

Nová vlna v české kinematografii

Jan Lukeš

Už ve své době bývala šedesátá léta označována za zlatý věk českého i slovenského filmu - například podle mínění Milana Kundery došlo tehdy "k rozkvětu, který nemá v národní historii tohoto uměleckého odvětví vůbec obdoby".¹ Jakoby skokem ocitla se československá kinematografie v hledáčku ciziny, začala sklízet vavříny na zahraničních filmových festivalech, hned dvakrát dosáhla na Oscara,² začala přitahovat zájem zahraničních kritiků, diváků a posléze i producentů. Mluvílo se o "československém filmovém zázraku", jako kdyby opravdu šlo o zcela nečekané oslnění, takže alespoň někteří považovali za vhodné poukázat na jeho logické vývojové souvislosti.³ Zázrak bylo možné brzo s kritickým porozuměním bilancovat,⁴ ale než mohl nastoupit cestu všední a dlouhodobé konfrontace s diváky doma i v zahraničí, přišla okupace v srpnu 1968 a brzo po ní i konstatování: "není zázraků".⁵

Čím vlastně šedesátá léta v české kinematografii byla, o to trvá spor dodnes,⁶ což je už samo o sobě možná dostatečně výmluvné. V debatách se přitom kříží nespočet nejrozličnějších hledisek: historické, politické a kulturně-politické, ideologické, ekonomicko-výrobní, technické, dramaturgické, estetické a poetologické, ale také třeba etické, psychologické, sociologické a další. Všechna mají své oprávnění, zároveň ve všech nějak rezonuje složitá situace kinematografie fungující v náruči postupně rozleptávaného a reformujícího se totalitního režimu jednoho ze satelitních států tehdejšího sovětského bloku.

Stavět proto například proti dnešnímu nedostatečnému způsobu financování české kinematografie systém právě šedesátých let není produktivní. Tehdejší státem plně

dotovaná filmová výroba nemusela mít nakonec téměř žádné komerční ohledy a v jejím rámci si filmaři posléze vynutili takovou tvůrčí nezávislost, o jaké se možná i dnešním "nezávislým" jenom zdá... Kinematografie, stejně jako celá kultura, využila v průběhu pouhých několika let historicky neopakovatelné příležitosti - a pak za to zejména její hybné jádro, nazvané nová vlna, tvrdě zaplatilo. Éra začínající klidným nástupem mladých poté, co se starší kolegové ocitli pod palbou kritiky v Banské Bystrici, skončila drastickým, politicky motivovaným přeryvem, kterým byla kontinuita vývoje přerušena na dalších dvacet let.

Právě nemožnost přímého, praktického i teoretického kontaktu s kinematografií šedesátých let způsobila, že se kolem ní vyrojilo tolik mýtů, zdeformovaných představ, iluzí a nakonec asi logicky i zklamaných očekávání, když se do země vrátila demokracie. Tento "pozdější život" nové vlny neměl by však zastřít její autentickou tvář, historický význam, ani nadčasový přesah.

Krajina po bitvě

"Když výstřel padne / Voják se kácí / Tulipán vadne / Barva se ztrácí / I kytky pozná / Že bitva hrozná / Životu nesvědčí," zpíval Jiří Suchý v roce 1962 v semaforickém představení *Jonáš a tingl-tangl*. Jednoduchý protiválečný text by mohl být vykládán v aktuálních domácích souvislostech - po čistkách, zákazech a restrikcích roku 1959 připomínala také československá kultura náhle zvadlou květinu.

Za první úspěchy, které po dlouhé době sklídila v letech 1958 a 1959 na mezinárodní scéně, očekávala právem uznání i doma. Kinematografie na nich měla nemalý podíl - zejména ohlas *Laterny magiky* a *Vynálezu zkázy* (1958, r. Karel Zeman) na EXPO '58 v Bruselu se zdál otevírat nové obzory, stejně jako série filmů kriticky reflektujících domácí realitu. Místo toho přišla na konferenci v Banské Bystrici studená sprcha a

pod jejím dojmem sami filmaři ještě na místě přijali rezoluci, v níž se mj.

konstatovalo, že byly "natočeny také filmy, (...) ve kterých vážné chyby (...) mohly přerůst v otevřený projev revizionismu".⁷

Pod tuto zlověstnou nálepku se v dobové atmosféře a s dobovou terminologií dalo schovat téměř vše: od snahy po objasnění politických vražd z počátků padesátých let až po hledání nových způsobů filmového vyjadřování. Filmaři, stejně jako další příslušníci intelektuálních elit, včetně těch straně zcela oddaných, se domnívali, že po odhaleních a událostech roku 1956 bude možné nastoupit cestu alespoň mírného uvolnění, demokratizace a svobodnějšího uměleckého rozvoje. Neuvědomili si, že po prvotním úleku režimu nastala zcela zásadní změna hned v listopadu 1957, kdy byl prezidentem zvolen Antonín Novotný. Od roku 1953 první tajemník ústředního výboru Komunistické strany Československa, od roku 1959 předseda ústředního výboru Národní fronty zkoncentroval ve svých rukách až do roku 1968 veškerou moc ve státě. A jako ten, kdo byl s předchozími politickými procesy bezprostředně spjat, neměl žádný zájem ani na jejich vyšetření, ani na otevření prostoru čemukoli, co by mohlo absolutní moc komunistů oslabit.

Naopak, už v červenci 1960 byla přijata nová ústava, proklamující v úvodu, že "socialismus v naší vlasti zvítězil", stát byl přejmenován na Československou socialistickou republiku (ČSSR) a všechny kritické proudy se zdály být zcela zpacifikovány. Přispívalo k tomu i zostření mezinárodní situace za berlínské (1961) a karibské (1962) krize, kdy se svět opakovaně ocitl na pokraji jaderné války. Její hrozby dovedl režim obratně propagandisticky využít, takže "kolísaví" se raději stáhli, většinou stále v dobré vůli neškodit "myšlence socialismu", vůči ostatním se znovu tvrdě uplatnily takové mocenské nástroje, jako byla cenzura zosobněná Hlavní zprávou tiskového dohledu (HSTD).⁸

Ideologický a ekonomický nátlak, hrozby kriminalizací a zákazy činnosti, zostření dozoru nad vznikem díla ve všech jeho fázích, a to jak v rámci Čs. filmu a Filmového studia Barrandov (FSB) prostřednictvím nově ustavené Ideově umělecké rady, tak ze strany stranických a státních orgánů, to vše mělo na konkrétní filmovou výrobu v těchto letech ničivý dopad. Po kritice druhého programu Laterny magiky, která od ledna 1960 přešla do sféry Čs. filmu, byl z ní v témže roce propuštěn její hlavní tvůrce Alfréd Radok a původní tvůrčí kolektiv postupně rozmetán. Režiséři Ján Kadár a Elmar Klos dostali několikaletý zákaz činnosti, ukončený až filmem *Smrt si říká Engelchen* (1963), Václav Krška se po kritice filmu *Zde jsou lvi* (1958) už nikdy nevrátil k podobně neiluzivnímu realismu. Ladislava Helga výhrady ke *Škole otců* (1957) a vynucený optimistický závěr *Velké samoty* (1959) poznamenaly natolik, že se po čtyřech spíše průměrných filmech k plnohodnotnému tématu dostal až *Studem* (1967).

