

Rozhovor

VE VĚDĚ O FILMU JSEM USILOVAL
O INTERDISCIPLINÁRNÍ PŘÍSTUP

Rozhovor s Ivo PONDĚLÍČEKEM

Jan Hanzlík – Zdeněk Hudec

Prof. PhDr. Ivo Pondělíček, CSc. (nar. 17. 6. 1928) je klinický psycholog a teoretik umění, autor asi dvou stovek odborných článků, autor a spoluautor dvou desítek knižních publikací (z kinematografické oblasti např. *Film jako svět fantómů a mýtů* /1964/, *Bergmanův filosofický film a problémy jeho interpretace* /1967/, *Svět k obrazu svému. Příspěvky k filmovému vědomí a videokultuře 1962–1998* /1999/). V 60. letech profesor Pondělíček přednášel psychologii filmu a filmologii na FAMU a FF UK. Působil též jako vědecký pracovník Filmového ústavu (v roce 1968 se stal vedoucím jeho badatelského kabinetu),¹⁾ který musel z politických důvodů v roce 1972 opustit, stejně jako odborný zájem o film. K tomu se vrátil v roce 1990, kdy začal přednášet na katedře filmové vědy FF UK. Tento rozhovor není do sociologického čísla časopisu zařazen náhodně. V době Pondělíčkovy působení v badatelském kabinetu Filmového ústavu se zde totiž (a za jeho aktivní účasti a spoluúčasti) realizovaly cenné, dnes můžeme říci průkopnické, výzkumy z oblasti sociologie filmu. Hlavní funkcí rozhovoru s profesorem Pondělíčkem je tyto pozapomenuté projekty a dění kolem nich znovu přiblížit odborné veřejnosti.

Vystudoval jste psychologii, estetiku a literaturu. Jak jste se dostal k výzkumu filmu ve Filmovém ústavu?

Začal jsem v profesi klinického psychologa (na psychiatrii) a lákalo mne, že to roku 1954 byla ještě tabuizovaná profese. Přitom jsem ovšem nemohl zapomenout na svá studijní léta a své někdejší univerzitní učitele z Filosofické fakulty brněnské Masarykovy university, a to z roku 1947, kdy jsem na fakultu přišel. K psychologii mne dočasně (než byla rigorózní kombinace s touto prý „pavědou“ zrušena) dovedl vynikající učenec-strukturalista profesor Mihajlo Rostohar. Byli tu však i jiní. Pro mě hlavním pedagogem byl literární a divadelní vědec profesor Frank Wollman, z estetiky nás měl profesor Mirko Novák. Oba často zabrousili k filmu. A stejně tak – nebo zejména pak – v tomto ohledu byl mým učitelem profesor Inocenc Arnošt Bláha, už před válkou u nás zakladatelsky objevující téma sociologie umění a masové kultury. Bláha přednášel v největším

1) Filmový ústav byl zřízen 1. ledna 1963 při ústředním ředitelství Československého filmu. *Výroční zpráva Čs. filmu za rok 1963*. Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav 1966, s. 10. Název instituce se postupně proměnil z „Filmový ústav“ na „Československý filmový ústav“ a „Český filmový ústav“.

auditoriu obecnou sociologii a studenty byl doslova obklopen. V roce 1947 vedl seminář, kde se probíralo mimo jiné i téma „film a masová kultura“. Ovšem tento seminář byl určen pro studenty sociologie a já jsem se na něj dostal jen několikrát přes tehdejší spolužáky. Na semináři se přednášely referáty, koreferáty a pak se o nich diskutovalo, jak je to běžné.

Vlivem surové kádrové manipulace, jíž byli u nás vystaveni někteří absolventi fakult z počátku 50. let, jsem nemohl a vlastně ani nesměl přistát u břehů, které mne profesně přitahovaly, tedy u psychologie. Zato mi ale náhodná příležitost pomohla veplout do místa, kde se objevila šance bez kádrování, i když jsem do té doby neměl o výzkum filmu zájem.

Už od roku 1959 jsem nicméně přednášel o filmu. V Karlových Varech jsem dělal filmový seminář a současně jsem začal přednášet na FAMU. O filmu jsem zpočátku věděl jen to, co věděli normální diváci. Byl jsem však ujištěn, že budu přednášet psychologii, nikoliv filmovou historii, proto jsem svolil. V Klimentské ulici se konal pravidelně filmový pátek, kde se promítaly filmy, které jinak nebylo možno vidět. Tam jsem viděl Buñuela, Bergmana, Felliniho a francouzskou novou vlnu. Do Filmového ústavu jsem tedy šel už filmograficky vybavený.

