

Obzor

**Miloš Forman doopravdy,
aneb „Tak obtížně postižitelné tajemství ‚formanovštiny‘“¹⁾**Stanislava Přádná, *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty.*

Brno: Host, 2009, 376 stran.

Odborné knižní monografie o zdejších filmových tvůrcích lze spočítat málem na prstech jedné ruky: dvě jsou o Evaldu Schormovi (Jan Bernard 1994 a Radka Denemarková 1998), další o Alfrédu Radokovi (Zdeněk Hedvábný 1994 a sborník editovaný Evou Stehlíkovou 2007), Karlu Vachkovi (Martin Švoma 2008) a Ivanu Passerovi (Jiří Voráč 2008). Na polovině titulů se navíc výhradně či zásadně podíleli teatrologové a jejich téma je rozloženo mezi divadlo a film. Nepříliš povzbudivý stav dále vynikne ve srovnání se slovenskou produktivitou, která již přinesla práce o Dušanu Hanákovi (Václav Macek 1996), Karolu Plickovi (Martin Slivka 1999), Martinu Hollém (Richard Blech a kol. 2001), Štefanu Uhrovi (Václav Macek 2002), Juraji Jakubiskovi (Peter Michalovič – Vlastimil Zuska 2005) nebo Jánú Kadárovi (Václav Macek 2008), a to zůstávám jen u režiséřských jmen. Mimochodem, posledně jmenovaná Mackova monografie je ukázkovým příkladem historické práce, založené na úctyhodné rešerši archivních pramenů, z níž se rodí původní, plastický obraz pojednaný v náležitých kulturněhistorických souvislostech. Společným jmenovatelem slovenských knih je vydavatel, a to Slovenský filmový ústav, který podněcuje systematickou badatelskou činnost na poli dějin slovenské kinematografie, jakkoli její publikační výsledky mohou být kolísavé úrovně. Podobné institucionální zázemí na české straně bohužel postrádáme; ediční činnost pražského Národního filmového archivu je nejen sporadická, ale především nahodilá (ostatně NFA je uveden v tiráži výše uvedených českých monografií pouze v jednom případě, a to jen jako spoluvydavatel).

Na tomto pozadí bývá každá nová monografie vítána již proto, že zaplňuje jednu z četných mezer. V tomto smyslu lze přivítat také monografii Stanislavy Přádné *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*, vydanou brněnským nakladatelstvím Host, které postupně dozrává k založení samostatné filmologické řady (dosud vydalo čtyři tituly „mimo edice“, letos má ještě následovat *Gustav Machatý* od Jiřího Horníčka).

Není v dějinách české kinematografie téma, které by se těšilo větší a trvalejší pozornosti. Miloš Forman a jeho filmy jsou součástí širokého kulturního povědomí, jeho filmy (snad) každý viděl nebo o nich aspoň slyšel a sám Forman je mediálně velmi vděčnou osobností, jež se stala ikonou úspěchu v oblasti populárního průmyslu (srovnatelnou snad jen s hokejistou Jaromírem Jágre) a dosáhla výlučného statusu profesionální a veřejné autority. O Formanovi existuje poměrně rozsáhlá literatura, převážně publicistická, přičemž jen z domácího prostředí vzešly tři monografické

1) Přádná, s. 35.

náčrty (A. J. Liehm 1976 a 1993, Jan Foll 1989, Jasmin Dizdarevič 1990). Dále je tu desítka dokumentárních portrétů, čtyři z nich vznikly od roku 1990 v české produkci (tři z nich natočil Milošlav Šmídmajer 1990, 1996, 2009), zbylé mají sice produkce zahraniční, ale režiséry české (Věra Chytilová 1981 v Belgii, Jaromil Jireš 1985 v Německu, Vojtěch Jasný 1989 v USA). Tento zájem svědčí o trvalé fascinaci formanovskou legendou, která prostupuje mediální, populární i oborový a odborný diskurs. Do něj Forman významně přispěl mimo jiné a zejména autobiografií *Co já vím?* (Miloš Forman – Jan Novák 1994, rozšířená verze 2007), kde jako otevřený a brilantní vypravěč vylíčil svůj osobní i filmařský život, a poskytl tak svůj autoritativní životopisný výklad.²⁾