V atmosféře plné podezřívavosti, obnovené špionománie (*Páté oddělení*, 1960, r. Jindřich Polák) a ideové konfrontace se Západem (*Labyrint srdce*, 1961, r. Jiří Krejčík), se některé filmy do kin ani nedostaly, jiné byly brzo po uvedení staženy, další byly podrobeny tvrdé tortuře už ve stadiu literární přípravy. Zárukou obnoveného pořádku bylo i pokračování výměn na vedoucích místech státní kinematografie: po Aloisu Poledňákovi jako novém řediteli ústřední správy Čs. filmu přichází do čela FSB Josef Veselý a nově jmenovaný ústřední dramaturg František Břetislav Kunc. Paradoxem doby je, že až bude Veselý od ledna 1964 vystřídán Vlastimilem Harnachem, stanou se právě tito původní strážci "ideové čistoty" československé kinematografie spolutvůrci jejího dalšího vzestupu a nakonec i oběťmi jejího pádu.

Zatím ovšem, v letech 1960 - 1962, kinematografie doslova skomírá v kleštích banskobystrické direktivy orientovat se na "námetý z rozhodujících úseků našeho společenského přerodu a aktivní boj za socialistickou přeměnu společnosti a za nový morální profil našeho člověka".⁹ Chápaní umělecké tvorby výhradně jako plánovité průmyslové výroby s jednoznačně propagandistickým zaměřením téměř úplně podvázalo spontánní filmařskou nápaditost a tvořivost, takže zákonitě došlo nejprve k nedostatku "vhodných" látek,¹⁰ a poté k produkci titulů, z jejichž pracovního elánu diváky znovu začínaly "bolet ruce" (*Rychlík do Ostravy*, 1960, r. Jaroslav Mach; *Sedmý kontinent*, 1960, r. Václav Gajer; *Černá dynastie*, 1962, r. Štěpán Skalský), které jen služebně ilustrovaly komunistický výklad společenských dějů (*Kohout plaší smrt*, 1961, r. Vladimír Čech; *Reportáž psaná na oprátce*, 1961, r. Jaroslav Balík; *Horoucí srdce*, 1962, r. Otakar Vávra), či jejichž angažovanost vzbuzovala nejvyšší útrpný úsměv (*Ledoví muži*, 1960, r. Vladimír Sís; *Kuřata na cestách*, 1962, r. Václav Vorlíček). Jen občas zachránily všechny tyto *la th se* psané příběhy alespoň herecké výkony, jako např. Zdeňka Štěpánka v "umístěnkovém" dramatu *Všude žijí lidé* (1960, r. Jiří Hanibal a Štěpán Skalský).

Přesto i tato léta přinesla díla trvalé hodnoty. Především samostatný debut Františka Vlácilá, lyricky uhrančivou *Holubici* (1960), po níž režisér pokračoval realistickou historickou metaforou o střetu svobody s věroučným dogmatismem v *Ďáblově pasti* (1961). Sloučení obou poloh dosáhne v monumentální *Marketě Lazarové* (1967), jejíž počátek leží už v tomto období a která elementaritu milostného citu a vášně postaví mimo jakýkoli vnější imperativ. Umělecky působivě a přitom se skrytou mravní výzvou vůči současnosti se do období okupace vrátily filmy *Přežil jsem svou smrt* (1960, r. Vojtěch Jasný), *Vyšší princip* (1960, r. Jiří Krejčík) a *Transport z ráje* (1962, r. Zbyněk Brynych). A v citlivých psychologických příbězích režiséra Karla Kachyni

a scenáristy Jana Procházky o dětství a dospívání *Trápení* (1961) a *Závrať* (1962) se do budoucna zformoval tvůrčí tandem zcela mimořádné kvantitativní a většinou i kvalitativní potence.

Nová vlna nastupuje

Je pravděpodobné, že kdyby nebylo ideologického masakru roku 1958, stali by se hybateli příštího vývoje české kinematografie tvůrci jako Brynych, Kachyňa, Jasný, Helge, Kadár, Klos či Ivo Novák. Někteří z nich si byli blízko i generačně, u všech se projevil neorealismem ovlivněný kritický smysl pro sociální skutečnost a syrový detail. Jejich nástup byl však mocensky zastaven, rozdroben a usměrněn, a tím se stalo, že do uvolněného prostoru vnikla nová síla, postupně se v době restrikcí formující na Filmové fakultě Akademie múzických umění (FAMU) v Praze.

Ani zde jistě nepanovaly ideální podmínky, což na vlastní kůži pocítili například Ivan Passer, Jan Němec, Karel Vachek či později Vlastimil Venclík. Přece však škola na konci padesátých let a v letech šedesátých představovala prostředí spíše ojedinělé svou relativní svobodomyšlností, možností kontaktu se světovou kinematografií i širší rozhledu, který studentům zprostředkovali učitelé jako František Daniel, Milan Kundera či Otakar Vávra. Právě tento selfmademan a pragmatik českého filmu byl tvůrcem učebních osnov školy a pod jeho přímým působením se na filmařskou dráhu vydali režiséři jako Evald Schorm, Věra Chytilová, Jiří Menzel či Jan Schmidt. Ani učitel sám nepřišel přitom ve styku s mladými zkrátka: po ještě ploché *Srpnové neděli* (1960) jako by se zcela obrodil v introspektivní *Zlaté renetě* (1965) a hořce lyrické *Romanci pro křídlovku* (1966).

K jaké tvůrčí explozi díky FAMU těch let došlo, dobře dokumentuje srovnání dvou povídkových filmů: *Hlídače dynamitu* (1963) a *Perliček na dně* (1965). Ten první

zpracovával prózy Jana Drdy, jeho režiséry byli Jaromil Jireš, Zdenek Sirový a Hynek Bočan a vznikl z jejich absolventských prací v roce 1960. Do distribuce se však dostal až koncem roku 1963, a to už se jeho dramaturgický i výrazový koncept ukázal jako překonaný. Byl to koncept vynucený okolnostmi, v rámci širšího trendu aplikující na "angažovaná" okupační témata civilní pohled, který nebyl koncem padesátých let přijatelný u témat současných. Samotné mladé filmaře zajímalo však něco jiného: "že film není smluvená hra, ale ZPŮSOB, kterým lze vyložit názor a postoj".

Scenárista a režisér Pavel Juráček, kterému tato slova patří,¹¹ si je po létech zapsal nad filmy spolužáků a souputníků Jana Němce *Sousto* (1960), Jaromila Jireše *Sál ztracených kroků* (1960), Věry Chytilové *Strop* (1961), Evalda Schorma *Turista* (1961) a Miloše Formana *Konkurs* (1963). První čtyři, to jsou ještě krátké či středometrážní snímky školní, absolventské. Teprve tím posledním, samostatným Formanovým celovečerním debutem, jako by se nová vlna z prostředí školní laboratoře naráz přelila do prostoru a začala bez respektu strhávat dosavadní bariéry myšlenkové i tvárné. Ale nejen jím: vedle Formanovy kruté ironie, pokračující vzápětí ještě v *Černém Petrovi* (1963), se přibližně v téže době objevuje lyricky těkavý i vřelý Jirešův *Křik* (1963), chirurgicky přesná analýza lidského odcizení v Juráčkově a Schmidtově *Postavě k podpírání* (1963), tázání po touhách a údělu ženy v Chytilové eseji *O něčem jiném* (1963), i výsměšné boření folkloristických tabu ve Vachkově *Moravské Hellas* (1963).