Jako vědecký pracovník Filmového ústavu jsem nastoupil k 1. lednu 1964. Filmový ústav tehdy vedl doktor Stanislav Zvoníček. Mí přátelé mne Standovi doporučili, a on pak vyjednal mé přijetí: musel například v posudku napsat, že jsem se už vzdal svého „individualismu“ a podobně. V roce 1964 byl ustanoven badatelský kabinet Filmového ústavu, kam Standa přijal mimo jiné některé pracovníky z jiných oddělení. Zrušil například úsek, který se jmenoval výzkum diváka,²⁾ kde se provádělo jen povrchní statistické zpracování návštěvnosti. Jiné lidi zase přesunul z publikačního oddělení, a z těchto lidí sestavil tým vědeckých pracovníků. Původně počítal s tím, že badatelský kabinet povedu. Ale bohužel jsem neměl dobré kádrové posudky, takže se to nepodařilo prosadit a pracoval jsem tam formálně jen jako prostý člen týmu. Badatelský kabinet oficiálně vedl Standa. Až teprve v roce 1968, kdy se začaly uvolňovat poměry, včetně kádrové politiky, jsem byl oficiálně ustaven vedoucím. Jenže krátce na to jsem odjel do „poloemigrace“, čistá emigrace to totiž nebyla, takže jsem dlouho vedoucím nebyl. Ale vraťme se k roku 1964. Už za mne byl do badatelského kabinetu přijat i doktor Ivan Sviták, kterého vyhodili z Filozofického ústavu Československé akademie věd. Z publikačního oddělení³⁾ k nám přešel inženýr Jaroslav Brož a pan Jiří Havelka, z filmotéky,⁴⁾ rovněž přišli dva historici: doktor Lubomír Bartošek a Zdeněk Štábla. Od počátku byla členkou doktorka Marie Benešová, která také přešla z jiného oddělení Filmového ústavu. Jako sociolog byl přijat doktor Jaromír Bulíček, který se ovšem do té doby nepohyboval kolem filmu. A později i další spolupracovníci, například doktor Jan Svoboda.

S jakou koncepcí jste vedl badatelský kabinet?

Tady bych si dovolil citovat:

V 60. letech už u nás ortodoxní rámec vládnoucích vědeckých nebo kritických paradigmat nemohl dost dobře unést váhu nových a přitažlivých hypotéz, či dokonce nových a zajímavých důkazů vedených obory jako byla psychologie, sociologie

2) Přesněji šlo o oddělení „výzkum a výchova filmového diváka“ spadající pod „kulturně politický úsek“ Filmového ústavu. Tamtéž.

3) Samostatné „publikační oddělení“ bylo konstituováno v průběhu roku 1963. Tamtéž.

4) „Filmotéka“ byla jedním ze tří oddělení „dokumentačního úseku“ Filmového ústavu. Tamtéž, s. 12.

a kulturní antropologie, k nimž před tím na sekretariátech nebyla vůbec důvěra. Tak se v teorii filmu u nás objevily i „psychologické důkazy“ pomáhající k ustavení nového paradigmatu na půdě estetiky a věd o umění včetně filmologie. Jen málo korespondovaly s předchozí ideologií, nebo nanejvýš na revizionistické úrovni, a původní dogmata se v nich, když ne vyvracela, tak přinejmenším přesahovala.⁵⁾

To pěkně vysvětluje, proč se náš badatelský kabinet rozšířil o filozofa, psychologa či sociologa. Nedůvěra k oněm „pavědám“ se překonala. A netýkalo se to jen filmu, ale i různých dalších disciplín. InSTITUTE, jako byl třeba Filmový ústav, a různé redakční kolektivy kulturních časopisů se začaly soustřeďovat na kinematografická fakta. Netiskly se už jen impresionistické kritiky.

Jak jsem již zmiňoval, studoval jsem u Wollmana, což byl tehdy takový náš koryfej. Wollman odmítal myšlenku, že by se vědy o umění měly překrývat s impresionistickou kritikou. Byl velmi ostře proti takovému spojování. Když jsem měl ve Filmovém ústavu na starosti badatelský kabinet – zprvu jen neformálně, pak od roku 1968 oficiálně – usiloval jsem ve vědě o filmu uplatňovat interdisciplinární přístup, tedy kromě faktů filmických zabývat se i fakty kinematografickými.⁶⁾ A pokud jde o filmové umění a o samotné filmy, hledat a zkoumat v nich v experimentálním duchu principy filmového prožitku. Což se – myslím – v mnoha výzkumných úkolech dařilo a podařilo.

Jaké výzkumné cíle si badatelský kabinet kladl?

