

IV. Šedesátá léta a nová vlna

Jaké umělecké inspirace byly pro vás a vaši generaci rozhodující, formativní?

Myslím, že největší vliv měl na nás italský neorealismus, především filmy Roberta Rosselliniho a Vittoria De Sicy, vzpomínám si na jeho *Zázrak v Miláně* [1950]. Když nám ten film, v padesátých letech u nás zakázaný, ukázal Brousil na FAMU, bylo to zjevení. A potom maďarský film kolem roku 1956, Zoltán Fábri nebo Károly Makk. Z velkých osobností autorského filmu určitě Fellini a Bergman.

Pro mě osobně znamenal velkou inspiraci ruský němý a především francouzský poetický realismus, Jean Renoir a zvláště Marcel Carné, jeho filmy *Den začíná* [1939] a *Děti ráje* [1944]. *Děti ráje* považuji dodnes za asi nejlepší film, jaký kdy byl natočen, vznikl na konci války a je neobyčejný ve spojení poetické formy a toho skrytého politického, protinacistického poselství. Mimo film jsou to ruští spisovatelé, zvláště Čechov a Babel. Z našich Karel Čapek. A Šalda: přečetl jsem od něj snad všechno a mimořádně mě zaujala jednak šíře jeho aktivit, byl kritikem, esejistou, filosofem, básníkem a spisovatelem, jednak jeho kritická neúprosnost, jeho náročný vkus a neústupný požadavek na vysokou kvalitu. A také jeho jazyk, který uměl používat fenomenálně.

Nová vlna se velmi kriticky vymezovala vůči předchozí etapě naší kinematografie jako období lži a překonaných konvencí. Vy jste se dokonce vyjádřil v tom smyslu, že šlo o „spiknutí proti blbosti“.

Ano, my jsme filmovou výrobou do počátku šedesátých let pohrdali, tedy až na výjimky. Socialistický realismus nám byl zcela cizí, ty filmy neměly nic společného s realitou, byla to propaganda, navíc filmařsky nezajímavá. Když jsme to srovnávali třeba s italským neorealismem, bylo zřejmé, že tehdejší českou produkci nelze brát vážně. Samozřejmě jsme si byli vědomi, v jak těžké době naši předchůdci působili a že byli do jisté míry její obětí. Film, který prošel tehdejším schvalovacím řízením, byl jako oškubané kuře. Tomu jsme se ale my podvolit nehodlali, chtěli jsme zkoumat současnou skutečnost, bez ideologie a bez zavedených konvencí. Na druhou stranu musím říct, že jsme cítili respekt před řemeslem řady starších režisérů, jako byli Frič, Vávra, Weiss, Krška, Krejčík nebo Kadár s Klosem.

Zmínil jste Otakara Vávru, zřejmě nejkontroverznější postavu naší kinematografie. Co o něm soudíte?

Vždycky jsem se naivně domníval, že existuje vztah mezi kumštem a charakterem, že opravdový umělec musí ctít morálku. Vávra dokládá, že tomu tak být nemusí. Prosadil se za každého režimu. V Hollywoodu by určitě patřil k nejúspěšnějším, je schopen udělat cokoli a řemeslně na výši.

Jaká byla tvůrčí atmosféra v nové vlně a kolem ní?

Byli jsme mladí, nadšení, na budoucnost jsme příliš nemysleli a už vůbec jsme si neuvědomovali, že shodou okolností prožíváme výjimečnou dobu v naší filmové kariéře. Byla to velice vzrušující doba. Nejen díky našemu mládí a pocitu, že všechno je ještě před námi. Bylo to spojeno s celkovou atmosférou a s naší prací. Navzájem jsme se podporovali, myslím, že skoro každý věřil, že úspěch jednoho je příležitostí i pro toho druhého. Nepamatuji si žádně závisti nebo zákulisní boje. Každý byl jiný, nedělali jsme věci, které by si vzájemně konkurovaly. Každý přinesl něco svého, něco, co mohl dělat jen on, lépe než kdo jiný.

Vzájemně jsme si četli scénáře, velice kriticky, diskutovali jsme nad jednotlivými projekty, třeba právě nad *Perličkami*, bavili jsme se dlouze o tom, kdo bude mít jaký přístup, dávali jsme si rady k hereckému obsazení, sdělovali jsme si zkušenosti se schvalovací mašinerií, ukazovali jsme si první sestřih, navštěvovali jsme se ve střižnách. Prostě panovala mezi námi taková přátelská soutěživost a spojoval nás jeden cíl: udělat ten nejlepší film, jaký jsme v té době mohli udělat. Měli jsme taky štěstí, že kinematografie nebyla komerčně orientovaná a nám šlo opravdu o kumšt. Možná je to ale jako s válkou, na niž potom člověk vzpomíná málem jako na nejlepší roky života. Ovšem já si opravdu nic nepěkného nevybavuji.