Italský neorealismus, "černé" filmy polské a maďarské kinematografie, anglické hnutí free cinema, francouzská nová vlna a cinéma vérité, americký underground, to všechno česká nová vlna znala a po svém vstřebala. Pro její vlastní podobu byla však nejdůležitější potřeba sebevyjádření: nezatížena historickými a ideologickými traumaty svých prarodičů, rodičů a starších kolegů, obrátila se k individuálnímu

vědomí. Začala se zajímat o člověka mimo jakékoli uměle vytvořené útvary a myšlenková klišé, o elementární projevy jeho existence - banální, komické, ubohé i vznešené, fádni i surové, ignorující utilitaritu cizích záměrů a výkladů. Proto se jedním z jejích autorů stal Bohumil Hrabal, spisovatel objevující život mimo struktury nejen dílem, ale i svým vlastním údělem. Pět jeho povídkami zmíněných *Perliček na dně* (r. Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš), jejichž součástí mělo být původně i Passerovo *Fádní odpoledne* (1965) a k nimž se volně váží i *Sběrné surovosti* (1965) Juraje Herze, se završila etapa nástupu nové vlny a zároveň se manifestovala její různorodost a tvůrčí diferencovanost.

Česká nová vlna nenahrazovala staré dogma novým, ani nevyhlašovala nějaký umělecký, tím méně politický program (Jireš, Juráček a Antonín Máša byli sami členy KSČ). Nešlo o společenství skupinové a vlastně ani generační (např. mezi Chytilovou a Vachkem leží jedenáct let). Někteří jako Herz či Vachek si od něj od počátku udržovali odstup, někteří debutovali opožděně (Drahomíra Vihanová), někteří studovali v Čechách, ale natáčeli na Slovensku: Štefan Uher, předjímající novou vlnu jakýmsi civilistním vanutím svého *Slnka v sieti* (1962) a kacířsky proklamující "niet jasnej cesty", či trojice Juraj Jakubisko, Dušan Hanák, Eliáš Havetta, novou vlnu později dovršující a překonávající.

Připočítáme i vnější okolnosti, které nové vlně a šířeji celé české kinematografii otevřely cestu. Zrušení dohlížitelské Ideově umělecké rady ve FSB a její nahrazení autonomními radami u jednotlivých tvůrčích skupin v roce 1962. O rok později tajné stranické "přehodnocení" restrikcí z roku 1959. Zhroucení pětiletky a zahájení diskusí o ekonomické reformě, stejně jako revize některých politických rozsudků. Založení samostatného Svazu československých filmových a televizních umělců (FITES) v roce 1965, který se pak stal jedním z nejvýznamnějších nástrojů dialogu umělců a

rodící se občanské společnosti s mocí. Inspirující kvas v divadlech malých i velkých scén, v literatuře, výtvarném umění, hudbě, publicistice. Přejícné působení starších kolegů: např. básníka Ladislava Fikara, vedoucího jedné ze skupin FSB, přímého inspirátora *Perliček na dně*, spisovatele a scenáristy Jana Procházky, vedoucího další skupiny FSB a zároveň osobního přítele Antonína Novotného a vysokého stranického funkcionáře, či režiséra Vojtěcha Jasného.

Kontakt s mladými měl přitom okysličující vliv na celou kinematografii, jak svědčí zrovna Jasného moralistní podobenství *Až přijde kocour* (1963). Každý další film nastupující generace vyvolával svou novostí tvořivé pnutí: *Démanty noci* (1964, r. Jan Němec) surrealistickou asociativností, *Každý den odvahu* (1964, r. Evald Schorm) a *Bloudění* (1965, r. Jan Čuřík a Antonín Máša) skeptickým bilancováním deformací minulosti, *Lásky jedné plavovlásky* (1965, r. Miloš Forman) a *Intimní osvětlení* (1965, r. Ivan Passer) autentickou pohledu na krutost, banalitu i zázračnost všedního života, *Nikdo se nebude smát* (1965, r. Hynek Bočan) obrazem člověka v pasti vlastního pokrytectví, *O slavnosti a hostech* (1965, r. Jan Němec) přesnou parabolou totalitních mechanismů. Navíc současníci ještě nevnímali novou vlnu jako cosi přece jen ohraničeného personálně, zkušenostně i výrazově, takže při prvním pokusu o její popsání se do tohoto pojmu vešlo hned čtyřicet tvůrců, počínaje Jaroslavem Balíkem a konče Milanem Vošmikem.¹²

Česká či spíše československá kinematografie, sklízející v té době stále hojněji úspěchy na zahraničních festivalech, měla ale i své solitéry jako byl Karel Zeman (*Baron Prášil*, 1961; *Bláznova kronika*, 1964; *Ukradená vzducholod'*, 1966) a vynikající dokumentaristy, odhalující kriticky i s humorem skrývanou tvář reality a kladoucí vážné sociální a etické otázky (Kurt Goldberger, Rudolf Krejčík, Jiří Papoušek, Václav Táborský, Věra Chytilová, Evald Schorm, Jaromil Jireš, Radúz

Činčera, Jan Špáta, Vít Olmer). V její atmosféře ožil i praktik Martin Frič (*Král Králů*, 1963; *Hvězda zvaná Pelyněk*, 1964; *Lidé z maringotek*, 1966), nový dech začal nabírat film pro děti v dílech Milana Vošmika (*Táto, sežeň štěně!*, 1965) či Pavla Hobla (*Máte doma lva?*, 1963), mimořádný úspěch co do návštěvnosti a divácké obliby slavily komedie *Limonádový Joe* (1964, r. Lubomír Lipský) a *Bílá paní* (1965, r. Zdeněk Podskalský) či hudební filmy *Kdyby tisíc klarinetů* (1964, r. Ján Roháč a Vladimír Svitáček), *Starci na chmelu* (1964, r. Ladislav Rychman) a *Dáma na kolejích* (1966. r. Ladislav Rychman).

Na novou názorovou i výrazovou úroveň se dostává téma válečné a okupační. Verismus a sílicí psychologismus ovlivnil pozadí úzkostné studie *...a pátý jezdec je Strach* (1964, r. Zbyněk Brynych), možná i akčního *Atentátu* (1964, r. Jiří Sequens). Rozhodně však demytizační polohu Kachyňových a Procházkových filmů *Ať žije republika* (1965) a *Kočár do Vídně* (1966) a zejména *Obchodu na korze* (1966), kterým Kadár s Klosem po spíše publicistickém *Obžalovaném* (1964) postavili diváka před zásadní mravní dilema zodpovědnosti člověka za vlastní poddajnost vůči moci.