Kabinet si stanovil určité úkoly. Zmínil bych dva, které byly dokončené, což se u všech projektů nepodařilo, a současně nejlépe zvládnuté. Prvním z nich byla analýza filmů tehdy se etabloující československé nové vlny. Jmenovitě šlo o sociologickou a částečně i psychologickou analýzu filmového hrdiny. Na tomto úkolu pracovali zprvu čtyři badatelé: doktor Ivan Sviták, který tomu, myslím, dal nejvíc, dále doktorka Marie Benešová, Zdeněk Štábla a já. Zde šlo tedy o sociologii filmového díla, o sociologické aspekty hraného filmu. Zajímal nás rozdíl mezi hrdinou z dob socialistického realismu a budovatelských filmů za éry dogmatismu a hrdinou československé nové vlny. Starší filmoví režiséri a scenáristé vkládali do hrdinů ideologii – hrdinové měli pozitivní vztah k práci, a naopak člověk, který práci neměl, ulejšák, byl nepřítelem. Práce byla jakýmsi fetišem, samozřejmě v realitě to vypadalo naprosto odlišně. Důležité je, že hrdina filmů nové vlny byl člověk ideologicky nepodmíněný. V první fázi (patrně té nejdůležitější a „těžbě“ nejméně úspěšnější) jsem se tohoto výzkumu aktivně a plně účastnil. S kolegou Svitákem jsme výzkum formulovali a uzavřeli jeho výsledky do textu, který byl později obsahem našich referátů v cizině, napří-

5) Ivo Pondělíček, *Svět k obrazu svému*. Praha: Národní filmový archiv 1999, s. 329–330.

6) Fakta filmická (fait filmique) jsou limitována filmem jako objektem, respektive filmem jako signifikantem. Jde tedy o filmové dílo samotné a jeho schopnost znázorňovat svět vizuálními, zvukovými a verbálními prostředky. Fakta kinematografická (fait cinématographique) jsou chápána jako komplexní socio-kulturní fenomény, přičemž v popředí jsou sociální a ekonomické aspekty. Tyto dva pojmy rozlišil Gilbert Cohen-Séat, viz Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Paris: Presses universitaires de France 1958, s. 54. Později je převzali mimo jiné Jean Mitry (Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Éditions Universitaires 1963, s. 48) a Christian Metz (Christian Metz, *Film – jazyk nebo řeč*. In: Marie Benešová – Jan Šobda, *Filmologický sborník VII. Film jako znakový systém*. Praha: Český filmový ústav 1971, s. 51–122, zde 111). Do češtiny bývají obvykle překládány jako „fakta filmová“ a „fakta kinematografická“, z poslední doby viz např. Francesco Casetti, *Dějiny filmové teorie 1945–1990*, Praha: AMU 2008, s. 113.

klad na VI. světovém kongresu sociologů v Evianu v roce 1966. Základní výstup z tohoto výzkumu byl publikován v *Sociologickém časopise*,⁷⁾ sborníkový výstup v tomto případě publikován nebyl. Pro sociologii se však nabízel přirozeně jiný hlavní výzkumný terén: diváctvo. Pro tento druhý úkol, výzkum hlediště, jsme proto vytvořili mnohem větší výzkumný tým. Zaměřili jsme se na diváky, kteří chodili do kina v letech 1966–1968.⁸⁾ V tomto výzkumu se uplatnili interní zaměstnanci i externisté. Členem badatelského kabinetu se stal někdejší vedoucí oddělení výzkumu diváka sociolog inženýr Karel Morava, který byl mým nejbližším s polupracovníkem. Jako statistik tam působil docent Miloš Kaňoch. Jaroslav Bulíček se věnoval sociologii kina a kinokaváren. Doktor Otakar Chaloupka byl do projektu přijat externě jako expert na estetické otázky u výzkumu náročného diváka. Jiří Nehyba byl pracovníkem filmotéky. Studenti pro nás dělali interview s filmovými experty a s lidmi, kteří nechodili do kina. Výzkumný tým tvořilo nakonec celkem asi 20 odborníků. Tito výzkumníci měli řadu úkolů, především sociologického charakteru. Jako techniky šetření jsme používali dotazníky ve standardních kinech, ve filmových klubech, dotazníky pro diváky podzimní části Filmového festivalu pracujících, psychologické projektivní testy, sociologická pozorování v kinech (včetně kinokaváren), rozhovory s experty a s lidmi, kteří nechodí do kina. Naším důležitým výzkumným objektem byly filmové kluby. Tam jsme mohli očekávat zájem publika a také náročnější diváky, kteří nás zajímali. Z výsledků získaných šetřícími technikami se analyzovaly a formulovaly expertízy různých odborníků – ekonomická, estetická, psychologická expertíza a další – a potom byla publikována závěrečná interpretace knižně pod názvem *Proměny filmového hlediště ČSR (1966–1968)* v rámci edice filmologického sborníku.⁹⁾

Mohl byste podrobněji popsat, jak probíhal druhý zmíněný výzkumný projekt? Ten totiž v mnoha ohledech předznamenává současné badatelské tendence (kdy se výzkum soustřeďuje spíše na diváka a kontext sledování filmu než na analýzu filmů samotných). Jde nám zejména o charakterizaci „náročného diváka“, o kterou se zajímá i současná sociologie umění, a o prožitek při vnímání filmového díla, kterému se zase věnuje kognitivní psychologie filmu a neuroestetika.

