

ANDREJ
STANKOVIČ

◀ • DĚLAT, KDYŽ
KOLJA VÍTĚZÍ

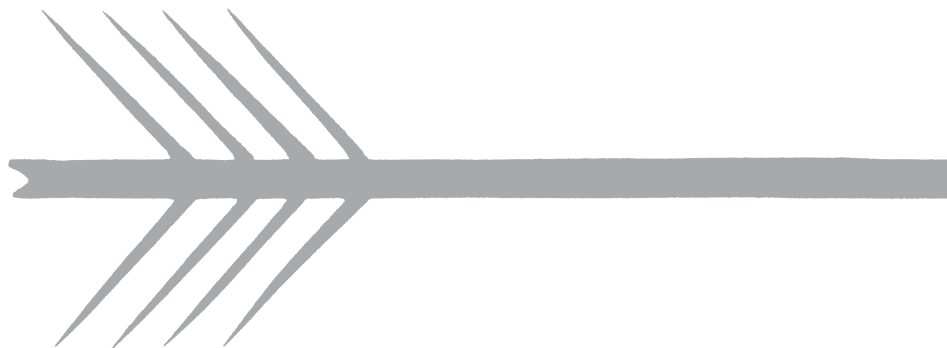


!
TRIADA REVOLIEREVE

!
TRIADA REVOLVERE



ANDREJ
STANKOVÍČ





Spisy Andreje Stankoviče sv. 3

◀ • DĚLAT, KDYŽ
KOLJA VÍTĚZÍ



Knihá vychází s laskavým přispěním Ministerstva kultury ČR

© Olga Stankovičová (heir), 2008

Commentary & bibliography © Michael Špirit

© Nakladatelství Triáda, s. r. o., 2008

© Revolver Revue, 2008

ISBN knižní verze 978-80-86138-97-8 (Nakladatelství Triáda)

ISBN knižní verze 978-80-87037-08-9 (Revolver Revue)

ISBN verze PDF 978-80-7474-027-5

1

DVAKRÁT O NOVÉ VLNĚ

Jeden z nejagilnějších mluvčích tzv. československého nového filmu, režisér Jaromil Jireš, odpovídá na otázku redakce Filmu a doby: „*Neexistuje [...] žádná přesná definice, co je to ‚nový film‘. Hnutí v sobě shrnuje tvorbu značně rozmanitou, vesměs však jde o díla mladých filmařů odmítajících kritéria požehnaná mocí a penězi. [...] Pro mladé brazilské tvůrce jejich Cinema Novo znamená především politicky angažovaný revoluční film, jejich pojetí je nejbližší tomu, které existovalo ve dvacátých letech v Sovětském svazu, ovšem s tím rozdílem, že sovětské Rusko bylo tenkrát po revoluci, kdežto Brazílie je dnes před revolucí.*

V Československu, kde již i debuty vznikají v rámci znárodněné kinematografie za zcela profesionálních podmínek, se ‚nový film‘ stal synonymem společensky a filmově progresivních děl mladých režisérů. Obdobná kritéria platí pravděpodobně i v ostatních zemích se státní kinematografií – Sovětském svazu, Polsku, Maďarsku a Jugoslávii. [...] Víím, že jsem podal jen přibližnou definici ‚nového filmu‘. Ono se však nakonec vždycky pozná, co k čemu patří a co ne.“¹

Jisté zaráží, když takové autorské sebeuspokojení je ještě zastíněno všeobecným kritickým opojením. Tak například Ivan Sviták tvrdí, že „*desítka mladých schopných režisérů se najde v každé druhé vyspělé zemi, ale jen v Československu došlo poprvé v dějinách kinematografie k tomu, že se mohla relativně svobodně uplatnit a vyjádřit svůj názor na svět prostřednictvím filmu uvnitř zestátněného filmového podnikání. Ať máme jakékoliv výhrady vůči nedostatkům ekonomického řízení, mladá vlna je největším aktivem čs. kinematografie posledních let a čs. kultury vůbec.*“ A jinde: „*Mladá vlna československé kinematografie má dnes mezinárodní význam a je světovým kulturním jevem prvního řádu.*“² To vše vy-

1) Co je „nový film“? (Na otázky redakce odpovídá Jaromil Jireš), in *Film a doba* 13, 1967, č. 6, červen, s. 284–288, cit. s. 284 a 286.

bízí k tomu, abychom se analýzou dvou reprezentativních děl přece jenom pokusili zjistit, „co k čemu patří a co ne“.