Poetika a politika

Všechny tyto úspěchy, oceňované i ze strany režimu například tituly národních umělců (1963: Jiří Trnka a Jan Werich, 1965: Frič), zasloužilých umělců (1965: Kadár a Klos) či Státními cenami Klementa Gottwalda (1966: Kadár, Klos, Kachyňa, 1967: Forman, 1968: Vávra, Menzel, Vlácil),¹³ nebyly ovšem plodem nějakých idylických poměrů. Československá kultura šedesátých let, včetně kinematografie, se rozvíjela v permanentním pozičním boji s mocí, která se každý ústupek ve svůj neprospěch snažila vyvážit buď skrytou či otevřenou korupcí, anebo naopak pokrytecky kamuflovanou represí. Dokladem toho mohou být více než roční průtahy s uvedením filmů *Každý den odvalu* a *O slavnosti a hostech* do distribuce, a to pro

údajnou "bezvýchodnost a marnost",¹⁴ prvního a pro "pokus o zesměšnění socialistické společnosti"¹⁵ u druhého. Nejhlasitěji a nejostudněji vyznělo z těchto a mnoha jiných střetů poetiky s politikou¹⁶ vystoupení poslance Jaroslava Pružince 17. května 1967 v Národním shromáždění, v němž podobenství *O slavnosti a hostech* a *Sedmikrásky* (1966, r. Věra Chytilová) označil za "zmetky", které nemají se "socialismem a ideály komunismu nic společného" a jejich tvůrce rovnou za "vnitřní nepřátele".¹⁷

Pohár trpělivosti přetekl ovšem vzápětí i na druhé straně, čerstvě rozhořčené únorovými zákazy realizace nových scénářů Evalda Schorma, Jaromila Jireše a Pavla Juráčka.¹⁸ Filmaři využili IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů (27. - 29. června 1967) a v otevřeném dopise tehdejšímu ministrovi kultury a informací Karlu Hoffmannovi, který ve svém projevu přečetl Václav Havel, se ostře proti skandalizaci svých kolegů ohradili (šlo dále o filmy Antonína Mášy *Hotel pro cizince*, Jana Němce *Mučedníci lásky* a Juraje Herze *Znamení Raka*, všechny z roku 1966). "Proto kategoricky odmítáme projev poslance Pružince a upozorňujeme na nebezpečí ohrožení základních občanských svobod a práv, jejichž nedílnou součástí je možnost svobodného uměleckého projevu," končil text podepsaný jmény Hynek Bočan, Miloš Forman, Juraj Herz, Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Pavel Juráček, Antonín Máša, Jiří Menzel, Jan Němec, Ivan Passer, Evald Schorm, Jan Schmidt, Peter Solan, Štefan Uher.¹⁹

První a poslední takto proklamativní, ostré a politicky nekompromisní vystoupení jádra české nové vlny, k němuž se připojili i slovenští kolegové, mělo paradoxní pokračování. Zatímco na spisovatele dopadla po sjezdu tvrdá odvěta, včetně odebrání svazového orgánu Literárních novin v září 1967, filmařům bylo naopak od července

1967 povoleno vydávání Filmových a televizních novin, od počátku roku zadržované. Do čtrnáctideníku FITES se vzápětí uchýlili kritici a publicisté jako Antonín J. Liehm či Ludvík Vaculík a noviny se až do svého zrušení v září 1969 staly důležitou platformou kulturní opozice nejprve vůči Novotného režimu, později vůči nastupující normalizaci. Nové vlně spolu s celou plejádou dalších, v tehdejší terminologii "progresivních" filmových tvůrců dostalo se tu kontinuální pozornosti.²⁰

Protikladnost a nekoordinovanost akcí stranické a státní moci navzdory konkrétním dopadům naznačovala, že režim se od druhé půle šedesátých let dostává do vleklé krize a defenzivy. V roce 1966 byl sice znovu do čela KSČ zvolen Antonín Novotný, zároveň však už mimo stranu i v ní samotné sílily proti jeho konzervativní klice opoziční síly, slévající se postupně v jeden reformní proud. Publicistika, divadlo, literatura i film se svou kritičností stávaly jeho vědomými i spontánními nositeli, a to v téže době, kdy v Moskvě naopak od nástupu L. I. Brežněva do čela KSSS dochází k restauraci stalinismu a v roce 1966 je vyhlášena doktrína "upevňování světové socialistické soustavy", směřující k co nejužšímu připoutání satelitních socialistických států k SSSR.

Jak hrozivě této představě odporoval vývoj v Československu a jaký podíl na tom měl právě film, o tom svědčí obsáhlá relace prvního tajemníka sovětského vyslanectví v Praze V. Žuravleva, kterou zaslal 25. března 1968 do Moskvy a která je věnována "současné situaci v československé kinematografii a otázkám sovětsko-československých vztahů v oblasti filmu".²¹ Československá kinematografie a FITES jsou tu přímočaře označeny za "aktivní centrum opozičních protisocialistických nálad inteligence", nová vlna pak za jakési jejich nejagilnější jádro. V jejích filmech, "které hovoří řečí filmové alegorie a náznaků, se zpravidla skrývá odsouzení socialistické společnosti a propagování existencialismu", FITES je jí plně ovládán. V detailně

informovaném materiálu se kritizuje decentralizace kinematografie přenesením zodpovědnosti na tvůrčí skupiny, poukazuje se na ideodiverzní vliv úspěchů čs. filmů v zahraničí, příliš "citlivou diplomacii" stranických orgánů vůči filmařům a v "nové situaci" se navrhuje řada konkrétních opatření k "upevnění vztahů" se sovětskou stranou.

Jenže v té době se už situace jakékoli kontrole dávno vymkla: 5. ledna 1968 odstoupje Novotný po nátlaku reformistů z funkce prvního tajemníka ÚV KSČ a na jeho místo je zvolen Alexander Dubček, 22. března 1968 abdikuje Novotný i z funkce prezidenta republiky a 30. března je prezidentem zvolen Ludvík Svoboda. Cenzura fakticky padla a Ústřední publikační správa, která od ledna 1967 nahradila HSTD a po čtrnácti letech tak cenzuru alespoň zlegalizovala, se chystala na úplnou likvidaci.²² Stavidla se otevřela a dosavadní držitel moci, včetně reformistů z řad KSČ, se ocitl pouze ve vleku spontánního procesu demokratizace, který zachvátil všechny vrstvy společnosti.

Filmaři se ho účastnili nejen jako občané, ale i jako umělci: Jan Němec vydal např. v Čs. filmovém týdeníku č. 10/1968 svědectví o tzv. strahovských událostech, při nichž policejní síly 31. října 1967 bezohledně potlačily studentský protest proti bezútěšným podmínkám na vysokoškolských kolejích. Karel Vachek stvořil zase metodou cinema direct v celovečerním dokumentu *Spříznění volbou* (1968) nelichotivý zákulisní "obraz' čtrnácti dnů" kolem abdikace prezidenta a volby nového. V dlouhometrážních střihových dokumentech *V srdci Evropy* (1968, r. Drahoslav Holub) a *Devět kapitol ze starého letopisu* (1969, uveden 1990, r. Pavel Háša) se filmaři pokusili nově a neortodoxně nahlédnout dějiny a vznik republiky.

Bylo by ale zkreslením vytvářet dojem, že snad česká kinematografie té doby a nová vlna zvláště vyrůstala výhradně z kritického vztahu svých tvůrců k veřejnému dění.