Přípravný projekt pro nás dělal externě sociolog docent Václav Lamser. Inženýr Karel Morava byl zkušený demograf a sociolog, který dělal v oddělení výzkumu diváka výzkumy pro distribuci, a věděl tedy dobře, jak na diváky. Dotazníky tedy připravil Lamser a my jsme společně s Moravou připisovali další otázky. Hlavní dotazník jsme dělali pro tři skupiny respondentů a do toho jsme se museli zapojit všichni, protože výzkum se prováděl v různých městech. Já sám jsem ještě vymyslel další metodu, která se u nás do té doby v této podobě nedělala – rozhovory s tvůrci a odborníky.¹⁰⁾ Ptali se jich asi tři nebo čtyři studenti. Další taková exkluzivní věc, kterou jsem navrhl

7) Marie B e n e š o v á – I v o P o n d ě l í č e k – I v a n S v i t á k – Z d e n ě k Š t á b l a, Filmový hrdina v mladé vlně československého filmu (Příspěvek pro VI. světový sociologický kongres v Evianu v září 1966). *Sociologický časopis* 3, 1967, č. 5, s. 562–574.

8) Výzkum probíhal od podzimu 1966 do 31. prosince 1968, viz I v o P o n d ě l í č e k – K a r e l M o r a v a (et al.), *Proměny filmového hlediště v ČSR (1966–1968)*. Praha: Český filmový ústav 1969, s. 2.

9) Tamtéž.

10) Konkrétně byly osloveny tři skupiny pracovníků: 1) pracovníci distribučních orgánů a vedoucí kin, 2) filmoví režiséři, scenáristé, produkční a dramaturgové, 3) filmoví kritici a teoretici a pracovníci Filmového ústavu. Odborníkům bylo kladeno osm otázek, které se týkaly různých témat od zobrazování sexuality ve filmu až po výši vstupného v kinech. Tamtéž, s. 7–11.

nul, byly interview s lidmi, kteří nechodí do kina. Těchto lidí se dotazovali Jiří Janoušek s Petrem Vodňarukem a Věrou Stratílkovou, kteří pátrali po takových respondentech. Potřeboval jsem tyhle respondenty pro diferenciaci mezi „náročným divákem“ a lidmi, kteří kino nenavštěvují vůbec. Náročný divák se nabízel na výzkum proto, že v každém větším městě byly filmové kluby. A tam se hlásili lidé, kteří chtěli utéci z krunýře maloměstských životů. Film, jakožto cvaze, jim tu možnost dával. „Kino náročných diváků“ ovšem nebylo ještě samo o sobě charakteristikou. Tu jsme se pokusili definovat teprve my a naše charakterizace byla odlišná od obecného mínění, že náročný divák musí být filmofil. Podle nás nešlo o lidi, kteří mají stostránkové seznamy zhlédnutých filmů, ale o lidi obecně kulturní, o kultivované osobnosti s širším záběrem. Nároční diváci také film berou nejen jako zábavu, i když rekreační funkce je tam skoro vždy přítomná, ale zejména jako estetický prožitek. Pro náročného diváka je hlavní semafor režisér. Filmožrouti jsou chvályhodní lidé, kteří živí film, protože chodí do kina, ale mohou mít v sobě kulturní propasti. Navíc u lidí, kteří nechodí do kina vůbec, se ukázalo, že tak nečiní ze vzdoru nebo trucu. Oni ani nečtou pořádnou literaturu, baví se dost primitivně, jejich zábava je určována hospodským stylem.

Dalším tématem, které nás zajímalo, byl násilnický film. Tato sonda byla co do exploračních metod nejsložitější. Výzkum předpokládal dlouhodobý osobní kontakt a prováděl jsem ho já s několika asistenty. Jezdil jsem na školení filmových klubů, které Standa Zvoníček jednou ročně organizoval pro různé kluby. Tato setkání navštěvovalo několik stovek lidí. Díky tomu jsem měl stabilní okruh respondentů, kteří se o film živě zajímali. Celý program toho klubového setkání se dělal s ohledem na můj výzkum a testování probíhalo v Praze, Plzni, Karlových Varech, Brně a v Písku.¹¹⁾ Skupinu jsem si rozdělil na půl – na ženy a muže a pro vyšetření testovaných osob jsem měl k dispozici zvláštní místnost. Zúčastnilo se celkem 246 osob, což není na psychologickou sondu málo.

