyprávění: dává najevo, o jak ošemetných věcech vypráví. Překvapivě vyznívá pasáž, ve které mluví o zodpovědnosti vypravěče za příběh, za postavy, které do jeho děje instaluje. Příběh je v tomto pojetí chápán nikoli jako nezávazné povídání, ale jako břemeno, kterému musí být vypravěč na výši. Existují jistá pravidla, Carrière je představí v hutném exkursu do dějin příběhu, z něhož vyplyne jistý trend. Zpočátku příběh neměl autora, byl vyprávěn skrze neosobní „ústa stínu“ („Krása příběhu vyvěrá téměř vždy z temnoty.“) Postupně však příběh přicházel o anonymitu vypravěče, až dospěl do stavu, kdy vypravěč už nestojí skryt za svými postavami, ale sám je hlavním protagonistou. Stačí si v těchto partiích připomenout, mimo rámec Carrièrova textu, současnou vlnu deníkové literatury, kdy třicátníci píší (a dokonce vydávají) své paměti. Obdobná nezdravá sebestřednost je vložena i do základů kinematografie, oboru, který začal psát vlastní dějiny již po čtyřech desetiletích své existence, jak konstatuje Carrière. Co stojí za tímto obíráním se sebou samým, nutkavou potřebou bez ohledu na okolnosti a tradiční pravidla předit druhým svůj příběh? Možná je to pocit ohrožení z množství různých Dallasů a románků, které na nás ze všech stran doléhají, jenž v nás vzbuzuje touhu mít také svůj jedinečný příběh, který by člověka potvrzoval v místě a čase. Přínosem Jeana-Clauda Carrièra coby esejisty je nejen připomenutí těch základních pravidel, při jejichž respektování bude příběh hoden vyprávění, nýbrž i osobitě východní hledisko jeho psaní, totiž, že příběh nějak prochází i skrze tělo a jeho postoj – k tomu, aby se mohl vypravěč „vplést do času a zároveň jej popřít“, musí také znovu získat kontakt se zemí; fyzické a imaginární tu spolu jdou ruku v ruce.

R a d o v a n S u k

Dvě vzpomínkové vivisekce

Ladislav Pospíšil: *Ve znamení Halleyovy komety*.

Literární úprava, předmluva a doslov Michael Pospíšil, odborná úprava PhDr. Zdeněk Vališ, fotografie autor. Naše vojsko, Praha 1996. 199 stran, náklad neuveden, cena 99 Kč.

Zdenek Sirový: *...není zač, řekl Bůh (Vzpomínky filmového režiséra)*.

Uspořádal, textově připravil, ediční poznámku napsal a jmenný rejstřík sestavil Jan Rejžek. Vydal ve spolupráci s Nadací Český literární fond a filmovým a televizním studiem AB Barrandov Český spisovatel, a. s., Praha 1996. 176 stran včetně 20 stran fotografické dokumentace, náklad a cena neuvedeny.

Sotva se najdou dvě vzpomínkové knihy, jejichž duch by byl tak kontrastní. Na jedné straně lehké vyprávění Pospíšilovo, plné světoběžnických zážitků a sukničkářských eskapád, na straně druhé sebemučivé zpovědi Sirového, zatěžkané atmosférou osudové nenaplněnosti. Na jedné straně

zkratkovitý kaleidoskop setkání a akcí čiperného filmového organizátora, na straně druhé sebereflexe z osamělosti filmového režiséra. Něco však ty knihy při veškeré jejich rozdílnosti zároveň spojuje: duch kamarádství, utužený u Pospíšila frontovými zážitky, u Sirového dokumentovaný třeba závěrečným výčtem těch, kteří měli v roce 2005 dostat oznámení o jeho smrti. A smrt, i když pokaždé v jiné podobě, tvoří pak také závěrečný pochmurný akord obou knih...

I.