Právě formanovská legenda se nabízí jako předmět kritické reflexe. Stanislava Přádná si to uvědomuje, když hned na první straně předmluvy píše, že se Forman „v jistém smyslu stal přivlastněným kulturním statkem, do něhož si může kdokoli promítat své vize a vlastní interpretace o úspěchu“ (s. 9) a Formanovým „mediálním podobám“ (s. 321) posléze věnuje závěrečnou kapitolu „Američan s českým srdcem“. Namísto analýzy příslušného diskursu a mediálně konstruovaného obrazu si však Přádná klade psychologickou otázku, jaký je Forman „doopravdy“.

Hned v předmluvě se autorka poněkud sugestivním, repetitivním způsobem ptá, „v čem spočívá jeho mimořádnost – to, co není vidět navenek. Proč právě on se stal tím vyvoleným a poštěstilo se mu dosáhnout tak vysoké mety“ (s. 9) a odpovídá si, že „teprve celkový souhrn jeho osobních předpokladů (talent, vůle, adaptabilita a šťastná konstelace náhod) mu umožnil prorazit“ (s. 10). Cíl práce pak autorka definuje jako „v tom nejlepší slova smyslu službu jeho dílu“, která má vést „k poznání díla i k hlubšímu proniknutí do jeho osobnosti“ (s. 11) a která, navzdory pochybnosti, „zda lze ještě v interpretaci přijít na něco nového“, chce „otevřít nové pohledy z dnešního odstupu a v jiných souvislostech“ (s. 12). Soudí přitom, že „vkládat [do díla] domyšlené významy, byť zajímavé a závažné, je superinterpretací, na záměrech tvůrců nezávislou, tudíž i těžko doložitelnou“ (s. 48).³⁾ K výzkumným rešeršům autorka konstatuje, že s Milošem Formanem se dostala do osobního kontaktu jen jednou, což chápe „z autorského hlediska jako výzvu: k objektivnímu přístupu“ (s. 12). V praxi to znamená, že autorka zkoumá Formanovo dílo jako víceméně izolované autorské texty a Formanovu osobnost vykládá na základě zmíněné autobiografie, jinak řečeno hledá příbuznosti mezi dílem a osobností režiséra, a dospívá k závěru, že „jeho filmové dílo odráží jeho komplexní osobnost“ (s. 340).

Pokud bychom na knihu Stanislavy Přádné hleděli jako na populárně-naučnou publicistiku, potom by výhrady směřovaly především k poněkud topornému, jaksi až mechanickému stylu a k mnohomluvné a mnohознаčné rétorice, která text příliš neposouvá k novým poznatkům, ale spíše zacykluje v opakovaných tezích (nebo frázích). Hodnota knihy by spočívala v úhrnu víceméně známých informací, v podrobné deskripci jednotlivých filmů a v rešerši kritických ohlasů, které jsou tu bohatě citovány, přičemž je zřejmé, že autorka se snaží být vnímavou k předmětu svého zájmu a pečlivou v jeho popisu. Pokud však knihu bereme jako odbornou monografii,

2) Roku 2009 přidal Jan Novák další knižní rozhovor s Milošem Formanem, v němž se „podělil o věci, které se nám nevešly do jeho autobiografie *Co já vím*“ a který vyšel jako součást šestice rozhovorů s exulanty v USA *Za vodou* (Praha: Nakladatelství Franze Kafky; cit. s. 5).

3) Pravidlo „superinterpretace“ ovšem autorka záhy porušuje, když praví, že Hoří, MÁ PANENKO bylo „průhlednou parabolou tehdejší společnosti. A nic na tom neměnilo Formanovo tvrzení, že neměl v úmyslu natočit politickou alegorii“ (s. 67).

a k odbornému textu se hlásí formálními atributy, jakými jsou poznámkový aparát, podrobná filmografická příloha či rejstříky, výhrady budou zásadnější.