Otázka, jak násilnický film působí na psychiku člověka a také na jakého člověka působí, má dvě odpovědi. Buď člověk bere daný film jako sen, který prožívá několik minut v REM fázi, a jako sen to i odezní – člověk má třeba ten samý večer nebo ještě druhý den nepříjemné pocity. Druhá odpověď je, že to v něm nechá stopy. Tyto odpovědi ovšem spadají, jako leccos v psychologii, do něčeho, co označuji pojmem „psychologie neurčitosti“, nelze to prokázat, v tomto ohledu trpím netickou skepsí. Jsou případy, kdy násilnický film může opravdu nastartovat nebo stimulovat nějakou patologii, buď sociální, nebo nějakou vnitřní psychiatrickou lézi. To jsou ale ve většině případů předem disponovaní jedinci.

Ale abych se vrátil k výzkumu. Zajímal jsem se o problém, co se může v divákovi odehrát po zhlédnutí násilného nebo hrůzostrašného hororu nebo thrilleru. Pokud jde o vyšetřovací techniku, napřed jsem dal lidem Szondyho test – to byl ryze psychiatrický přístup. Szondyho test odhaluje afinitu k psychickým obtížím a defektům, ale ukazuje i skryté či latentní psychotické postoje (na psychiatrii jsme takto objevili třeba začínajícího schizofrenika nebo melancholika). K tomu Szondyho test jsem dával vyšetřovaným test MAS (Manifest Anxiety Scale), což je kalifornská škála úzkosti – několik zvláštních otázek, které vyjadřují určité skóre. Pokud se to skóre dostane nad určitou hranici, tak lze předpokládat, že je daný člověk aktuálně neuroticky úzkostný, ne-li úzkostný z nějaké psychózy. Pak jsem diváky vystrašil Hitchcockovým filmem PSYCHO. A nakonec, třeba druhý den po zhlédnutí filmu, jsem zadával nejtěžší, Rorschachův test. Málokdo umí tento test hodnotit, proto je u psychologů a psychiatrů mnohdy v nemilosti. Jde o to, že ho můžete interpretovat velmi

11) Testování probíhalo od podzimu 1966 do poloviny roku 1968. Tamtéž, s. 86.

jednoduše, můžete ale ve výkladu také dojít až k nekonečným konsekvencím. U tohoto výzkumu mne zajímalo, nakolik je osobnost naplněna aktuální úzkostí. A zjistili jsme zajímavou věc: lidé, kteří šli do biografu s nadmírou úzkosti, se na PSYCHU od té úzkosti vyprázdnily – já tomu říkám abreakce. V MAS byli na hranici úzkosti nebo trochu za ní a v Rorschachově testu byli druhý den najednou vyrovnaní, žádná úzkost tam nebyla. Naopak lidé, kteří šli do kina s běžnou emoční rovnováhou a neměli žádné znaky úzkosti, ani v MAS, ani v Szondym, byli druhý den plní úzkosti, která sice mohla být posuzována jako aktuálně prožívaná, ne chronická, ale byla tam. V podobném duchu jsme se zabývali filmovým šokem.

Námětem celého výzkumu byl tedy průběh afektivního prožitku. Přišli jsme tak na jakýsi základ, který byl později různě využit. Pokud vím, zabývali se tím například ve Francii, o čemž mne informoval teoretik Edgar Morin a také režisér Édouard Molinaro, který měl u nás koncem 60. let přednášku na FAMU – tehdy se po mně ptal, protože ve Francii slyšel o mé práci.

To nás přivádí k další otázce. Své výzkumy jste prezentovali na řadě zahraničních konferencí, jaká byla odezva?

Tam, kde jsem mohl naše výzkumy prezentovat a propagovat osobně, jsem zažil dobrou reakci – jak na konferenci u Holubičích jezer v Sovětském svazu,¹²⁾ tak na VI. světovém kongresu sociologů v Evianu v roce 1966, kde jsme příspěvek prezentovali s Karlem Moravou v sekci věnované kultuře a umění. Líbilo se to třeba Polákům, jeden z nich nám příspěvek dokonce ukradnul a prezentoval ho později jako svůj vlastní na zmíněné konferenci v Sovětském svazu, na což jsem samozřejmě upozornil. A zajímalo to i Francouze, kteří nás hostili. Edgar Morin byl naším příspěvkem nadšený a spřátelili jsme se. Přednesl jsem tam v podstatě to, co Ivan Sviták nechal otisknout v *Sociologickém časopise*, tedy náš výzkum o hrdinovi ve filmech Československé nové vlny.