Většina z nich jej sice dodnes pokládá za jeden z podstatných impulsů své tehdejší tvorby, zároveň však hned od počátku vstupovaly do hry i motivy filmařsky zcela imanentní: snaha uplatnit individuální pojetí a vidění světa, osobitou filmovou řeč a poetiku, poezii, humor nejrůznějších odstínů, stylizovanou provokaci. Tento trend zesílil právě ve druhé půlce desetiletí, v souvislosti s prohlubováním svéprávného občanského a politického života a emancipací umění od něj. "V posledních dvou letech skoro všichni, tedy z těch, co jim říkáte nová vlna, najednou změnili téma i styl," řekl k tomu v létě 1968 A. J. Liehmovi Pavel Juráček. "(...) Uvidíte, že za rok nebo za dva se bude v souvislosti s námi psát o únikových filmech, o tom, že jsme něco vzdali. Nebude to pravda. Prostě cosi skončilo (...) důležité je, že bylo cosi překonáno."²³

Nepochybně správná diagnóza bohužel v době, kdy byla otištěna, už neplatila: všem předpovědím učinil konec 21. srpen 1968, kdy se pět států Varšavské smlouvy pod vedením SSSR rozhodlo vojenským vpádem do Československa zabránit zemi v další cestě k demokracii. Ukázalo se, že v realitě samé to podstatné ještě překonáno nebylo a že teprve teď nadchází i pro novou vlnu situace, se kterou se opakovaně střetávaly předchozí generace. Okamžik pravdy, v němž bude její dosavadní spontánní vývoj konfrontován s nepřízní okolností, do nichž její příslušníci vstoupí z hlediska obnovující se moci už těžce stigmatizováni.

Zatím však skutečně v letech 1966 - 1968 vznikají díla, která jako by se vědomě chtěla z přímého vztahu k realitě vyvázat a za svůj hlavní princip si zvolila hru. Není to ovšem ani *Hra o život*, jak se jmenuje okupační drama Jiřího Weisse z roku 1956, ani *Hra bez pravidel*, jak se zase jmenuje detektivka Jindřicha Poláka z roku 1966. Je to hra s životem samotného uměleckého díla, a to s vlastními pravidly, která jí vtiskuje autor, většinou scenárista a režisér v jedné osobě. A není asi náhodou, že tak

se rodí zrovna ty filmy, které vzbudily takovou režimní nelibost: *O slavnosti a hostech*, skandální groteska právě o hře bez pravidel *Sedmikrásky*, stylizovaná absurdita *Hotel pro cizince*, snová feérie *Mučedníci lásky*. Jedním dechem se jim vyčítala nesrozumitelnost, zároveň však i ti nejméně chápaví vytušili, že za ní se skrývá cosi podivně iritujícího, že přece jen nejsou pouhým únikem. Vztah k vlastnímu času zůstával totiž patrný i tam, kde (se) chtěla nová vlna především bavit.

Dobře to obnažuje Formanův film *Hoří, má panenko* (1967), označený v citovaném sovětském dokumentu o nové vlně rovnou za "antisocialistický".²⁴ Snímek o plesové loterii je vlastně jakousi metahrou, v níž se opravdu rozkradená tombola stává průměrem rozkradeného státu a zábava se lomí v hořký škleb. Anebo *Farářův konec* (1968, r. Evald Schorm), vystavěný jako dryáčnická kramářská píseň a pouťová fraška, komedie o uštvaném dobru, nad jejímž krutým závěrem mrzne úsměv na rtech. Podobně jako nad podobenstvím o ušlechtilosti malého člověka, ze kterého okolnosti udělají ve *Spalovači mrtvol* (1968, r. Juraj Herz) masového vraha...

Humor se vůbec nové vlně stal médiem, jehož prostřednictvím dokázala až svatokrádežně nahlédnout dosud tabuizovaná témata a spatřit je v jejich všední lidské dimenzi. Když Jiří Menzel vysvětlil vznik *Ostře sledovaných vlaků* (1966) svým údajným zájmem o dobu, "kdy vlaky jezdily ještě včas a železničáři nosili čisté uniformy", rozčílil strážce "ideové čistoty" českého filmu, dogmatika Jana Klimenta do nepřičetnosti²⁵ - což nestačil už sám film, bořící vážnost mýtu protifašistického odboje zápletkou o sexuálních nejistotách hlavního hrdiny? V humoru uplatnila nová vlna a spolu s ní i další filmaři celou škálu poloh: vlídně škádlivou (*Rozmarné léto*, 1967, r. Jiří Menzel) i nespoutaně živelnou (*Pension pro svobodné pány*, 1967, *Svatba jako řemen*, 1967, r. Jiří Krejčík), tragikomickou (*Soukromá vichřice*, 1967, r. Hynek Bočan) i pozorovatelsky pábitelskou (*Nejkrásnější věk*, 1968, r. Jaroslav Papoušek). V

Žertu (1968, r. Jaromil Jireš) se úkladný šprým stává nástrojem nakonec bezmocného pokusu o pomstu na dějinách, zatímco ve *Všech dobrých rodácích* (1968, r. Vojtěch Jasný) je druhou tváří jejich krutosti.

Jak výraznou proměnou prošla česká kinematografie na cestě emancipace od nejrozumnějších ideologických zadání, dokazuje i žánr kriminálního filmu ve *Znamení Raka* a zejména ve vnitřní proměně volné kriminální trilogie Petra Schulhoffa, spojené v hlavní roli Rudolfem Hrušínským jako majorem Kalašem. Zatímco *Strach* (1963) má v pozadí ještě nezbytné diverzantské spiknutí, snímky *Vrah skrývá tvář* (1966) a *Po stopách krve* (1969) motivují své případy sexuálních deviantů už výhradně psychologicky, zároveň však vykreslují i jejich pochmurné sociální souvislosti. Tím se bezděky dostávají až do sousedství filmových dramát jako *Návrat ztraceného syna* (1966) či *Pět holek na krku* (1967), v nichž se Evald Schorm pokusil zobrazit bez sebemenšího vylehčení míru odcizení a patologie soudobých mezilidských vztahů. Moralistní vážnost jeho gesta má přitom obdobu snad jen v tónu Helgova *Studu*, či náznakově v *Ohlédnutí* (1968) Antonína Máši, vzápětí však ji Schorm ještě umocňuje v posrpnové apokalyptické vizi *Den sedmý, osmá noc* (1969, uveden 1990).

Výrazné postavení zaujímají i snímky historické: o padesátých létech vedle *Všech dobrých rodáků* emocionálně působivě vypovídá *Noc nevěsty* (1967, r. Karel Kachyňa), alespoň uměleckou rehabilitací druhého odboje se stali *Nebeští jezdci* (1868, r. Jindřich Polák). František Vlácil jako by chtěl v *Údolí včel* (1967) středověkou paralelou o střetu dogmatu se svobodným myšlením ještě doplnit svou *Marketu Lazarovou*. A naturalisticky drásavou rozvahou o věrnosti sobě samému vpadne do posrpnových nejistot příběh z konce třicetileté války *Čest a sláva* (1968, r. Hynek Bočan).