Týkají se především metodologického zázemí. Autorka implicitně staví na konceptu filmového autora a volí psychologizující postup, kdy skrze dílo (mediální obrazy) usuzuje něco o autorovi (režisérovi) a skrze autora čte dílo. Tato klíčová strategie, sama o sobě problematická a historicky překonaná, není navíc v textu nijak reflektována, užívá se jaksí intuitivně a stejně volně se nakládá i s dalšími diskursy – naratologickým, genderovým či exilovým. O metodologickém zázemí nic nenapovídá ani pohled do seznamu literatury a pramenů. V literatuře totiž překvapivě schází jakýkoli teoretický titul, a dokonce i historiografické práce, konkrétně pak k dějinám amerického filmu.⁴⁾ Schází i literatura k dílčím tématům z oblasti filmového herectví, kultu hvězd nebo teorie komiky. V práci zkrátka absentuje jak standardní metodologická reflexe a odpovídající pojmový aparát, tak příslušná historická kontextualizace.

Tento problém se projevuje již v neústrojně struktuře knihy, v její nesouměrné kompozici a ve vágním názvosloví jednotlivých kapitol: schází tu nějaký řád a ukazatele jsou místy dosti zavádějící. První kapitola má jen necelých 6 stran a nese název „Životopis. Charakteristika osobnosti“: životopisná fakta se tu však uvádějí jen do roku 1956, kdy Forman absolvoval FAMU, a naopak biografická linie stejně jako psychologizující výklad se neomezují jen na tuto kapitolu. Druhá kapitola čítá 160 stran (polovinu knihy), je nazvána „Tvorba“ (s částmi Scenáristické začátky, Rovnocenný triumvirát, České filmy, Americké filmy) a chronologicky rekapituluje Formanovo české i americké dílo; tím se ovšem zaobírá i zbylá část knihy. Další kapitoly jsou tematické a nesou názvy „Metoda a styl“ (Humor jako postoj a Neherec – subjekt i tvůrčí „nástroj“), „Filmový vypravěč a „story teller““ (Příběh a proměna narace, Scénář, Stříhová skladba a čas, Forman – herecký režisér), „(Anti)hrdinové versus ženy“ (Mužský svět, Ženský svět, Vztahy, erotika, sex, Zobrazení těla jako objektu) a „Američan s českým srdcem“ (poslední, šestá kapitola řeší problém Formanova osobnostního profilu včetně jeho „českosti“ a „američanství“, s. 321).

Stěžejní kapitola „Tvorba“ se na časové ose člení na České filmy a Americké filmy a ty na dílčí kapitoly pojmenované po jednotlivých filmech. Každý film je tak pojednán samostatně, a to podle obvyklého modelu, který zahrnuje produkční a recepční historii a coby hlavní část podrobnou deskripci a interpretaci příslušného filmového textu zaměřenou především na narativní složku s důrazem na psychologii a sociologii postav. Zatímco u českých filmů autorka dělí svůj zájem vcelku rovnoměrně (zhruba deset stran na film), u těch amerických jsou velké disproporce, aniž je to zřejmého proměnlivým způsobem výkladu nebo četností reflektovaných témat: VALMONTovi je věnováno necelých šest stran, PŘELETU NAD KUKAČČÍM HNÍZDEM nebo RACTIMU osm stran, VLASŮM patnáct stran a AMADEOVI dvacet stran. Odlišná je také vnitřní struktura těchto kapitol: u českých filmů se dále nečlení, u těch amerických se naopak objevují v různé míře různé mezitituly.⁵⁾ A značné rozdíly panují i v rozsahu řešerší: česká část se opírá i o studium archivních pramenů, americká část vychází jen z publikovaných zdrojů (citace z amerického tisku jsou občas přebírá-

4) S výjimkou – s prominutím – předpotopního spisu Jerzyho Toeplitze *Kam spěje nový americký film* z roku 1977.