Co podle vás podnítilo vznik tak jedinečného fenoménu, jakým byla nová vlna?

Česká nová vlna nevznikla jen díky tomu, že se tu objevila řada talentovaných filmařů. Souvisí to i s působením mnoha vnějších faktorů, jako jsou ekonomické podmínky, způsob financování filmu a samozřejmě politické poměry. Byla to přelomová doba, kdy došlo k uvolnění po velkém mocenském útlaku. V takových historických momentech často vznikají zajímavé umělecké jevy, jakými byly italský neorealismus, polská škola, maďarský film před rokem 1956, nebo co se v nedávných letech dělo v Číně nebo v Iránu. Lituji jedině, že vývoj českého filmu byl uměle přerušena sovětskou invazí, protože si myslím, že ten impuls ještě nebyl vyčerpaný. Často sním o tom, jak by vypadala naše kinematografie bez tohoto vnějšího zásahu třeba v roce 1978. Odpověď neznám, ale myslím, že by to mohlo být zajímavé.

V souvislosti s cenzurou musím zmínit známý případ parlamentní interpelace z května 1967, kdy poslanec Pružinec jménem dalších jednadvaceti členů Národního shromáždění žádal zákaz filmů, jako jsou *Sedmikrásky* Věry Chytilové a *O slavnosti a hostech* Jana Němce, protože „nemají s naší republikou, socialismem a ideály komunismu nic společného“.¹ Vy jste byl potom jedním ze čtrnácti signatářů otevřeného dopisu ministrovi kultury, ve které jste vyjádřili protest a solidaritu. Ten dopis končil slovy: „Tvůrčí svoboda je nedělitelná. Je-li omezován jeden z nás, jsme omezováni všichni.“² Dopis přečetl Václav Havel na památném IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů v červnu 1967. Zmiňuji to jako výjimečný akt generační soudržnosti, o níž jste mluvil dříve. Ale zejména mířím k otázce po vašich dalších profesně společenských činnostech: byl jste členem ideově umělecké rady při tvůrčí skupině Šebor — Bor (mj. s Formanem, Jasným a Josefem Škvoreckým, s nimž jste se pak všemi sešel i v exilu) a zejména členem Filmového a televizního svazu, který vynikal v té době velkou aktivitou. V různých oficiálních dokumentech z počátku normalizace jste potom často jmenován — spolu s Formanem, Chytilovou, Němcem a Schormem — mezi nejaktivnějšími a nejzatvrzejšími hříšníky.³

No to mě docela překvapuje, protože já jsem se nějakým funkcím a schůzím snažil co nejvíc vyhýbat, tyto věci mě nezajímaly. Okolnosti kolem toho dopisu si už moc nevybavuji. Ani to členství v radě. Pokud jde o FITES, tam jsem byl někdy od roku 1965, po *Intimním osvětlení*. A vzpomínám si na dvě takové výrazné věci. Někdy na jaře 1968 se konalo zasedání FITESu a A. J. Liehm tam navrhl, aby byl odvolán [ústřední ředitel Československého filmu Alois] Poledňák, že má stalinistickou minulost a nemá odbornost, na ředitele byl dosazen politicky. Já jsem vystoupil proti, že nemůžeme používat stejné metody jako komunisti a že Poledňák se změnil a že teď dělá svou práci dobře. Myslím, že Liehmovi tehdy nešlo ani tak o Poledňáka jako o Liehma, chtěl demonstrovat své „nové“, proreformní smýšlení. A ta druhá věc, ta se stala po invazi, kdy jsem byl s Jiřím Krejčíkem vyslán FITESem na festival do Benátek [ten se koná v září]. Měli jsme tam za úkol sehnat podpisy proti okupaci od takových veličin, jako byli De Sica a Zavattini. Odmítli. Zavattini mně řekl, že mají jiné úkoly, že se teď účastní protestů proti válce ve Vietnamu. Říkal jsem mu, že Československo je blíže než Vietnam, ale to bylo marné, levičáci museli vystupovat proti Americe, ne proti Sovětskému svazu.

¹ tod (1990): Velký den poslance Pružince. *Scéna*, XV, č. 6 (28. 3. 1990), s. 5.

² IV. sjezd Svazu československých spisovatelů (Protokol). Praha 27.–29. června 1967. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 137.

³ Srov. Hoppe, Jiří (ed.) (1997): Normalizace a československá kinematografie. Dokumenty z archivu ÚV KSČ. *Illuminace*, 9, č. 1/25, s. 157–201; Hoppe, Jiří (ed.) (2001): Sovětský pohled na československou novou vlnu. Sovětský dokument o nové vlně. *Illuminace*, 13, č. 1/41, s. 117–139.