V produkci okolo třiceti titulů ročně je samozřejmě i řada dalších snímků, které by také stály za zmínku: dětské filmy Josefa Pinkavy, Jiřího Hanibala a Milana Vošmika, často podle scénářů Oty Hofmana, parodie jako *Fantom Morrisvillu* (1966, r. Bořivoj Zeman) nebo *Kdo chce zabít Jessii?* (1966, r. Václav Vorlíček), scifistická vize světa po třetí světové válce *Konec srpna v hotelu Ozón* (1966, r. Jan Schmidt). Na EXPO '67 v Montrealu na sebe strhl zájem koncept interaktivního projektu *Kinoautomatu* s programem nazvaným *Člověk a jeho dům* (r. Ján Roháč, Radúz Činčera, Vladimír Svitáček), při práci na nejrůznějších autorských multimedialních projektech především v cizině se uplatnili Emil Radok, Radúz Činčera, později Pavel Hobl. Plodná a živá je animovaná tvorba např. v díle Břetislava Pojara, ztráta osobnosti formátu Jiří Trnky (*Ruka*, 1965) jako by byla symbolicky právě teď nahrazena vstupem Jana Švankmajera do světa filmu. Česká kinematografie těch let tvořila duchem kompaktní a přitom rozmanitý a vnitřně diferencovaný celek, v němž i okrajovější produkce vstřebávala ku svému prospěchu nové impulsy. Teprve budoucnost by samozřejmě bývala ukázala diváckou nosnost některých výbojů: největší přízni diváků a až několikamilionové návštěvnosti se těšily především filmy hudební a zábavné. Z filmů nové vlny návštěvnosti kolem dvou milionů diváků dosáhly pouze *Lásky jedné plavovlásky* a *Ostře sledované vlaky*, jinak se pohybovala v řádů statisíců, někdy i jen desetitisíců (*O slavnosti a hostech*: 86 124, počítáno do konce roku 1995). V pravomoci jednotlivých tvůrčích skupin FSB bylo však také samostatné hospodaření, a právě na levných filmech nové vlny se zpočátku šetřilo na ty náročnější (např. film *Kdyby tisíc klarinetů* stál 6,05 milionu Kčs, *Lásky jedné plavovlásky* 1,86 milionu Kčs).²⁶

Do posledního dechu

Vpád půlmilionové okupační armády do země znamenal okamžitý konec "obrodného procesu". Protože však kromě prvních dnů neprobíhala demontáž výsledků předlednového a zejména polednového vývoje se zbraní v ruce, nýbrž skrytě, prostřednictvím československých orgánů a představitelů, zdálo se po několika dlouhých měsících, že nic není ještě ztraceno. Důrazným apelem na solidaritu světové veřejnosti a zároveň skutečným obrazem událostí se staly záběry z okupace Prahy vysílané hned 22. srpna 1968 vídeňskou televizí, které natočil Jan Němec a později použil v dokumentárním filmu *Oratorium pro Prahu* (1968). Přes dva tisíce metrů dokumentárního materiálu ze srpnových dnů nasnímal kameraman Stanislav Milota s produkčním Jaromírem Kallistou a Evald Schorm z něho sestříhl středometrážní snímek *Zmatek* (1968-9, 1989, uveden 1990). Na Barrandově se ještě v září dokončoval Jirešův *Žert*, pak Herzův *Spalovač mrtvol*, Forman s Passerem se v Paříži rozhodovali, co dál, Menzel a Juráček využili své říjnové účasti v porotách festivalů v Locarnu a Mannheimu k vyjádření rozhodného odporu vůči okupaci...

Opravdu stmívat se začalo od nového roku, jak dosvědčuje pochmurná atmosféra pohřbu "živé pochodně" Jana Palacha 25. ledna 1969 v Milotově a Kallistově filmovém eseji *Jan 69* (1969, uveden 2003). Konec všech nadějí přichází 17. dubna 1969 volbou Gustáva Husáka do funkce prvního tajemníka ÚV KSČ: tvrdá normalizace je odstartována. Pocity nejistoty, strachu a ztráty všech ještě nedávných perspektiv zaznamenává středometrážní anketní dokument *Zpráva o výzkumu veřejného mínění* (1969, uveden 1990, r. Rudolf Granec), natočený pouhých devět měsíců po srpnu 1968.

I kinematografie se ocitá v "časové tísní", ale možná právě pod jejím tlakem se český film ještě pozvedá k poslednímu vzmachu. Nositelem boje za uchování občanské i tvůrčí svobody se stává FITES, odmítající se "znormlizovat", tedy stát se

vyločením "pravičáků" ze svého středu poslušnou převodní pákou moci. "Jednou tím bude potvrzeno, že československý film učinil v šedesátých letech víc než to, co mohli diváci vidět v kinech," zapsal si k tomu 19. ledna 1970 Pavel Juráček.²⁷ To už byl ale FITES počátkem ledna vyloučen z Národní fronty, a tím zahájena jeho okamžitá likvidace.

Stalo se tak jen něco víc než čtvrt roku poté, co byly zároveň v Čs. filmu zahájeny konkrétní kroky k "vyčištění terénu": 23. září 1969 je odvolán ústřední ředitel Alois Poledňák a nazítří na jeho místo dosazen Jiří Purš, 1. prosince nahrazuje ředitele FSB Vlastimila Harnacha Bohumil Steiner, kterého 1. ledna 1970 střídá Jaroslav Šťastný a jeho od 1. října až do roku 1977 Miloslav Fábera. Ústředního dramaturga F. B. Kuncce nahrazuje ve funkci 1. prosince 1969 Ludvík Toman a právě tato temná postava se spolu s Puršem stává garantem normalizace ve FSB: k 15. lednu 1970 jsou rozpuštěny umělecké rady tvůrčích skupin, k 1. březnu 1970 i samotné skupiny a ustaveny nové. Vyklízeční fáze končí napřesrok v létě prověrkami režisérů, po nichž už se do FSB nevrátí režiséři Helge a Juráček, kameraman Milota, produkční Kallista a maskér Černý, režisér Máša je vytlačen do Filmového studia Gottwaldov, další tvůrci dostávají několikaletý tichý distanc (Menzel, Bočan, Jireš), jiní jsou už v emigraci (Forman, Passer, Jasný, Kadár) či do ní postupně odcházejí (Němec, Vachek).²⁸ K 1. lednu 1970 je provedena reorganizace Krátkého filmu a do jeho čela instalován Kamil Pixa.

Hlavní pozornost nového vedení Čs. filmu, FSB a Krátkého filmu se ale bezprostředně po nástupu upřela k tomu, jak naložit s tvorbou vzniklou v posledních letech, zejména po srpnu 1968, a právě dokončenou či dokončovanou. Svědectvím toho jsou dokumenty předsednictva ÚV KSČ, na téměř dalších dvacet normalizačních let fakticky určující osudy konkrétních lidí i filmů. Na prvním místě byla mezi nimi

díla, která v předtuše toho, co přijde, nechalo harnachovské vedení FSB narychlo realizovat, či alespoň roztočit ještě v roce 1969. Drastická, nadčasově platná historická paralela politických procesů *Kladivo na čarodějnice* (1969, r. Otakar Vávra). Zpráva o státě, který se začal propadat do svých horších dějin v *Případu pro začínajícího kata* (1969, r. Pavel Juráček). Pochmurná i vzdorná svědectví o stalinistických likvidačních praktikách v *Skřiváncích na niti* (1969, r. Jiří Menzel) a *Smuteční slavnosti* (1969, r. Zdenek Sirový). Depresivní obraz lidské vyprázdněnosti a životního zmaru v *Pasťáku* (1969, dokončen 1990, r. Hynek Bočan) a v debutech Drahomíry Vihanové *Zabitá neděle* (1969), Ivana Baladi *Archa bláznů* (1970, dokončen 1990) a Václava Matějky *Nahota* (1970, uveden 1990). Drtivý pohled na ubohost a bezcharakternost vysokého stranického zákulisí v *Uchu* (1970, r. Karel Kachyňa).