5) Obzvlášť členité je pojednání o AMADEOVI: obsahuje sedm částí s názvy jako Shaffer a Forman, Mozart versus Salieri, Salieri, Mozart, Hudba nebo Pražský alias vídeňský kolorit. A obzvlášť matoucí je jediný mezititulek v případě PŘELETU NAD KUKAČČÍM HNÍZDEM, který zní Skupinová terapie, ale pod nímž se z větší části píše o oscarovém a kritickém ohlasu filmu.

ny až ze sekundárního zdroje, tj. z českého překladu v interních tiskovinách Filmového ústavu).⁶⁾

Jistá asymetrie v rešerších je pochopitelná vzhledem k různé míře fyzické dostupnosti českých a amerických zdrojů. Méně pochopitelná je ale absence některých základních (a navíc pohodlně dostupných) zdrojů: pro české období, a konkrétně pak z hlediska produkční historie, se lze těžko obejít bez periodik typu *Filmové informace* a obecně bez využití digitální knihovny Národního filmového archivu Kramerius; při rešerších zahraničního tisku se zase nechce věřit, že autorka nepoužila elektronické databáze typu *Film Index International* nebo *FIAF International Index to Film Periodicals*⁷⁾ a jednotlivé články dohledávala takříkajíc ručně.

Pojednání o českém období je propracovanější a cennější částí práce. Díky autorčině bádání v Národním filmovém archivu a v Archivu Barrandov Studio se dozvídáme některé nové detaily o scénářistické a dramaturgické genezi díla, mnohdy ovšem ke škodě výsledné monografie ukryté jen v poznámkách. Jako velmi zajímavý se jeví případ ČERNÉHO PETRA (1963), na němž Přádná ukazuje, jak produktivní vliv měl na vývoj scénáře systém lektorských posudků a jak byl tvůrci akceptován: „Ze všech nanejvýš zasvěcených lektorských posudků různých scénářistických verzí ČERNÉHO PETRA je zjevné, že autoři reagovali na jejich výhrady a snažili se v dalších verzích najít jiné řešení. Šlo vesměs o velmi vstřícná hodnocení [...]. Politikum v ději jako by přehlíželi, vedení především uměleckými parametry“ (s. 46, pozn. 46; srov. s. 37). Tento konkrétní poznatek ozřejmuje nejen scénářistickou praxi daného tvůrce/tvůrců, ale také fungování barrandovské dramaturgie a dobový kinematografický kontext. Na základě důvěrné znalosti scénářů lze také přesvědčivě korigovat představu o míře a funkci improvizace v realizační praxi: „Formanovy filmy byly pevně scénářisticky vystavěny, v situacích i dialogích. Změny, k nimž při natáčení docházelo, vycházely jen sporadicky z improvizace“ (s. 49).

Škoda, že podobně precizně autorka nepracovala s výrobními a distribučními údaji, konkrétně s finančními náklady a diváckou návštěvností, které zmiňuje pravidelně, ale jen v obecné rovině, bez komparativního měřítka a bez odkazu na zdroje, což činí dané informace bezcennými a daný postup metodicky vadným. Například o KONKURSU (1963) autorka bez dalšího tvrdí, že se stal „hitem sezóny a stály na něj před kiny dlouhé fronty především mladých lidí“ (s. 44); náhledem do *Lexikonu českého filmu*⁸⁾ přitom u KONKURSU nalezneme necelých 550 tisíc diváků (za distribuční období 1964–1975), což je zhruba stejně jako u KŘIKU nebo IKARIE XB 1, ale dvakrát méně než u SMRT SI ŘÍKÁ ENGELCHEN a bezmála čtyřikrát méně než u AŽ PŘIJDE KOCOUR a BYLO NÁS DESET (ty měly téměř 2 miliony diváků – absolutně nejvyšší návštěvnost ze všech filmů daného výrobního roku). Podobně libovolně a bez jakékoli opory se u LÁSEK JEDNÉ PLAVOVLÁSKY (1965) píše, že „návštěvnost a exportní údaje svědčily také o komerčně úspěšném uměleckém ‚artiklu‘“ (s. 60), a u HOŘÍ, MÁ PANENKO (1967) se zase operuje „vyšším finančním vkladem“ oproti předchozím filmům (s. 64) a „velkým diváckým úspěchem i finančním ziskem“ (s. 68); opět však žádný bližší