Abychom mohli dokumentovat, že hlavní úskalí filmového přepisu Hrabalovy novely *Ostře sledované vlaky* je už v Hrabalově textu samém, musíme se vrátit k prehistorii námětu a novely, k *Legendě o Kainovi*, napsané v roce 1949, tedy dávno před tím, než se Hrabal pustil do výroby „copánků“. V *Legendě* je epizoda s natíráním plotu, jíž začíná text literárního scénáře (z ledna 1966), jen připomenuta trojí retrospektivou: jedna je replikou Máši a druhé dvě vzpomínkou v reflexi Kainově. Tyto věty jsou oproštěny od všeho symbolického podtextu, všech konotací. („Máša [...] pravila: *Tó je dost, že jste mne poznal. Jestlipak si vzpomenete někdy na ten plot! A vůbec na všecko! Vy ohavný! [...] Uvědomil jsem si, že budu muset všechno přestavět! Tó všechno dík holce, s kterou jsem natíral před časem plot kolem dlouhého nádraží! [...] Jako vždy, tak i teď se objevila nevhod. Ne že bych ji neměl rád, naopak všechno se mi na ní líbilo, všecko mě vzrušovalo jako muže. Ale už tenkrát, když jsme na sebe hleděli skrz ten drátěný plot a pořád na sebe a proti sobě tūkali vlhkými štětci, už tou dobou ve mně sílil jiný program!*“)

V novele jde sice ještě o retrospektivu, ale výjev je už mnohem více rozveden až do realistického detailu, vše už má náležitou plastičnost literátského nápadu.

„Myslíl jsem na Mášu, na to, jak jsme se poprvé potkali, když jsem ještě byl u traťmistra, který nám dal dva kbelíky s červenou barvou a řekl, abychom natírali plot kolem celých státních dílen. Máša začínala u dráhy zrovna tak jako já, stáli jsme proti sobě, mezi námi byl vysoký drátěný plot, u nohou jsme měli každý svůj kbelík se suříkovou barvou, každý svůj štětec a proti sobě jsme tupali, natírali plot, každý na své straně, pořád tvářemi proti

2) Ivan Sviták: Hrdinové odcizení (Obraz člověka v současné československé kinematografii mladé vlny), in *Film a doba* 13, 1967, č. 2, únor, s. 60–67, cit. s. 60.

sobě, čtyři kilometry celkem bylo toho plotu, pět měsíců jsme takhle každý den proti sobě stáli, a všechno jsme si s Mášou řekli, ale pořád byl mezi námi ten plot; po natření dvou kilometrů toho plotu jsem jednou natřel drát ve výši Mášiných úst tou červenou barvou a řekl jsem jí, že ji mám rád, a ona z druhé strany natřela ten drát taky a řekla, že ona mě má taky ráda... a podívala se mi do očí, a že to bylo v příkopě, ve vysoké lebedě, nastavil jsem ústa a skrz ten natřený drát jsme se políbili, a když jsme otevřeli oči, ona měla na ústech takovou červenou kundičku a já taky, rozesmáli jsme se a od té doby jsme byli šťastni.“

V prvním obraze literárního scénáře, vcelku shodném s příslušnou pasáží novely, Miloš s Mášou natírají plot. Kulisou je „zvuk prostoru – vzdálené houkání vlaku (výtopna. Cvrlikání ptáčků)“.

22 – PD

Miloš s Mášou, aniž by pustili štětky z rukou, se skrze ten natřený plot políbí.

Vytrysknou lyrické housle z dobového filmu.

Líbeznost hudebního motivu by měla být v co největším kontrastu k levé straně [scénáře].

24 – PD

Máša poodstoupí od plotu, na ústech má otištěný kosočtvereček a usmívá se.

Obraz 2 – Plot blízko u trati – Exteriér – den

Přes celý tento obraz pokračuje melodie.

26C – 30

Panorámou sledujeme párek až k místu, kde se plot blíží k trati, mineme vagon se zamaskovanou zbraní (tlustá Berta), u ní stojí německý voják, ověšený jako vánoční stroměček, oblečený jako karikatura Kukriniksi. Ten na ně podezřívavě namíří automat a sípavým, téměř neslyšným hlasem řekne:

Voják:

Hände hoch!