Všechny tyto filmy, ať byly dokončeny či nikoli, putovaly okamžitě pod zámek, jen ze dvou třetin roztočený povídkový film o politických věznicích *Návštěvy* (r. Otakar Fuka, Vladimír Drha, Milan Jonáš) byl patrně zničen, s Horečkou, kterou měl podle románu Karla Pecky ze stejného prostředí točit Ladislav Helge, se po odkladu z roku 1968 už ani nezačalo.²⁹ Stažením z distribuce byla po etapách postižena celá řada filmů hraných i dokumentárních, domácích i zahraničních. Zákazy dopadly např. také na krátké filmy Jana Švankmajera *Zahrada* (1968) a *Byt* (1968), kterými se i podle vlastních slov nejvíce přiblížil společnému postoji nové vlny "proti",³⁰ samozřejmě na Vachkův dokument *Spríznění volbou, Žert*, ale třeba i na *Hvězdu zvanou Pelyněk* či satiru Jaroslava Macha *Přehlídce velím já* (1969).

V těchto vyřazených nových hraných filmech FSB se přitom obnovil a ještě znásobil vztah filmařů ke konkrétní společenské a politické realitě, doslova v nich vyhřezla až existenciální úzkost z vracející se minulosti a prorocká vize pádu společnosti do

nehnutého bezčasí. Vedle nich bylo ale i nadále místo pro ironické filozoficko-feministické šarády *Ovoce stromů rajských jíme* (1969, r. Věra Chytilová) a *Vražda ing. Čerta* (1970, r. Ester Krumbachová), pro modelové drama *Hlídač* (1970, r. Ivan Renč), pro politickou detektivku *Flirt se slečnou Stříbrnou* (1969, r. Václav Gajer), existenciální drama *Adelheid* (1969, r. Fantišek Vlácil), hořkou komedii *Já, truchlivý bůh* (1969, r. Antonín Kachlík) i lidové komedie *Ecce homo Homolka* (1969, r. Jaroslav Papoušek), *Světáci* (1969, r. Zdeněk Podskalský), *Utrpení mladého Boháčka* (1969, r. František Filip) a další žánry: dobrodružný film, kriminálku, dětský film, historickou komedii, poetickou hříčku (*Nevěsta*, 1970, r. Jiří Suchý), science-fiction, sofistikovanou literární adaptaci (*Luk královny Dorotky*, 1970, r. Jan Schmidt) ad.

Až do poslední chvíle žil tak český film šedesátých let v takřka úplné škále svých možností, vydával ze sebe to nejlepší, k čemu se za minulá léta dopracoval. Pogrom, který následoval, podvázal jeho spontánní tvořivost a otevřel dveře konkurencí odstrčeným arivistům. Tvorbu změnil v posluhu a znovu do ní zavedl už jednou překonaný dohlížitelství systém. Ten možná vyhovoval pragmatickým cynikům, poctivé charaktery vystavoval však mnohdy neřešitelným dilematům.

Film a doba

Název filmového měsíčníku, který od ledna 1962 vedl jako šéfredaktor Antonín Novák, píšící pod jménem Jan Žalman, se stal jakýmsi emblémem toho, co se v šedesátých letech v české kinematografii odehrálo. Charakter, kriticky vyhraněná tvář a zřetel k domácí scéně, tak si redakce stanovila své úkoly, v přirozeném souladu se směřováním tehdy mladých nastupujících tvůrců. V těsném kontaktu s nimi se pak na stránkách časopisu rozvíjelo kritické i teoretické myšlení o jejich práci: jako opora i partner v polemice. A stejně jako v Literárních novinách či později ve Filmových a

televizních novinách se také tady postupně vytvořil prostor živé názorové výměny, konfrontace s vývojem v zahraničí a mnohostranné tvůrčí inspirace.

Proměna Filmu a doby ve stále svobodomyšlnější reformistickou platformu byla přitom pouze jednou nepatrnou částičkou společenského a uměleckého pnutí, pro jehož protikladnost se dobře hodí název dokumentárního filmu Zdeňka Kopáče o díle Franze Kafky *Dvojitý proces* (1962). Absurdní vize Kafkova románu *Proces* byla podle něj překonána skutečností třicátých a čtyřicátých let - a od tohoto konstatování byl jen krůček k pochopení jakéhokoli uměleckého či intelektuálního výkonu nejen jako lakmusového papírku, ale přímo činidla reality. Liblická kafkovská konference v roce 1963 jako takové činidlo sama zapůsobila, poukázala na absurditu komunistického systému a její impulsy se propojily s bezprostřední touhou umělců po jeho změně: "Svoboda totiž sice tehdy scházela, ale nescházela naděje," popsal po létech stav myslí, z něhož se rodila nová vlna, Jaromil Jireš.³¹

Dlužno dodat, že Jirešův výrok měl ještě pokračování, vztahující se k naší současnosti: "Dnes je to naopak - máme svobodu, ale postrádáme naději a zvláště filmaři s tímhle pocitem zatím žít neumějí." Zračí se v něm rozdíl limitů, v nichž se kinematografická tvorba pohybuje dnes a v nichž se pohybovala v šedesátých letech. Ve svobodném světě vládnu kinematografii producenti, v nesvobodném ideologové. Českému filmu šedesátých let se podařilo podržet si plnou finanční podporu státu a přitom se postupně v průběhu několika let z jakýchkoli nároků moci vymanit. Stalo se tak za mimořádné konstelace vnitřních i vnějších okolností kulturních i politických, které k Československu obrátily pozornost světa a dopomohly českým a slovenským filmům k úspěchům i na mezinárodní scéně.

Nástup normalizace učinil z dějin nové vlny a české kinematografie šedesátých let vůbec relativně uzavřenou a neopakovatelnou kapitolu. Její lidský příběh bude však

zřejmě stále vzrušovat a díla, která po něm zbyla, budou asi stále znovu oslovovat autenticitou víry v jednotu filmu a doby.

Poznámky

- 1) *IV. sjezd Svazu československých spisovatelů (protokol)*. Praha 27. - 29. června 1967, Československý spisovatel, Praha 1968, s. 22.
- 2) *Obchod na korze* (1965, r. Ján Kadar a Elmar Klos) získal Oscara za neanglicky mluvený film v roce 1966, *Ostře sledované vlaky* (1966, r. Jiří Menzel) v roce 1968 za předchozí rok. Do nominace za rok 1966 se dostaly *Lásky jedné plavovlásky* (1965, r. Miloš Forman), za rok 1968 film *Hoří, má panenko* (1967, r. Miloš Forman). Srov. 3 *x Oscar pro český film*, Praha, Cinemax 1998, s. 244.
- 3) Srov. Antonín J. Liehm, *Argument*, Literární noviny 13, 18. 4. 1964, č. 17, s. 3. Přetištěno pod titulem *Zázrak* in: Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*, Národní filmový archiv, Praha 2001, s. 25 - 32.
- 4) Antonín J. Liehm, *Bilance zázraku*, Literární noviny 16, 27. 5. 1967, s. 3. Přetištěno tamtéž, s. 33 - 42. Jaroslav Boček, *Nová vlna z odstupu*, Film a doba 11, 1966, č. 12, s. 622 - 635. Přetištěno in: Jaroslav Boček, *Kapitoly o filmu*, Orbis, Praha 1968, s. 205 - 237.
- 5) Antonín J. Liehm, *Není zázraků*, Orientace 4, 1969, č. 2, s. 85 - 91. Přetištěno in: Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*, Národní filmový archiv, Praha 2001, s. 43 - 55.
- 6) Srov. např. tematický blok analýz pod názvem *Česká nová vlna a co z ní zbylo*, Cinerpur 11, 2002, č. 22, s. 14 - 33. Na některá polemická stanoviska upozorňuje též dále má studie *Česká kinematografie 1990 - 2003*.
- 7) *Rezoluce*, Film a doba 5, 1959, č. 4, s. 219.