6) Ačkoli badatelova povinnost pracovat s primárním pramenem je tím dotčena, musím ze své zkušenosti podotknout, že výběr výňatků (většinou se nepřekládaly celé články) i jejich překlady se v tehdejších interních přehledech zahraničního filmového tisku, které vydával FÚ, dělaly vcelku profesionálně a nenesou stopy ideologického zkreslení či dokonce cenzury.

7) Všechny uvedené zdroje jsou dálkově přístupné všem zdejšími filmologickým pracovištím na základě společného grantového projektu.

8) Václav Březina, *Lexikon českého filmu*. Praha: Cinema 1996 a další vydání. Viz též týž: *Československé filmy ve filmové distribuci I. Dlouhé hrané zvukové filmy 1930–1987*. Praha: ÚPF 1988.

údaj, žádný zdroj, ačkoli se údaje o rozpočtu nacházejí ve výrobních složkách (uložených v archivních fondech, pravda ne vždy se složky zachovaly a ne vždy obsahují všechny údaje) a údaje o domácí návštěvnosti byly dokonce souhrnně publikovány (viz Březina, *Lexikon*). Zůstává záhadou, kde a jak autorka ke svým tvrzením přišla a pokud citovala prameny (dobový tisk nebo pamětníky), proč je neuvedla? Z bibliografických odkazů lze každopádně soudit, že autorka pracovala – pokud jde o archivní fondy – výhradně s fondem scénářů, nikoli s fondem produkčních dokumentů, jež nikde jako zdroj neuvádí ani necituje (s výjimkou smluvní dokumentace k československo-italské koprodukcí HOŘÍ, MÁ PANENKO, kterou obsáhle cituje na s. 68 v pozn. 75).⁹⁾

Hlavním zdrojem se Přídné stala česká publicistika šedesátých let, se kterou ovšem nepracuje metodou kritiky pramenů, ale jako se stále platnou normou, z níž vychází nebo k níž se obrací pro potvrzení svých úvah (nejcitovanějšími kritiky jsou Jaroslav Boček a A. J. Liehm). A zdá se, že poněkud v zajetí tehdejšího diskursu zůstává i dnešní diskurs Stanislavy Přídné, v němž jsou zřetelné vlivy dvojí dominantní tradice: bočkovské psychologicko-sociologicko-filozofující kritiky a liehmovské politizující kritiky (které do značné míry utvářely styl a mentalitu následujících generací filmových publicistů, k nimž patří i Přídná).