Miloš s Mášou se zastaví. Miloš neví, jak a co má dříve položit. Nakonec zvedá ruce i s kbelíkem. Máša klidně a důstojně nejdřív položí kbelík a pak zdvihne ruce. Tak stojí oba na svahu nad tratí s rukama vztyčenýma nad tím vojákem a čekají, co bude dál.

Atd.

Vidíme zde tři fáze proměn sujetu a vidíme také, že k nejpodstatnějšímu významovému posunu došlo už při psaní *Ostře sledovaných vlaků*. Jedním z nejcharakterističtějších příznaků geneze kýče je pak degradace rituálu v *Ostře sledovaných vlacích*. Ústřední motiv *Legendy o Kainovi*, sebevražda jako krásné umění, je zbaven svého centrálního postavení; slavnostní obřad, v němž se uskutečňuje utkvělá představa, je nahrazen profánní „člověčinou“, sprostou funkcionalitou, a to s příznačnou ambivalencí tajnůstkářství a nezřízeného žvanění.

Jiří Menzel, držitel Oscara za stejnojmenný film, se s tímto do očí bijícím nehorázným podstrkovaním „skutečností nejskutečnějších“ vypořádal po svém. Jednoduše výjev, tak živě připomínající úvodní sekvenci *Pádu Berlína*, vypustil a šel přímo in medias res. Film začíná „obřadem“, jehož existenci, pro příběh fundamentální, nelze přece zanedbat. Tentokrát je všechno zdůvěrnělé a tlumené (maminka poprvé obléká Miloše do uniformy, on současně vykládá historii rodu), včetně korunovace brigády, včetně ajznbónáckého fetišismu, který je během filmu vždy znovu a znovu exploatován (jen namátkou třeba tajemné symbolické zacházení s železničářskou čepicí v nepodařené milostné noci v strýčkově ateliéru nebo scéna sebevraždy v Benešově); obřadnost, charakteristická pro původní text (*Legenda o Kainovi*), byla zachována a zároveň „transformována“ do podoby tak neuvěřitelně kýčovitě, že se skutečně nemohu ubránit pokušení vidět v tom škodolibou karikaturu původního autora záměru. Jinak ovšem, až na tento extrémní moment, vzbuzuje dokonalá přílnavost Menzelova a Hrabalova režijního a scenáristického přístupu paradoxní dojem, jako by kniha vůbec nebyla

napsána a autor byl jen šikovným scenáristou; filmová adaptace je jen totální negací literární předlohy, a naopak předloha je chytré udělaným prefabrikátem, při jehož výrobě bylo už kalkulováno s obecnstvem, „živými lidmi naší doby“; pak už stačí jen „šťastně“ rozvést nejhorší potence námětu a úspěch je zaručen. U Menzela nadto udivuje jeho vskutku fenomenální schopnost bezvýhradně se poddávat tomu, co se už samo poddalo, schopnost, která se v plné míře projevuje už v okamžiku volby námětu, literární předlohy (to platí, i pokud jde o filmovou adaptaci *Rozmarného léta*).

Ve výše uvedeném příkladu režijního přístupu k Hrabalovým textům je v kostce obsaženo vše, co je pro Menzela charakteristické: překvapivě přesně rozlišuje podstatnou kýčovitost, na níž příběh stojí (nezávisle na tom, že je to zrůdná inverze Hrabalovy umělecké potence), od hravosti a nepřebornosti jednotlivých kýčovitých nápadů a nekompromisně je od ní odděluje. Rozhodně je nutno si všimnout jedné věci: ačkoli Menzelova invence není ani zdaleka tak bohatá jako Hrabalova, k podstatné dokonalosti kýče má film mnohem blíže než novela i literární scénář: v tom, jak neefektivně, „skromně“ a tvrdošijně těžší z každého podstatně kýčovitého motivu, co se vytěžít dá (např. pro film – proti novele – je zvláště příznačné rozvinutí paralelních řad erotických příběhů „zajíce“ Miloše, „kance“ Hubičky a bezzubého chlípíka přednosti, představujících ve své konfiguraci ono neustále se opakující „věčně lidské“). Schopnost rozlišení „podstatného“ a „vedlejšího“ v kýčovité předloze dělá z Menzela významnou veličinu současného zábavního průmyslu.