Z téměř dvou set stran je ve vzpomínkách **Ladislava Pospíšila** (12. 3. 1910 – 1. 12. 1994) *Ve znamení Halleyovy komety* věnována filmu asi osmina textu. Tedy necelých pětadvacet stránek, počínaje 1. listopadem 1958, kdy autor nastoupil jako zaměstnanec do nedávno zřízeného Čs. filmexportu: původně prý s nadějí, že bude zastávat místo ředitele Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech, protože však současně bylo rozhodnuto o pořádání festivalu střídavě ob rok s přehlídkou moskevskou, nakonec jen jako vedoucí oddělení zahraničních styků, do jehož kompetence ovšem právě i organizace Karlových Varů spadala. Současně s ním vystřídává ve funkci ústředního ředitele Čs. filmu Jiřího Marka Alois Poledňák, Pospíšil se s ním názorově sbližuje a vzápětí je jmenován náměstkem ředitele Filmexportu pro kulturní styky se zahraničím a posléze přece jen i generálním tajemníkem karlovarského filmového festivalu. Ten se stane jeho osudem až do odchodu do důchodu k 1. lednu 1971, i pak ovšem jako pracující důchodce v práci ve Filmexportu pokračuje a jezdí do Karlových Varů, od roku 1974 jako překladatel festivalového deníku do francouzštiny. V roce 1980 mu v den sedmdesátých narozenin uděluje k jeho překvapení Jiří Purš, který v září 1969 nahradil ve funkci ústředního ředitele Čs. filmu odvolaného Poledňáka a kterého prý Pospíšil kdysi ve Filmexportu „vlastně zaučoval do profese“ (s. 186), nejvyšší resortní vyznamenání Zasloužilý pracovník Čs. filmu. „Vím, že si na medaile nepotrpíš, ale tahle je náhodou stříbrná, tak ji můžeš někdy prodat...“, doprovodil prý akt sarkastickou poznámkou Purš (s. 192), završuje tak bezděky zkratkovité vylíčení Pospíšilova více než dvacetiletého působení v roli filmového administrátora a diplomata, plného trapných zápasů o samozřejmosti s postupně tajícími a pak znovu přituhujícími poměry.

Dlužno ovšem dodat, že na první pohled se z tohoto řetězce absurdit příliš nevymyká ani samotný Pospíšilův příchod k filmu. Až do roku 1958 neměl s ním totiž vůbec nic společného: do Filmexportu přišel z Artie, kam se dostal bezprostředně poté, co byla Artia k 1. lednu 1953 vytvořena jako samostatný podnik zahraničního obchodu, který měl na starosti i vývoz gramofonových desek. Jím se Pospíšil nedlouho předtím zabýval v Supraphonu, kam zase v roce 1952 přešel z národního podniku Spojené smaltovny, kde byl zaměstnán od roku 1946. Když v roce 1950 onemocněl tuberkulózou a musel se až do roku 1952 léčit, o místo přišel.

Jakkoli se však může zdát cesta od „smaltovaného zboží, kamen, van a kuchyňských potřeb“ (s. 148) přes gramofonové desky až k filmu sebepodivnější, přece je v ní zjevná logika, daná celým předchozím Pospíšilovým životem, dispozicemi jeho letory i získanými schopnostmi. Ač narozen v české Kutné Hoře z českých rodičů, strávil totiž dětství a mládí v Bulharsku, kam se rodina odstěhovala někdy v roce 1912 či 1913. Tam se naučil bulharsky a protože Pospíšilovi žili ve čtvrti katalánských Židů, také katalánsky. Ze tří let v německé škole si odnesl znalost němčiny, z následného studia na francouzském lyceu znalost francouzštiny. Skládal celkem tři maturity: na francouzském lyceu, pak znovu maturitu bulharskou a nakonec ještě českou, aby mohl jít studovat architekturu a pozemní stavitelství na Vysoké učení technické v Praze. Mezi tím se například seznámil jako se svým sousedem s arcibiskupem Roncallim, budoucím papežem Janem XXIII., a stal se jeho sekretářem při cestě do Čech, kam jel Roncalli jako delegát Svaté