Jak už bylo zmíněno, kniha se vyznačuje rozbujeleou interpretační rétorikou, která postrádá vůli k terminologické přesnosti a pospíchá často k tautologickému systému argumentace v ahistorickém způsobu výkladu. Například při žánrové charakteristice HOŘÍ, MÁ PANENKO se uvádí: „udeřila nelaskavá, nesmlouvavě břitká satira“ (s. 65), „komediální taškařice se přeladil do tíživého zvážnění“ (s. 66), „melancholicky vyladěnou scenerií probleskne pár ironických formanovských šlehů“, „rozhněvaná satirická groteska o české povaze“, „průhledná parabola tehdejší společnosti“ (vše s. 67). Pomineme-li poněkud militantní slovník „úderů, blesků, šlehů a hněvů“, zůstává jen nesourodá slovní skrumáž. A příklad tautologický: „Jeho tvůrčí ambice se hned zpočátku, i navzdory ctižádosti osobně vyniknout, upíraly k nadosobnímu cíli: ukázat autentický obraz člověka v jeho přirozenosti, a tudíž i směšnosti tak, aby naplňoval kritéria pravdivosti, samozřejmě ve smyslu umělecké pravdy. [...] Přesnější je však chápat význam ‚filmové pravdy‘ ve Formanově pojetí nikoli v doslovném významu, nýbrž jako autentický odraz pravdy ve filmu“ (s. 17). Nebo: „Jako filmař Forman myslí takřikajíc stříhově, po skončení natáčení se pro něj stříh stane vyprávěcím nástrojem“ (s. 233). V úvodu kapitoly „České filmy“ se zase praví, že „Formanova režijní metoda“ je „na pohled jednoduchá a prostá“ (s. 35), v závěru téže kapitoly o čtyřicet stran dále se teze téměř doslova opakuje, tentokrát ve znění, že „témata a zápletky“ Formanových filmů se vyznačují „nezvyklou jednoduchostí a prostotou“ (s. 75). O metodě a stylu se píše: „přínos Formanových českých filmů spočíval v totálním oproštění od dosavadní normy – ve formě i obsahu. Důsledným zbavováním navrstvených nánosů vznikla metoda a zrodil se styl“ (s. 75). A v kontextové kapitole „Forman v proudu nové vlny“ autorka rekapituluje, že Forman „si vytyčil ambici nadmíru obtížnou: vytvořit v hraném filmu co nejskutečnější odraz reality a nelítostně do ní proniknout ostrými hroty svého humoru, který zacítil na obyčejného občana a úmornou, všední mizérii“ (s. 79). Součástí této rétoriky je sklon k tvrzením typu, že Forman je „rozeným realistou“ (s. 214) nebo že pro Jacka Nicholsona „předvádivost je vrozenou vlastností“ (s. 258), a to tam,

9) Občasné problémy se zdrojováním (chybějící nebo neúplné odkazy) se objevují i na jiných místech knihy: VLASY jako „nejdražší muzikál“ (s. 118), rozpočet VALMONTA (s. 148), „parafrázovaná zpráva z *Lido-vých novin*“ (s. 152), rozpočet LID VS. LARRY FLYNT (s. 158), dále pozn. 235 na s. 166, pozn. 52 na s. 305, ad.

kde by se očekávala analýza stylu, nebo časté užívání bezvýhradných obrátů typu „nezpochybnitelné tvrzení, neoddiskutovatelná kvalita, bezesporu, bezpochyby, rozhodně“, a to tam, kde by se očekávala relativizující úvaha. Nelze se zbavit dojmu, že tímto způsobem se naše poznání nijak neobohacuje.

Přádná se vyhýbá práci s klíčovými pojmy, jako jsou realismus, verismus, film-pravda, autenticita, každodennost, tragikomedie, a volí velmi složité, pramálo přiléhavé a stále se opakující publicistické opisy. Pokud už použije například termínu realismus, potom třeba ve spojení „přílišný realismus“, který má být škůdcem „umělecké přesvědčivosti“ (s. 80).¹⁰⁾ Pokud použije termínu tragikomedie, potom jako „tragikomedie mravů“ (s. 221), který navíc opatří uvozovkami, což je nešvar, jímž se autoři obvykle zbavují odpovědnosti za závaznější sémantický výklad použitého pojmu (uvozovek u slov aspirujících na termínové či poloterminové využívá Přádná velmi hojně v celé knize). Volné je užívání pojmů jako styl a forma nebo děj, příběh a syžet. Naopak tu najdeme výrazy a obraty jako „inscenační kompakty“ (s. 53), „situační výseky z příběhů“ (s. 91), „dějové řečiště“ (s. 119), „pomocné vehikly“ (s. 129, míněna vedlejší postava služky), „humoristický zářez do živého“ (s. 190) či „zářez do jádra věci“ (s. 255), „tančící rebelant“ (s. 262), „hispánská fyzis“ (s. 277), „hollywoodská typáž“ (s. 293), „typus tzv. zlobivých holek“, „sexus v komplexní podobě“, „výkroj dekoltáže“ nebo „erotické fascinózum“ (to vše na s. 316–317); namísto pojmu inscenace se píše představení (s. 20), namísto status se píše statut („pyšný statut rebela“, s. 109), soustavně se užívá zeměpisného označení Čechy, ačkoli se míní státní celek České, respektive Československé republiky, nebo geopolitického označení z dob studené války východní Evropa, ačkoli se míní střední (případně tzv. postkomunistická) Evropa, nemluvě o frázi typu „celá řada“ (řada nemůže být celá, nebyla by to řada) nebo o hovorových výrazech typu potentát, kulturtrégr atd. Zvláštní zálibu našla Přádná v užívání slova figura (namísto postava), od něhož odvozuje další slovní druhy a spojení: „téma se prostorově i figurálně rozepjalo“ (s. 64), „podrobil figurální typáž svérázné humorizaci“ (s. 189), „ženská figurace“ (s. 283, ve smyslu pojetí ženských postav) nebo „jak rozsáhlý ansámbl figuruje v jeho paměťovém vybavení“ (s. 330, píše se o Formanově způsobu vybírání herců). Velmi expresivní slovník se váže k západní kinematografii, jak dokládají „vlčí praktiky komerčního systému“ (s. 68), „tvrdé hollywoodské praktiky“ (s. 83) nebo „knuta Hollywoodu“ (s. 212).