Nyní ještě několik dokladů o cestě ke kýčovitosti, jak si ji pochvalují diváci: „*Já jsem to čtla a mně se ten film lepší líbí než ta kniha, protože je jemnější, například právě ten konec.*“ „*Celý film je něžný oproti poněkud vulgárnímu Hrabalovi, je to hladounký, jde to jako po másle*“³ i kritiko-

3) Zpráva o promítání a divácích (Zapsala Jana Zvoníčková), in *Film a doba* 13, 1967, č. 1, leden, s. 12–18, cit. s. 16 a 18.

vé: „*To je veskrze autorský přístup k literární předloze, která je v téměř ideálním souzvuku s laděním tvůrce filmu a z níž je odstraňováno všechno, co s tímto laděním disonuje. [...] Přitom si myslím, že Menzel, podobně jako Forman, natočil film divácký. Ostatně svědčí o tom fronty před biografem. Samozřejmě, nabízí se otázka, zda tyhle fronty tu nestojí z důvodů zcela mimoměleckých. Jistě, docela nepochybně, v tomhle směru nemám iluze. Ale faktem zůstává, že Jiří Menzel dokázal vytvořit divácký film, aniž divákovi cokoli odpustil, aniž cokoli slevil, aniž kdekoli nadbíhal.*“⁴

Dvojediná vůle ke kýči přináší znamenité ovoce. V první řadě je to využití nejrůznějších klišé, například předznamenání, expozice určitého stěžejního momentu, což má zaručený dramatický efekt (např. dvojí výbuch: první při vybombardování strýcova ateliéru, nemastný neslaný, a teprve druhý, v závěru filmu, řádně kamerou vychutnaný; dále expozé dr. Brabce o „zaškolení starší zkušenou ženou“ je signalizováno v krátkém rozhovoru Miloše s Hubičkou).

Významnou úlohu při celkové homogenizaci mají i ve filmu ornamentální a realistická dokreslení, rozvádějící jednotlivé stěžejní motivy novely. Například v hodinovém hotelu v Bystřici se pokojská vyptává Miloše: A kde máte slečnu? Nepotřebujete slečnu? apod. Jak to kontrastuje s diskrétním popisem v *Legendě o Kainovi*, kde nota bene je tato ústřední scéna mnohem více rozvinuta! To však je zřejmě práce Hrabala–scenáristy. Stejně tak dialog mezi milenci, jako vystřižený ze Spejbla a Hurvínka: „*Miloši, tobě to sluší.*“ „*Ale Mášo, no ne, opravdu, tobě to taky sluší.*“ Hubička (komentuje): „*Holka jako řemen.*“

Vůbec infantilní představy a reminiscence na pohádkové archetypy patří k významným stavebním prvkům. Tak například jako v pohádce o kohoutkovi a slepičce jde se Miloš radit o svých erotických problémech za Hubičkou, za paní přednostovou a za farářem. Proti

4) A. J. Liehm: Žádný strach o Jiřího Menzela, in *Film a doba* 13, 1967, č. 1, leden, s. 12–18, cit. s. 16 a 18.

novele se objevují i jiné literární reminiscence, například plebejská rčení à la Švejk (četnický strážmistr při konfrontaci se Zdeničkou Svatou: „*Tuhle barvu vyrábí firma Pelikán a ta týden nepustí.*“ Tato analogie upomíná i na zcela zjevnou výpůjčku ve scénáři *Rozmarného léta*, když v Ovidiově *Ars Amandi* má kanovník Roch jako záložky svaté obrázky).

Jedním ze základních vlivů, které určovaly celkové idylické, všeobjímající vyznění filmu, je eliminace všech drastických, retardujících epizod, které jsou přece jen ještě obsaženy v Hrabalově novele (jako např. vyprávění o Milošových návštěvách u tety jeptišky v lazaretu). S růstem určitosti časového zařazení (použití „stylových“, dobových rekvizit, dokumentárních snímků apod.) klesá rovněž nezávislost autonomního času v příběhu; to vrcholí chronologickým uspořádáním filmového sujetu. Do této oblasti patří i významuplnost jmen hlavních postav (Hrma, Hubička, Viktoria Freie, Slušný). O tom, že obchodnická úvaha předcházela u Menzela vlastnímu impulsu k tvorbě, svědčí, že pro hlavní roli filmu byl vybrán takový idol, jako je Václav Neckář. Opět se tu setkáváme s příznačnou dvojakostí úlohy, kterou sehrál neherec a přitom profesionál, jehož osobní mýtus padne jako ulitý příběhu smolařského usmrkance, z něhož se pak vyklube takový muž, že to dál nejde.

