

Články

„AMERICAN S ČESKÝM SRDCEM“

Forman o Formanovi i z jiných pohledů

Stanislava Přádná

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

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

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

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

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

Forman jako dokumentární objekt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10) Tamtéž, s. 28.

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

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

Forman podle Formana

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

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

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

11) M. Forman – J. Novák, c. d.

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

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

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

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

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

14) Viz dokument CHUŤ SLÁVY.

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

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

Život outsidera jako filmová story

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

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

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

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

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

18) Tamtéž, s. 203.

19) Tamtéž, s. 85.

20) Tamtéž, s. 62–63.

21) Tamtéž, s. 201–203.

22) Tamtéž, s. 22.



Publikace o Miloši Formanovi

Foto Stanislava Přádná

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

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

Emigrant nebo exulant?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25) Tamtéž, s. 180.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

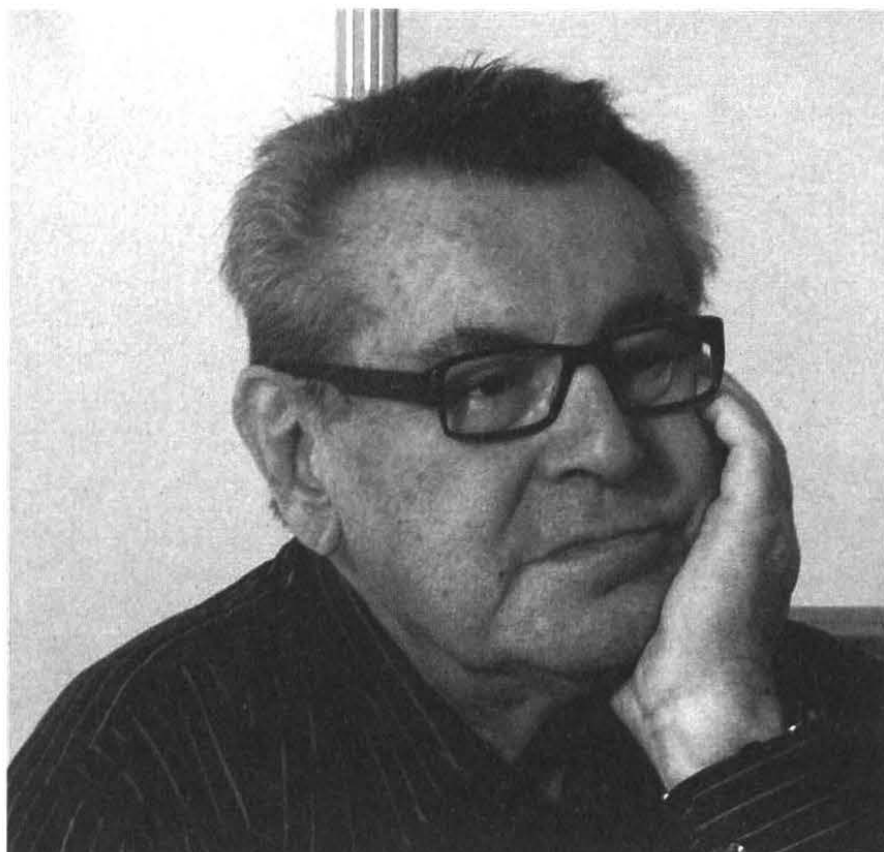
V Peckově povídce, jakož i v některých jiných českých reflexích Formanovy osoby, se příznačně odráží – skrytě či přiznaně – negativní identifikační efekt: obyčejný průměrný člověk si ve srovnání s enormně úspěšným rodákem uvědomoval svoji bezvýznamnost a podřadné postavení. Forman sám se pocitu méněcennosti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

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

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

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

34) Tamtéž, s. 139.



Miloš Forman na FAMU, 2007

Foto Stanislava Přádná

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

Češství a satisfakce

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

doc. PhDr. Stanislava Prádná (1952)

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

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

Citované filmy:

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

SUMMARY

“AN AMERICAN WITH A CZECH HEART”

Forman on Forman also from Different Perspectives

Stanislava Přádná

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

Translated by Karolina Hughes