Nutno říci, že je obtížné prokousat se touto krustou k nějakým objeveným jednotlivostem, ať už fotografického nebo výkladového druhu. Přádná má přitom značně široký a na pohled vynalézavý tematický rejstřík, v němž se najde místo i pro tak detailní a speciální témata, jako je jídlo a stolování (s. 218–219) nebo služebnictvo (s. 244–251), jemuž je dokonce věnována samostatná tematická subkapitola s exkurzem do divadelní služebnické tradice od antických komedií po commedii dell'arte a s obsáhlou poznámkou o služebnictvu ve filmech Luise Buñuela a v anglosaské literatuře a filmu (takový nahodilý exkurz k jednotlivosti, jakkoli třeba zajímavý, však působí zcela bezkonceptně, jinde totiž kulturně historické kontextualizace scházejí, jak už bylo generálně řečeno výše). Vesměs však autorka zůstává jen u deskripce, schází překvapivé poznatky a zobecňující závěry, případně se jeví dost problematičky a spekulativně: „Formanova autorská ‚gastro-nomická askeze‘ je v jeho filmech o to zvláštnější, neboť režisér sám je vyhlášeným gurmetem. [...] Jedním z osobních, bezděčných důvodů režisérova odstupu k tomuto fenoménu může být jis-

10) „Forman k dobové realitě přistupoval nanejvýš opatrně, ve snaze ukázat ji bez retuše, ale tak, aby přílišný realismus nepoškodil uměleckou přesvědčivost“ (s. 80).

tá nechť k rozšířenému obžerství v Čechách (kondelíkovskému bařtipánství) jako příliš lapidární a snadné příležitosti ke komediálnímu zesměšnění“ (s. 219). Nebo: „Režisérův maskulinní názor [vyplývá] z výchovy a zkušeností v totalitním státě, ale i z jeho osobní povahy“ (s. 292).