Shrňme tedy: filmové aranžmá, odstraňující všechny jazykové „schválnosti“ (tj. přímá pojmenování), všechny retardace, a přinášející chronologické uspořádání děje a kýčovitě uplatnění kontrastu („*pohled na líbezne nádraží je v kontrastu s hrůznými zbraněmi na kolejích*“), je logickým důsledkem rovnoměrného rozdělení významu, „rozumné“ vyváženosti všech složek dílka, nyní již harmonického. Eliminace rizika, plynoucího z přímého pojmenování skutečnosti, doprovázená nepochybnou virtuozitou v tom, jak to říct co nejméně drsně a přece „všechno“ – tedy to, co Ivan Sviták nazývá „*realisticky orientovaným filmem s jakýmsi úsměvným humanismem*“ –, je jednou z příčin komerčního úspěchu filmu v zemi s tak vytříbeným

smyslem pro každou perfektnost, i perfektnost kýče, jako jsou Spojené státy.

Končí to tedy univerzálním zjištěním, že život je život a hra je hra a to všechno dohromady je krásné, a tudíž stojí za to žít naše koneckonců přece jen plodné a nenápadně statečné životy. Tolik Menzel a Hrabal. Skutečným rezultátem tolikeré námahy je však něco jiného: namísto suverenity výrazu nastupuje ornament, výraz hrůzy z existence jiného prostoru než takového, jenž by nebyl naplněn do posledního puntíku evidentním smyslem.

* * *

V jistém směru obdobným případem je Menzelova adaptace *Rozmarného léta*. I tu se dá s určitou licencí vůči ustálenému významu tohoto úsloví říci, že „dílo nese pečeť režisérovy osobnosti“. Abychom však mohli lépe specifikovat, vyjděme ze srovnání s *Marketou Lazarovou* režiséra Františka Vláčila. Na první pohled je vidět, že jde o dvojí zcela odlišný záměr i výsledek. Vláčilovým záměrem podle jeho vlastních slov bylo cosi jako snaha o vytvoření „filmové básně“, která je programová asi tak, jako bývá programová báseň symfonická. V úspěšné realizaci tohoto romantického záměru režisérovi zabránila nemilosrdná realita pro něho „nepochopitelného“ Vančurova textu, jeho uzavřenost před libovolnou interpretací, která způsobila, že obraz se vůbec nepotkal se slovem, takže je to film o něčem jiném, historický obrázek, který se někam beznadějně zatoulal.

Menzel naproti tomu (s Hrabalem a v *Rozmarném létě* s Václavem Nývlttem) usiluje vědomě o to, aby jeho průmyslový výrobek šel dobře na odbyt. To však vede k stejné póze, jako je „umělectví“ (Vláčil), k póze „řemeslnictví“, která nadto přinejmenším stejně konvenuje kýčovitým požadavkům; alespoň tak můžeme soudit podle závistivého doznání A. Brouska, že mu na *Rozmarném létě*

„podvědomě nejvíce zaimponovalo nakonec to, jak se Menzel, coby kejklíč Arnoštek, naučil netrikově cvičit na provaze“.⁵ Přiznám se, že ani já jsem ve filmu nic imponantnějšího nenašel. Brousek však ve své úvaze pokračuje – a není divu, že v podobném stylu, jakým A. J. Liehm píše o *Ostře sledovaných vlacích*: „Mám však za to, že [Menzel] podal vrcholně riskantní výkon právě jako umělec, že se mu povedl složitý ekvivalent rafinovaného literárního díla, jakých je málo ve filmu vůbec. Navíc [...] působí Menzelův film jako film vysloveně divácký, i když většinou spontánních diváckých reakcí jistě zůstanou zastřeny právě méně komediální vrstvy pod povrchem obrazů a slov.“

Při čtení podobných úvah nutně tanou na mysli dvě jejich možná návěští, a sice Leninovy vývody o důležitosti filmu jako nejmasovějšího umění a surrealistické „umění budou jednou dělat všichni“. Je jasné, že oproti Vlácilovi je na Menzelově straně o výhodu víc, o výhodu, které dosáhl svou přesnou aranžérskou reflexí už při výběru vhodného objektu pro filmovou realizaci. Všechny banální praktiky „filmové řeči“ u něho nezůstávají osamoceny, jsou podepřeny rezonancí s celkovou banalitou literární předlohy nebo alespoň s jejími šikovně vyextrahovanými banálními momenty (jako je tomu v případě *Rozmarného léta*). Taková lepolela jsou potom pro úspěch jako stvořená.