*Pak tu byla konference v květnu 1968 v Mnichově...*¹³⁾

Tehdy jsme neměli oficiální kulturní kontakty se Západním Německem. Doktor Alexej Kusák sestavil skupinu lidí, která měla odjet do Mnichova jako jakási neoficiální delegace. Byli tam spisovatelé Bohumil Hrabal, Václav Havel, Věra Linhartová, tehdejší hvězda nového románu, dále Miloš Macourek. Byli tam hudebníci, Ilja Hurník a Milan Munclinger se svým hudebním tělesem. Z výtvarníků se zúčastnil Právek Sovák, divadlo reprezentoval Láďa Smoček a k filmu jsem se měl vyjadřovat já. Před každým filmem, který jsem vybral k promítání – např. *DÉMANTY NOCI*, *OBCHOD NA KORZE*, jeden dokument od Dušana Hanáka a jeden od Jana Špáty – jsem měl úvod, v němž jsem upozornil, že ideologicky už nejsme věrní dogmatickým tezím z 50. let. Na tyto projekce chodili v průběhu tří dní většinou ti samí lidé a vyžádali si jednu přednášku o nové vlně obecně. Tak jsem tam promluvil na téma, které jsem prezentoval i v Evianu.

12) Symposium o filmu, televizi a divákovi, Leningrad, červen 1970. Kromě prof. Pondělíčka se ho zúčastnili ještě dr. Stanislav Zvoníček a Ján Komiňár, viz Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*. Praha: Československý filmový ústav, 1976, s. 136–137. Dle prof. Pondělíčka se setkání ve skutečnosti konalo v haciendě Svazu sovětských filmových pracovníků poblíž hranic Sovětského svazu a Finska.

13) Prof. Pondělíček tuto konferenci zmiňuje v knize I. P o n d ě l í č e k, *Outsiderova zpověď. Vzpomínky a sebereflexe*. Praha: Pragma 2007, s. 211–216. Přesný název konference se nepodařilo dohledat, zjevně ovšem nešlo o čistě filmologickou konferenci a ani Jiří Havelka ji nezmiňuje.

V roce 1968 jsem jel do Stockholmu, kam mě dovedl můj osobní zájem o Bergmana. Zde jsem se sprátelil s Harrym Scheinem, ředitelem Švédského filmového institutu¹⁴⁾ a manželem Ingrid Thulinové. Schein se za mě u Bergmana přimlouval, ale marně. Nicméně svolal pracovníky Švédského filmového institutu a všechny možné zájemce a já jsem jim přednášel o nové vlně a zároveň jsme o tom diskutovali.

Výzkum hrdiny jsem nejvíce uplatnil v době té své takzvané „poloemigrace“. Odjel jsem 3. října. Nikdy před tím jsem nebyl v Jugoslávii. Byla mi sympatická a také mi tam měla vyjít srbsky knížka, takže jsem měl pro začátek honorář. Postupně jsem tu Jugoslávii projel. V Ljubljani jsem měl první vystoupení o hrdinovi v úzkém okruhu novinářů a filmařů. V Záhřebu už to bylo větší vystoupení na filmové škole. V Bělehradě jsem pak dokonce dostával plat jako hostující pedagog na škole Akademija za pozoriste, film, radio i televiziju, a uplatnil jsem tam oba zmíněné výzkumy. Jugoslávci se mě ujali jako sirotka – podobně jako Kundery ve Francii. Po roce 1968 to bylo běžné všude. V Jugoslávii moc cizinců neměli, ekonomicky založení lidé pak utíkali dál do Německa, Ameriky nebo Austrálie. A Jugoslávci se ke mně chovali vzorně, měl jsem několik možností uplatnění a hodně jsem tam publikoval v časopisech. V Ljubljani vycházel velmi dobře redigovaný časopis *Ekran*, v němž jsem publikoval náš výzkum v článku „Na rob noveho čechoslovaškego filma“ (Na okraj nového československého filmu).¹⁵⁾ V Bělehradě jsem ho pak popsal v časopise *Gledišta* pod názvem „Družstevni kontekst mladog čechoslovašskog filma“ (Společný kontext mladého československého filmu)¹⁶⁾ a v Záhřebu v časopise *Filmska kultura* „Od Formana i Schorma k Menzelu. Sa sociološkog i filozofskog aspekta“ (Od Formana a Schorma k Menzelovi. Sociologický a filozofický aspekt).¹⁷⁾ Nejvíce renomovaný časopis byla *Kultura*, která vycházela v Bělehradě – tam jsem publikoval řadu statí, vedle sociologicky relevantních („Masovna kultura, film i filmski gledalac“ /Masová kultura, film a filmový divák/)¹⁸⁾ mimo jiné i o erotice a dalších svých oblíbených tématech.