stolice na oslavy svatováclavského milénia. Na studia si vydělává výukou jazyků a překlady, je činný v České lize akademické, podílí se v roce 1935 na organizaci jejího pražského kongresu a je členem tříletné delegace, kterou při té příležitosti přijímá T. G. Masaryk. Hlavně však cestuje: už v roce 1931 jede do Itálie, později, v roce 1934, předkládá v České lize katolické návrh na zájezd do Rumunska, Bulharska a Turecka. Ten se stane „vlastně jen malou předeherou mnoha jiných zájezdů“ (s. 28), které pořádá v následujících letech a při nichž si počíná stále zkušeněji a odvážněji, při nichž však za sebou zanechává také stále četnější milostné avantýry. V roce 1936 opouští po první státní zkoušce studium, v roce 1938 je povolán k vojenské prezenční službě a brzo nastupuje k vojenské zpravodajské službě a účastní se zpravodajských akcí v oblasti Sudet. Když pak přijde okupace, je mu jasné, že musí zemi co nejrychleji opustit.

Jak je vidět, získal Pospíšil dostatek životních zkušeností a organizační praxe pro své budoucí povolání už do své necelé třicítky. A co mu scházelo, dovršila zkušenost válečná, které je věnována více než polovina textu a pro jejíž vylíčení nepochybně také kniha v nakladatelství Naše vojsko vůbec vyšla. Přes Bělehrad dostává se Pospíšil do Řecka, po dlouhém čekání je přijat do československé vojenské jednotky při britské 8. armádě na Středním východě a od února 1941 se účastní jejích operací v Palestině, Egyptě, Sýrii a Libyi, včetně obrany Tobrúku. V červenci 1943 je jednotka přesunuta do Velké Británie, Pospíšil však už od konce roku 1942 působí v „čs. technické skupině, pověřené dozorem nad válečnou výrobou na území Palestiny“ (s. 119). Znamená to, že i tady si může rozšiřovat zkušenosti, i když svou činnost považuje za „nudnou úřednickou práci“ (s. 119). Život si zpestřuje rychlým sňatkem, který uzavřel „dlouhou periodu mého neuspořádaného života“ (s. 135), přes nepochybnou lásku k Marii Wellnerové neuzavřel však ani v budoucnu jeho zálety, jak svědčí např. popis cesty na filmový festival v San Francisku v roce 1964, kam spolu s ním letěli mj. „režisér Oldřich Lipský a božská O. S.“, jejíž „tělesné půvaby vzbudily zájem i amerického Playboye“ (s. 177). „Z New Yorku letíme nočním letadlem do San Franciska. Kupodivu je téměř prázdné. Ustlali jsme si s O. společně na pohodlných křeslech, dostatečně daleko od slovných režisérů... Vyzvala mě, abych jí pomohl rozepnout zip na šatech, pak i podprsenku... Škoda, že let trval jen šest hodin!“ (s. 178).

Necituji tuto pasáž z nějakých senzacechtivých důvodů, nýbrž jen jako jeden z mnoha důkazů Pospíšilovy činorodě požitkářské povahy, nezřikající se žádné dobré příležitosti a zvědavě zkoumající všechno neznámé, ať se jednalo o ženské vnady či nová zaměstnání. Pokud jde o to první, zastával Pospíšil názor, že „člověk, především muž, je tvor v podstatě slabý“ (s. 56), a v tom druhém byl zřejmě také pragmatikem a realistou, dobře si uvědomujícím, že jako příslušník západního odboje nebude to mít zejména po únoru 1948 v Čechách nijak lehké. Podle jeho vlastního soudu jej před represemi, které postihly četné spolubojovníky, zachránil jednak včasný podpis přihlášky do KSČ („Cítím se hrozně, vím, že každá omluva by byla jen výmluvou. Poprvé v životě dělám něco skutečně vážného, co je v rozporu s mým přesvědčením.“ – s. 159), jednak dlouhodobé onemocnění v nejhorší době. Prodělal pak sice kariéru člověka občasné povyšovaného a zase ponižovaného a z ne vždy jasných příčin různé podezříváného, zřejmě však pro své organizační schopnosti a jazykové znalosti přece jenom natolik potřebného, že nestálo za to se jej zbavovat.