Pokud jde o „filmové vyjádření“, je nabíledni Menzelův eklekticismus. Snaží se těžit ze stylových prvků grotesky (poker faces hlavních představitelů z *Rozmarného léta*, což opět mimochodem svědčí o zcela mimořádném Menzelově postřehu, protože adekvátnost takového hereckého projevu lze dovést formálně z Vančurova textu) a české předválečné konverzační veselohry. Eklekticismus se projevuje také v řadě reminiscencí felliniovských (zcela povrchní upomínka na *Silnici* – Arnoštkova trubka –, hudební motiv, který si

5) Antonín Brousek: Učitel Vančura a žák Menzel, in *Literární listy* 1, 1968, č. 14, 30. 5., s. 8.

zpívá při návratu z provazochodeckého představení paní Důrová, aranžmá produkce s tlampači, které připomíná výjev s hypnotizérem z *Cabiriiných nocí* ap.) a bergmanovských (skotačení mládeže při Arnoštkově vystoupení atd.). Z toho všeho dovede Menzel, jak se to také rozumí, řekne-li se „filmová řeč“, namíchat podivuhodně lahodné koktejly.

Hlavně však je film situován v prostoru, který vytvořili Menzel a Nývlt podrobným rozvedením úpadkové boccacciovské anekdotické linie Vančurovy novely. V tomto prostoru pochopitelně není příliš místa pro jazyk, nejosobitější a nejméně závislý projev Vančurova umění, který v knize alespoň trochu odvádí od povážlivé fabulace. Všechny promluvy, které nerozvíjejí děj, jsou vypuštěny, až na několiké sporadické „cestácké“ předvedení vzorků. Rozumí se, že ani z vložených podobenství nezůstal kámen na kameni. Vančurova nejistá retrospektiva je nahrazena simultaneitou (Kateřinin sen se prolíná s tím, jak Důra na plovárně masíruje Annu). Vše je opět názornější; například milostné pletky, které jsou ve Vančurovi jemně naznačeny, se zde mlaskavě vychutnávají (až po necitlivou fraškovitost filmového tête-à-tête hospodyně-abbé, která je ale bohužel v intencích Vančurovy nejhorší pokleslosti, jeho pseudorenesančního zbožnění „člověčiny“). Vrcholem asi je, když major poté, co Anna odchází s ním, říká s krkavým uspokojením: „*Tak – a je ruka v rukávě.*“ Dále se objevuje navíc i jiné konvenční harampádí, jako například „*existence Voříška [...] jen podtrhuje opuštěnost tohoto prostředí*“ a „*milostnou atmosféru dokresluje kuňkání žab*“. Tento marmeládový gesamtkunstwerk jen ještě více zdůrazňuje Menzelovu prostřednost při vši jeho neoddiskutovatelné a prokázané dovednosti.

Jeden z nejfatálnějších momentů filmu vidím ve scéně, kdy Anna před tím, než odejde s majorem, políbí Arnoštka na čelo. Namísto tajemství, které je v díle prostě proto, že na vysvětlení není místo, stojí zde okázale nastrkovaná, dvojsmyslná tajemnost.

* * *

Jak potom vysvětlit takové zdánlivé i skutečné mesaliance? Opět zde myslím hraje svou roli oboustranná „dobrá“ vůle, tentokrát kritikova a filmařova: kritikova dobrá vůle spočívá v ochotě přistoupit na cokoliv, co mu připadá jako empiricky obsažné; to úplně odpovídá dobré vůli filmařově organizovat struktury tak, aby v nich byla implicitně zahrnuta možnost brilantní filosofické interpretace něčeho tak polovičatého, jako jsou polopravdy prezentované tvůrci díla. Interpret si tímto impulsem ušetřeným umění zajišťuje nepřetržitou efektivnost, „živost“ své reflexe.

Červenec 1968

NOVÝ STYL, NEBO MANIPULACE?