Souhrnně lze uvedené problémy demonstrovat na tematické kapitole o humoru, která měla být úhelnou, alespoň dle autorčiny proklamace v úvodu, kde si za „cíl i interpretační klíč“ vytyčila „Formanův osobitý, humoristicky vyhraněný pohled na člověka a svět“ (s. 11). V příslušné kapitole „Humor jako postoj“ se hned v první větě dozvíme, že Forman má „vrozenou povahu humoristy“ a ve druhé větě, že se „v komediálním žánru usadil hned na počátku své dráhy, s neomylným přesvědčením o svém nejvlastnějším teritoriu“ (s. 181). Následuje výklad o české humoristické tradici, kde Přádná nachází genetické příbuznosti a inspirace (Voskovec a Werich, Hašek, kondelíkovština) či odlišnosti (Hrabal); kupodivu tu ve výčtu schází Josef Škvorecký, s nímž Forman přímo a opakovaně spolupracoval, jak Přádná uvádí jinde a v jiné souvislosti, a s nímž jej pojila nejen generační blízkost, ale také například sklon k ironické stylizaci. Mimochodem, Přádná zde poukazuje na rozdíl mezi „opozičním humorem“ Haškovým a „politickou indiferencí“ Formanovou (s. 186), aniž přihlédně k tomu, že „politická lhostejnost“ ve Formanově době fungovala právě jako subverzivní („opoziční“) nástroj vůči oficiální ideologické doktríně a politickému diskursu a byla takto formanovskou generací sdílená, což je ostatně další prvek, který sbližuje Formana se Škvoreckým. Na závěr kapitoly se pak konstatuje, že „specifikum formanovského humoru“ spočívalo v „paradoxu směšné vážnosti, která čím víc lpí sama na sobě, tím snáze podléhá nevědomé komické inverzi“ (s. 189). Shrnutí: od úvodní esencalistické teze se přes kulturní exkurz, o jehož přiléhavosti by se zřejmě dalo polemizovat, dospívá k poněkud vágnímu, teovitému a nikterak převratnému závěru. Celé pojednání o humoru se navíc z neznámých příčin drží jen českého kontextu, jako by ve Formanových amerických filmech humoru už nebylo.

K nejpřínosnějším pasážím knihy náleží ty vyložené informativní, například citace Miroslava Ondříčka o tom, jak upravovali reál při natáčení *LÁSEK JEDNÉ PLAVOVLÁSKY* (s. 76, pozn. 88) nebo zmínka o filmu *NEDOSTAJE MI SONJA HENI* (Teskním po Soně Henie, 1971) (s. 84–85), která se jinde ve formanovské literatuře neobjevuje. A dále části věnované hereckému, respektive nehereckému fenoménu, jemuž se autorka věnovala již v dřívějších svých studiích.

Po faktografické stránce jsem v knize nenarazil na nesrovnalosti, vyjma chybného roku Formanova nástupu na FAMU (na s. 14 se uvádí 1956, což je rok ukončení studií, nástup byl 1950, ale jde zjevně o přepis, neboť v pozn. 3 na téže straně je již datace správná) a mylné informace, že film Ivana Passera *CUTTEROVA CESTA* obsahuje „krvavé přestřelky“ (s. 227; neobsahuje: výstřel tam padne jediný, v posledním záběru, a má navíc funkci symbolickou). Další drobnosti spadají již i na vrub redakce. V knize zůstalo několik míst, kde se opakují totožné pasáže (například informace o článku Andreje Stankoviče na s. 209, pozn. 39 a na s. 284, pozn. 25; nebo tvrzení stran *AMADEA*, že „výtku vůči ahistorické svévolnosti, i navzdory virtuozitě filmového zpracování, má svoji relevanci“ na s. 266, pozn. 9 a 268, pozn. 11). Lze také narazit na tvrzení, která si, alespoň bez dalšího vysvětlení, odporují: jednou se říká, že „rozvleklost“ byla základním prvkem „vtipnosti formanovských trapasů“ (s. 206), a o pár stránek dále, že Forman se vždy snažil, „aby nenudil rozvleklostí“ (s. 211). Při ojedinělém a nahodilém použití rejstříku tento vykázal chybu („reálný“ Larry Flynt zmíněný na s. 273 schází ve jmenném rejstříku). Fotografický doprovod je vcelku postačující výběrem a šikovným rozmístěním na stránkách, jakkoli by čtenář jistě uvítal čtenější a pestřejší kolekci a zejména přítomnost osobních fotografií (zastoupeny jsou výhradně filmové a pracovní) a také zvýšení nevalné úrovně černobílé reprodukce.

Stanislava Přádná pojímá a představuje Miloše Formana jako výlučnou autorskou osobnost, nadanou silnou vůlí a talentem, která prošla zatěžkávací zkouškou své integrity – s přechodem do Hollywoodu „podstoupil náročnou transformaci osobnostní i tvůrčí“ (s. 10) – a v této zkoušce obstála. Tento příběh v zásadě jen potvrzuje známou formanovskou legendu. Zdá se mi to málo.

Jiří Voráč