A snad právě tento moment je tím nejcenějším z Pospíšilovy výpovědi – ona rozmytost hranic mezi těmi, kdo režim zosobňovali, a těmi, kteří byli také jeho oběťmi, i když třeba „jenom“ v rovině mravní. Vždyť z hlediska skutečných obětí doby by mohl být i sám Pospíšil se svými četnými cestami po světových filmových festivalech a zahraničních Týdnech čs. filmu pokládán za režimního exponenta. A přece jeho vlastní paměť na tu dobu je plná strachu z toho, co ještě přijde, střízlivosti na materiální nedostatek, neodůvodněných ústrků, dotýkajících se posléze i jeho syna Michaela (nar. 15. 2. 1955), původně nepřijatého v roce 1974 ke studiím na FAMU pro otcovu

minulost v západní armádě a jeho vyškrtnutí z KSČ při posrpnových stranických prověrkách. Nápravu zjednává až Jan Kliment, Pospíšilův známý a rodinný soused, jinak proslulý normalizační vedoucí kulturní rubriky Rudého práva. I na jeho přímluvu je Michael Pospíšil (dnes žije pod jménem Michael-Wellner Pospíšil v Paříži jako filmový režisér, scenárista a publicista) na FAMU nakonec přijat a v roce 1980 na ní i promuje...

Michael Pospíšil, dětská hvězda ve filmech Vojtěcha Jasného *Až přijde kocour* (1963) či Karla Zemana *Ukradená vzducholoď* (1966) byl pak také tím, kdo otce v letech 1986 a 1987, po fatální smrti jeho manželky a své matky v roce 1985, přiměl k vyprávění, zaznamenanému v knize. Její název vychází z faktu, že se vešlo právě mezi dvojí přiblížení Halleyovy komety k Zemi, a z dávného tvrzení Pospíšilova otce, že kdo se narodí v jejím znamení, bude žít dlouhý a dobrodružný život. Obojí se Ladislavu Pospíšilovi vyplnilo a i tímto rysem předurčenosti připomene jeho osud životní dráhu Jiřího Muchy, stejně dobrodružnou, frivolní a v některých momentech i trochu pozatmělou. Je škoda, že vedle zážitků válečných, opírajících se pro léta 1941 – 1942 navíc o zachovaný autorův deník, jako by se Pospíšilovi jeho kariéra vyslance a zástupce československého filmu jevila nakonec málo zajímavá: nikde se tu nejde do hloubky událostí ani postav, s nimiž se Pospíšil setkal, všechno je odvyprávěno zběžně, někde i s dosti nejasnou chronologií a časovými zkraty (např. Alois Poledňák nenastoupil na místo ředitele Čs. filmu ve stejný den jako Pospíšil, jak se tvrdí na s. 172, ale až 6. 7. 1959), jinde i s věcnými chybami (do výčtu příslušníků české nové vlny na s. 175 by asi patřil Jan Němec, nikoli Jiří, dějištěm karlovarského festivalu je hotel Thermal, nikoli Terminal, jak se čte na s. 187). K dotvrzení vcelku známé atmosféry doby Pospíšilovy vzpomínky postačují, tam, kde by však právě ony mohly přinést něco zcela nového (výjimkou je třeba pasáž o ostudně seškrtané přehlídce československé kinematografie v říjnu 1969 v italském Sorrentu na s. 185 – 186), zůstávají příliš skoupé. Michael Pospíšil se v předmluvě zmiňuje o nutnosti krácení textu, „motivovaného vydavatelskými požadavky“ (s. 9), kdo ví, nedošlo-li k němu ke škodě věci právě tady?