V roce 1968 jste byl v Monaku na konferenci s tématem „Film a civilizace“.¹⁹⁾

Tam jsem ale nemluvil o zmíněných dvou výzkumech, i když jsem tam byl vyslán z Filmového ústavu. Vzhledem k zaměření konference jsem si vybral téma „Existenciální prvek v současném biografu“ a mluvil jsem hlavně o Evaldu Schormovi. Ten příspěvek už bohužel k dispozici nemám. Ovšem Myrtil Frída, který působil ve Filmovém ústavu jako ředitel filmotéky, byl někdy okolo roku 1967 v USA a propagoval tam náš výzkum hlediště i filmového hrdiny.

14) Svenska Filminstitutet byl, stejně jako československý Filmový ústav, založen v roce 1963. *Svenska Filminstitutet* Dostupné online: <<http://www.sfi.se/sv/om-svenska-filminstitutet/Verksamheten/>> [cit. 16. 12. 2010].

15) I. P o n d ě l í č e k, Na rob novega čechoslovaškega filma. *Ekran*, 1968–1969, č. 60–61, s. 558–661.

16) I. P o n d ě l í č e k, Družstevni kontekst mladog čechoslovašskog filma. *Gledišta* 9, 1968, č. 11, s. 1590–1598.

17) I. P o n d ě l í č e k, Od Formana i Schorma k Menzelu (Sa sociološkog i filozofskog aspekta), *Filmska kultura* 12, č. 63–64, s. 142–152.

18) I. P o n d ě l í č e k, Masovna kultura, film i filmski gledalac. *Kultura*, 1968, č. 2–3, s. 73–82; týž, Erotika i seksualnost u masovnoj kulturi, *Kultura*, 1969, č. 4, s. 61–77.

19) Kolokvium Cinéma et civilisation, Monte Carlo, 3. – 7. ledna 1968. Viz J. H a v e l k a, c. d., s. 122; Activités du Centre d'Études des Communications de Masse en 1967–1968. *Communications* 12, 1968, č. 12, s. 180–184. Dostupné online: < http://www.persee.fr/articleAsPDF/comm_0588-8018_1968_num_12_1_1182/article_comm_0588-8018_1968_num_12_1_1182.pdf > [cit. 16. 12. 2010].

A Ivan Sviták se během svého působení v USA také věnoval filmu?

Nevěnoval. Sviták byl jako emigrant nejdřív přidělen na Columbia University v New Yorku a v sáhodlouhých dopisech mi líčil tamější nesnesitelné poměry. Ale v Seattlu si liboval, tam přednášel v areálu, kde seděli s hipstery a beatniky bosí na zemi. Sviták byl nestandardní člověk. Nelíbilo se mu přijít do posluchárny v luxusní Columbia University a tam přečíst svou přednášku. Raději seděl na bobku a vyprávěl o všem možném. Přednášel hlavně o československých politických problémech a viděl to pochopitelně z levicové perspektivy.

Vaši kolegové měli nějaké zahraniční výstupy?

Z nějakého důvodu jsem k tomu vždycky přišel já. Možná proto, že jsem byl utajovaně vedoucím. Upřímně řečeno, ostatní o to ani moc nestáli. Paní doktorka Benešová byla velmi bázlivá trémistka, ta by nikde nepřednášela. Bulíček do toho moc neviděl, ten dělal jen kinokavárny. Svoboda tam ještě nebyl, možná že dělal něco potom, nevím. A ani Štábla nic neprezentoval v zahraničí. Sviták už od poloviny 60. let nesměl a ani po tom netoužil. Když se vrátil z emigrace, tak jsme měli filmologickou konferenci.²⁰⁾ S Karlem Moravou jsme tam měli příspěvek „Hlediště 60. let a jeho budoucí podoba“, ²¹⁾ kde jsme shrnuli výzkumy z 60. let. Sviták měl příspěvek přede mnou a byl velmi kritický. Ale mluvil o politice, ne o filmu.²²⁾

Je ale třeba říci, že naše práce o hrdinovi by nikdy neměla takové ohlasy, kdyby nebylo Ivana Svitáka. Dovedl výborně vystihnout závěry tak, že působily velmi věrohodně, aniž by k tomu potřeboval velké množství faktů. Já jsem byl v tomto ohledu mnohem opatrnější. Osm let jsem byl vychováván na psychiatricko-neurologických kongresech, kde se každé přešlápnutí tvrdě napadalo. Psychiatři byli na sebe jak psi. Takže ani v případech výzkumu hlediště jsme hypotézy nestříleli jen tak od boku a nezaměňovali je za fakta.

Protože byl o naše výzkumy na zahraničních konferencích zájem, vyrobily se nákladem Filmového ústavu anglické a ruské verze a rozesílaly se na různá pracoviště: anglické verze na estetické katedry a filmové školy po západní Evropě a asi i Americe. Ruské verze se zase distribuovaly v sovětském bloku. S Karlem Moravou jsme to připravili do tisku a rozesílal to sekretariát a publikační oddělení. Kam to přesně posílali, ale nevím.