V časopise Film a doba č. 8/1968 bylo uveřejněno interview Galiny Kopaněvové „Dvě hodiny s Milošem Formanem“. Je v něm několik režisérových úvah, které na první pohled zaujmou svou neúprosnou logikou.

Ačkoliv všechny tvé filmy líčí konkrétní „malé události“, jejich závěr je velice zobecňující. Přistupuješ k filmu již s tímto záměrem zobecnění, anebo vyplyne i tak trochu neočekávaně?

– To je problém, kterému sám dost dobře nerozumím. Na jedné straně si naprosto nekladu předem jakýkoli nárok na zobecnování, na druhé straně už při psaní scénáře si uvědomuji okamžiky, kdy situace přerůstá svůj rámec. Snažím se s tím nekalkulovat, i když vím, že si to člověk podvědomě neustále uvědomuje.

Uvědomoval sis například, že Hoří, má panenka tak fantasticky předvádá to, k čemu časem došlo?

– Teoreticky jsme to nějak tušili, ale konkrétně ne.

Máš ambice být kritikem–satirikem ještě silnějšího formátu, než jak to napověděl tvůj poslední film?

– Zatím všechny filmy, k nimž jsem psal scénáře, vznikly z konkrétní situace, bez ohledu na to, co ta situace znamená. Fakt je, že čím víc cítím při rozvíjení situace, že je těhotná nějakou metaforou, nějakým druhým významem, tím víc mě to provokuje k práci a mám z toho větší potěšení, [...].

Když si už jsi vědom tohoto satirického smyslu svých filmů, máš zájem tuto satiričnost ve svých filmech kultivovat?

– Ano. Je to tón, který mám rád jako divák, a proto ho i rád dělám.

Tuto lekci z noetiky tvůrčího procesu korunuje Forman v závěru rozhovoru tím, že po delším souvislém – momentálně velmi mód-

ním – výkladu o „*revoltách mladých lidí*“, o tom, že „*i třídní a rasové konflikty ustoupí do pozadí před konflikty generačními*“, na otázku „*Lze to chápat jako podtext tvého příštího filmu?*“ odpovídá: „*Ne. Jestli se to v něm objeví, budu rád, ale že bych chtěl dělat film na toto téma, to ne.*“

Rekonstruujeme-li krátce autorovo působení ve filmu, uvědomíme si, že deformovaná logika myšlení, v jejímž základu je harmonie předstírání a sebeklamu, ošidná plynulost tvůrčí zpovědi (která je směsicí cudné angažovanosti, vágního programu a kaširované spontaneity), není v žádném případě v nesouladu s jeho dosavadní tvorbou.

V režijní prvotině *Konkurs* z roku 1963 (na scénáři spolupracoval Ivan Passer) Forman téměř zcela resignuje na konvenční dramatickou akci. A přece, dějové schéma i v této nepřilíši rozvinuté podobě ukazuje na stejně převrácenou etiku tvorby jako citované interview. *Konkurs* zpěvaček si objednal u Semaforu režisér, sám v té době ještě „amatér“. Jádrem filmu je svár vyvolenosti a současně i vyčerpávajícího údělu opravdového umělce (i porotci jsou posléze délkou fingovaného konkursu velmi unaveni) s naivním sebevědomím, diletantstvím a neuvěřitelnou drzostí uchazeček, které nic neumějí. Kostru filmu tvoří paralelní modelové morality. V prvním případě „propadlá“ kandidátka, samozřejmě jedna z těch talentovanějších, prohlédne. Oči jí otevrou skromnost, přirozené vystupování, pokora před uměním členů poroty–protagonistů divadla. (Srov. obrazy 2 a 3 v technickém scénáři z ledna 1963, zachycující scény z adaptace divadla *Loutka*, v nichž členové Semaforu „*házejí cihly, uřezávají nohy u židlí [...]. Všechny zpěvačky divadla se účastní tohoto úklidu, umývají sedadla atd., Jiří Suchý maluje nápis Semafor na veliký transparent. [...] Kamera velmi volně skládá dohromady obraz tohoto dění.*“) Přítom adeptka de facto není odmítnuta kvůli svému neumění, ale jenom proto, že konkurs je nepravý. Celá situace se odkrývá ve své obojakoosti. Co pro uchazečky, prezentované jako lehkomyšlné, je vážná existenční krize, je z druhé strany nezávaznou hrou (bezděky je