II.

Také paměti režiséra **Zdenka Sirového** (14. 3. 1932 – 24. 5. 1995), ...*není zač, řekl Bůh se* vznikem své větší části hlásí jako memoáry Pospíšilovy do osmdesátých let a také jejich text doznal krácení. Základem knihy se stal Sirového strojopis s názvem *Nejlepší léta mého života*, uzavřený v roce 1983. Podle editora se k němu Sirový po roce 1989 vrátil, opravoval jej, doplňoval a rozšiřoval o poznámky ve dvou sešitech, z nichž byly sestaveny „polistopadové“ pasáže. Vypuštěn byl naopak z původního strojopisu samostatný oddíl filmových anekdot, zahrnutý rovněž nebyly dva rukou psané deníky z práce na filmech *Outsider* (1986) a *Cesta na jihozápad* (1989), ani reportáž *Na skok v Americe* (Tvorba 1990, č. 43 – 45). Co tedy zůstalo a hlavně jaké svědecké hodnoty?

Názory na to se značně rozcházejí. Podle jedněch jen „režisér Sirový vzpomíná, děkuje a omlouvá se“, neschopen vyloučit ze svého „vyprávění“ (tak je kniha na rozdíl od „vzpomínek“ z tiráže označena na titulním listě) „dnes už obehnané politickohistorické exkurzy“ (Mirka Spáčilová, *Mladá fronta Dnes* 24. 4. 1996), směšuje „povrchnost a otevřenost“ a vcelku „nepřináší nic překvapujícího“ ani o své vlastní generaci (Lucie Štaudová, *Nové knihy* 24. 4. 1996). Jiní naopak oceňují „hloubku autorovy reflexe“ (Petruška Šustrová, *Český týdeník* 5. 4. 1996), přímost, čestnost a rytířskost, s jakou se Sirový vyrovnává s minulostí (Antonín Jelínek, *Kritické rozhledy*, *ČRo 3 – Vltava* 29. 4. 1996). Svou pravdu mají pochopitelně obě strany, což lze nejlépe dokumentovat na dvou klíčových pasážích textu: v té první (s. 29) popisuje Sirový, jak jako gymna-

ziální student podepsal ze strachu kolektivní žádost o trest smrti pro Miladu Horákovou, v té druhé (s. 121), jak zase v sedmdesátých letech podepsal tzv. Antichartu. „Podepsal jsem stejně jako všichni moji spolupracovníci, podepsal jsem ten hanopis stejně jako kdysi žádost o nejvyšší trest pro Miladu Horákovou. Kdykoli si na to vzpomenu, je mi hanba a strašně mě to mrzí.“ Samozřejmě je možné považovat i obě tyto epizody za obehnané, za stereotypní vyvolávání duchů minulosti, pak si ale musíme položit otázku, co vlastně od podobného vzpomínkového bilancování vůbec očekáváme. Jenom zábavné a lechtivé historky, jakých najdeme bezpočet u Pospíšila, nebo také něco, co přesahuje pěnu dní, co je výrazem autorova sebepochopení jako individua i jako součásti vyššího společenského celku?