Jak došlo k Vašemu odchodu z badatelského kabinetu?

V roce 1968 po okupaci jsem dostal jakousi zprávu z Koordinačního výboru tvůrčích svazů. Hrozilo, že se bude zavírat a že se u nás budou opakovat události z Maďarska. Já jsem váhal. Měl jsem tu maminku, které už bylo přes 80 let, a manželku se synem, takže mi nebylo moc milé jezdit ně-

20) Konference Česká a slovenská kinematografie 60. let, Praha, Klubu novinářů, 21.–22. března 1991.

21) Příspěvek vyšel nejprve časopisecky: Ivo Pondělíček – Karel Morava, Hlediště 60. let a jeho budoucí podoba. *Film a doba* 37, 1991, č. 3, s. 188–189. Později byl publikován v rámci sborníku z konference: I. Pondělíček – K. Morava, Hlediště 60. let a jeho budoucí podoba. In: *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha: Národní filmový archiv 1993, s. 157–160.

22) Ivan Sviták, Postava k podpírání. In: Tamtéž, s. 141–144. Svitákův příspěvek se skutečně zaměřuje spíše na politický kontext než na samotný film POSTAVA K PODPÍRÁNÍ.

kam pryč. Probral jsem to se Standou Zvoníčkem a s dalšími lidmi, a ti mi poradili, abych jel na studijní cestu. Vzal jsem si tedy na rok studijní volno a odjel. Vrátil jsem se až v roce 1970 po nástupu normalizace. Brzy přišla prověrka a vybalili na mě statě, které jsem publikoval v osmašedesátém, zejména stať „Jak zabít lidskou osobnost“, ²³⁾ která vyšla v *Literárních novinách* v době, kdy jsem byl ve Švédsku. Kupodivu to neodhalili hned, já jsem byl totiž nestraník a oni museli vyházet především obrodáře a eurokomunisty. A taky se přišlo na můj článek o Palachově smrti v *Zúřku*, kde jsem napsal větu: „Kdyby se obětoval někdo mocnější, vlivnější a známější, kdyby se postupně zapálila většina výkonného výboru ÚV KSČ, kdyby se zapálili tajemníci a ministři, nebylo by to v tuto chvíli tak otřesné a – tvrdím ani tak významné,“ ²⁴⁾ a to jim vadilo nejvíc.

Prověrku měl na starosti normalizátor, aparátčík a dogmatik Slavoj Ondroušek, naprostý laik ve filmové oblasti. A ten dal pokyn, aby mě okamžitě vyhodili. Další informace už jsem měl jen z druhé ruky.

Standa Zvoníček měl také drobný škraloup, protože byl v době invaze v Kanadě a v jednom interview invazi odsoudil. Nicméně ve Filmovém ústavu se udržel. Myslím, že víc než to interview mu ublížilo, že zaměstnával mě – absolutního vyvrhele. Ondroušek se brzy na to stal ředitelem Filmového ústavu a Standu z této pozice vyhodili, i když ne úplně na dlažbu jako nás. Svitáka vyhazovat nemuseli, ten zůstal venku. Po mně odešel z Filmového ústavu můj bývalý posluchač a kolega Jan Svoboda. Luboš Bartošek měl také velký škraloup: v roce 1956 v době maďarských událostí vystoupil ze strany. Takže byl přesunut do Divadelního ústavu, ale ani tam, pokud vím, dlouho nevydržel.

Že jsem musel z Filmového ústavu odejít (přesněji, že jsem byl vypovězen pro „narušování socialistické ideologie“), toho jsem nikterak neželal. Spíše naopak. Vlivem politicky motivovaných a organizačních změn ve Filmovém ústavu se žádné další či nové výzkumy neprojektovaly. Byly jen fragmenty, které se ani pořádně nedotáhly do konce. Žádné výsledky z nich se tudíž nemohly ani reprezentativně publikovat. Náš badatelský kabinet byl pohřben. Nějaký čas po mém odchodu byli propuštěni i další mí kolegové. Co bych tedy vlastně ve Filmovém ústavu měl nadále pohledávat?

Děkujeme za rozhovor.

Citované filmy:

Démanty noci (Jan Němec, 1964), *Obchod na korze* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1965), *Postava k podpírání* (Pavel Juráček, Jan Schmidt, 1963), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960).

23) I. P o n d ě l í č e k, Jak zabít lidskou osobnost. *Literární listy* 1, 1968, č. 20, (11. 7.), s. 3.

24) I. P o n d ě l í č e k, Neopakovatelné rozhodnutí ducha. *Zúřek* 2, 1969, č. 3, (22. 1.), s. 5.