U Sirového komplikuje nepochybně hodnocení fakt, že jako pamětník nepatří ani k představitelům režimního umění, jejichž svědectví bývají dnes očekávána s jistou masochistickou perversí, ani zase k představitelům bývalé opozice, kteří si mohou činit nárok na nezpochybnitelný mravní verdikt. Také jako tvůrce nepatří ani k vrcholům, ani k suterénu českého filmu, jsa autorem jen jednoho opravdu velkého díla, *Smuteční slavnosti* (1969). Co tomuto filmu předcházelo, byla vlastně příprava na něj, od dodnes skvělé absolventské povídky *Hlídač dynamitu* (1960), přes „ptákovinu“ (s. 83) a „přeslazený film“ (s. 84) *Daniel* (1961), mezinárodně (v Benátkách a Cannes) oceněného *Chlapce a srnu* (1962), „který mě vynesl do oblak“ (s. 87), až po *Handlíře* (1963) podle Jana Kozáka, kterými „jsem sletěl rovnou do senkrovny“ (s. 87) a alespoň zajímavý *Finský nůž* (1965), poznamenaný ovšem zase tím, že Sirový „přistoupil na připomínky skupinové dramaturgie“ (s. 89 – 90) a změnil jeho závěr. „Vyškrábal jsem se nahoru až po létech *Smuteční slavností*, kterou ale bohužel, až na hrstku hlídačů ideologie, nikdo neviděl, protože ti, co ji viděli, rozhodli, že kromě nich ji už nikdo vidět nesmí, a uložili film do trezoru.“ (s. 87). Co následovalo, byla naopak zase tvorba jako by navzdory „proviněním“ tímto filmem: nejdříve ještě vcelku zdařilý londonovský triptych *Kaňon samo zlato* (1970), *Claim na Hluchém potoku* (1971) a *Poslední výstřel Davida Sandela* (1971), pak ambiciózní *Hrozba* (1978) a *Paragraf 224* (1979), „polopravda bez údernosti a fantazie“ (s. 118), nevýrazný *Outsider* (1986), neúspěšný pokus o londonovský návrat v *Cestě na jihozápad* (1989) a konečně lidový *Černí baroni* (1992). Mezi tím jak v šedesátých letech, tak později řada látek, které se nerealizovaly (valdštejnovské téma, Dykův Krysař), anebo o ně Sirový cizím přičiněním přišel (rovněž nenatočená Helgeho Horečka podle románu Karla Pecky, později *Stíny horkého léta*, 1977 a *Signum laudis*, 1980, které podle scénářů Jiřího Křížana natočili František Vlácil a Martin Hollý). Dost na to, aby měl důvod k nespokojenosti se sebou samým i s nepřízní osudu, a dost na to, aby právě z téhle kombinace vzešel text jenom jednostranně sebeobhajobný a zároveň stejně jednostranně navenek obviňující.

Ani jedno, ani druhé však v Sirového vzpomínkách nenajdeme a třebaže postrádají protřelost Pospíšilova životního selfmademanství, blíží se jeho výpovědím v obdobné schopnosti kritické sebe-reflexe padni komu padni a v životní vyrovnanosti s vlastním údělem. Možná právě proto nazval je také Jan Rejžek tak komplikovaně. Titul je v motu knihy osvětlen jako součást jakéhosi nápisu na zdi: „Nestojí to za moc, ale jde to, díky Bohu. Není zač, řekl Bůh.“ Je v tom kus ironického nadhledu, ale také vydobyté pokory, smíření s osudem, třebaže mohl být za jiných okolností lepší, třebaže přinesl víc proher než vítězství a třebaže v rovině umělecké vyústil vlastně v pouhý průměr. „Povolání režiséra je vyčerpávající,“ konstatuje Sirový. „Talent, charakter, tolerance a schopnost přesvědčovat, to všechno dohromady nestačí. Musíte k tomu všemu přidat ještě mravenčí trpělivost, vlčí dravost a buldočí neústupnost, navíc je nezbytné pevné zázemí a ocelové zdraví. Jinak nemáte šanci, soukolí filmové džungle vás rozdrtí.“ (s. 119). Je evidentní, že to nejsou jen obecně vyřčená slova – Sirový tu na konkrétním případě svého filmu *Paragraf 224* i dalších projektů mj. také dokumentuje, co asi scházelo jemu samému: nejspíš ona potřebná dravost a neústupnost. Dostáváme se tím k paradoxu života a tvorby, které Sirového vzpomínky

exponují mimořádně naléhavě: že vynikající dílo nemusí tryskat ze stejně vynikajících kvalit svého tvůrce a že naopak špatné či průměrné dílo nezachrání sebelidšější kvality jeho autora. Eva Kantůrková, podle jejíhož námětu Sirový natočil *Smuteční slavnost*, tvrdí o něm ve svém Památníku (1994), že „je povahou suverén, ale je to příjemné suverénství, protože nemá sklon lidi zahlcovat, zato Zdenek ví, co chce, a dokáže to vyžadovat“ (s. 34). Vlastní Sirového paměti naznačují, že jeho suverenita „s chováním anglického lorda“ (Památník, s. 35) a rozhodnost mohly být jen vnější slupkou, že se s jeho „šlechtictvím“ vylučovaly právě tvrdé lokty. Také však že mohlo jeho chování zakrývat reálný nedostatek tvůrčí originality – to ostatně vyslovila nahlas už Kantůrková, když o Sirovém nad vlastní scenáristickou prací na *Smuteční slavnosti* zase ona trochu suverénně napsala: „Není autorský typ režiséra, je odvislý od hutného, dobře vystavěného a možnostmi až přeplněného scénáře. Sám k němu nepřidá nic, spíš potřebuje vybírat, ale má dar převádět scény do vizuálních obrazů velké výtvarné síly.“ (Památník, s. 34).

Tím spíš je ovšem nutno litovat Sirového předčasného a nenadálého odchodu loni na jaře, sotva dva roky poté, co se po studenty vyobcovaném Jiřím Menzelovi ujal vedení katedry režie na FAMU. Zdá se totiž, že teprve na tomto místě vystoupil z magického stínu *Smuteční slavnosti*, o níž sám při jejím uvedení v roce 1990 prohlásil, že bude pro jeho další filmařské dílo zátěží. *Černými barony* ji přes značný komerční úspěch filmu ještě nesetřásl, ve vztahu ke studentům jako by však své vlastní ambice už roztavil do stejně přátelského vyzařování a pomoci, jaké vycítujeme v knize z pasáží věnovaných Pavlu Juráčkovi, Jiřímu Křižanovi a jiným blízkým kolegům a kamarádům. Nepochopit, že se tu umírající člověk třeba jen vyjmenováním všech těch, které měl rád, loučí se životem, znamená než demonstrovat vlastní snížený práh emocionality. Někdo může namítnout, že např. absolventské *Malostranské humoresky* (1995) Sirového studentů Zdenka Gawlika, Jana Pechy a Jaromíra Polišenského, adaptace předlohy Karla Pecky, ke které je inspiroval právě Sirový, nepředstavuje žádnou výraznou tvůrčí kvalitu a že je spíše jen obtiskem pedagoga figurkářského realismu. Na druhé straně považoval ale Sirový za svého „koně“ také Sašu Gedeona (s. 144) a jeho *Indiánské léto* (1995) a v tomto případě asi už sotva kdo bude pochybovat o jeho schopnosti dát zjevnému talentu šanci.

Sirového text není rozsáhlý a sdílí neduh téměř všech knih pamětí: začíná poměrně zešířena, líčením dětství, mládí a studií (mimořádně: Sirový vyrůstal u rodičů z mamčině strany v zámečku v Lužci u Liberce, tomtéž, kde František Vlácil natočil v roce 1969 svou *Adelheid* – s. 47) – a když se pak konečně dostane k obdobím, které čtenáře nejvíce zajímají pro autorův vývoj v profesi, ztrácí dech a končí nakonec poněkud do ztracena. I on ale přináší dostatek konkrétního materiálu pro další doplnění obrazu filmařské totalitní každodennosti.

Jan Lukeš