- 8) "Začátek 60. let představoval vyvrcholení cenzury," konstatuje Milan Bárta ve studii *Cenzura československého filmu a televize v letech 1953 - 1968*. In: *Securitas imperii 10. Sborník k problematice vztahů čs. komunistického režimu k "vnitřnímu nepříteli"*, Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu, Praha 2003, s. 5 - 57, cit. místo s. 15.
- 9) Cit. podle Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1956 - 1960*, Československý filmový ústav, Praha 1974, s. 107.
- 10) Tamtéž.
- 11) Pavel Juráček, *Deník (1959 - 1974)*, Národní filmový archiv, Praha 2003, s. 637.
- 12) Šárka Bartošková, *Kdo je kdo. 40 profilů čs. nové vlny*, Film a doba 10, 1964, č. 11, s. 588 - 591, č. 12, s. 639 - 645.
- 13) Srov. Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1961 - 1965*, Československý filmový ústav, Praha 1975, s. 26; Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1966 - 1970*, Československý filmový ústav, Praha 1976, s. 25 - 26.
- 14) *Návrh opatření k některým československým filmům*, předložený Pavlem Auerspergem 21. 5. 1965 sekretariátu ÚV KSČ, faksimile in: Jarmila Cysařová, *FITES a moc*, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Praha 1997, s. 69.
- 15) *Hodnocení čs. filmové dlouhometrážní produkce za r. 1965*, předložené Pavlem Auerspergem 27. 4. 1966 sekretariátu ÚV KSČ, faksimile in: tamtéž, s. 179.
- 16) O tom srov. hojně doklady Jarmila Cysařová, c. d. sub 14.
- 17) Text interpelace podané jménem jedenadvaceti poslanců vyšel pod titulkem *Velký den poslance Pružince* ve *Scéně 15*, 28. 3. 1990, č. 6, s. 5.
- 18) Srov. např. Pavel Juráček, c. d. sub 11, s. 492.

- 19) Viz c. d. sub 1, s. 136 - 137.
- 20) Zejména díky Antonínu J. Liehmovi, který pak obsáhlé rozhovory s českými filmaři shrnul v knize *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*, Národní filmový archiv, Praha 2001.
- 21) *Sovětský dokument o nové vlně*, Iluminace 13, 2001, č. 1, s. 122 - 139. K tomu viz též Jiří Hoppe, *Sovětský pohled na československou novou vlnu (Úvod k edici)*, tamtéž, s. 117 - 121.
- 22) Milan Bárta, c. d. sub 8, s. 18 - 20.
- 23) AJL, *Pavel Juráček je slavný*, Filmové a televizní noviny 2, 11. 12. 1968, č. 24, s. 8. Přetištěno in: Antonín J. Liehm, c. d. sub 3, s. 362.
- 24) C. d. sub 21, s. 127.
- 25) Srov. o tom Jan Lukeš, *Jak nastupovala v českém filmu normalizace*, Iluminace 9, 1997, č. 1, s. 154.
- 26) Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1961 - 1965*, Československý filmový ústav, Praha 1975, s. 153.
- 27) Pavel Juráček, c. d. sub 11, s. 658. Srov. též Jarmila Cysařová, *Pokus o občanské společenství*, FITES, Praha 1994.
- 28) Dále k tomu viz Jan Lukeš, *Pád, vzestup a nejistota. Český film 1970 - 1996*, Iluminace 9, 1997, č. 1, s. 53 - 81; Jan Lukeš, c. d. cit sub 25, s. 113 - 155; Jiří Hoppe, *Normalizace a československá kinematografie*, tamtéž, s. 157 - 161; *Dokumenty z archivu ÚV KSČ*, tamtéž, s. 162 - 201; Jan Lukeš, *Příbramský Gulliver na pražské Laputě. Doslov, ediční poznámka, komentář*, in: Pavel Juráček, c. d. sub 11, s. 1017 - 1052.

- 29) O obou posledních projektech viz podrobněji Jan Lukeš, *Slovo nevezmu zpět. Nerealizované scénáře šedesátých let*, Iluminace 8, 1996, č. 1, s. 9 - 44.
- 30) Jan Švankmajer, *Síla Imaginace*, Dauphin a Mladá fronta, Praha - Podlesí 2001, s. 123, 130, 134 - 135.
- 31) Jan Lukeš, "*Perličky nebyly manifest,*" tvrdí Jaromil Jireš, Filmové listy. Deník 20. ročníku LFŠ v Uherské Hradišti, 26. 7. 1994, č. 5, s. 1.

Prameny a literatura

Šárka Bartošková, *Československé filmy 1960 - 1965 I, II*, Filmový ústav, Praha 1966.

Šárka Bartošková, *Československé filmy 1966 - 1968*, Český filmový ústav, Praha 1970.

Šárka Bartošková, *Československé filmy 1969 - 1971 I, II*, Čs. filmový ústav, Praha 1973.

Šárka Bartošková, *Československé filmy 1969 - 1971*, Čs. filmový ústav, Praha 1977.

Šárka Bartošková, Luboš Bartošek, *Filmové profily. Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*, Československý filmový ústav, Praha 1986, 2. vyd.

Šárka Bartošková, Luboš Bartošek, *Filmové profily 2. Českoslovenští filmoví herci, A - M, N - Ž*, Československý filmový ústav, Praha 1990.

Jaroslav Boček, *Kapitoly o filmu*, Orbis, Praha 1968.

Václav Březina, *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930 - 1996*, Cinema, Praha 1996.

Václav Březina, Aleš Danielis, Jindřiška Švecová, Jan Vymětal, *Československý film a filmová distribuce I. Katalog dlouhých zvukových hraných filmů 1930 - 1987*,

Ústřední půjčovna filmů, Praha 1988.

Robert Buchar, *Sametová kocovina*, Host, Brno 2001.

Encyklopédia filmu, Obzor, Bratislava 1993.

Film a doba. Antologie textů z let 1962 - 1970, Sdružení přátel filmového tisku, Praha 1997.

Filmový sborník historický 4, Česká a slovenská kinematografie 60. let, Národní filmový archiv, Praha 1993.

Peter Hames, *The Czechoslovak New Wave*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1985.

Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1956 - 1960*, Československý filmový ústav, Praha 1974.

Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1961 - 1965*, Československý filmový ústav, Praha 1975.

Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1966 - 1970*, Československý filmový ústav, Praha 1976.

Jiří Havelka, *Čs. krátké filmy 1945 - 1970, 1, 2, 3*,

Československý filmový ústav, Praha 1977.

Jiří Havelka, Jiří Hrbas, *Filmové vavříny dvaceti let*, Filmový ústav, Praha 1965.

Jiří Havelka, *Filmové vavříny II*, Český filmový ústav, Praha 1970.

Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*, Národní filmový archiv, Praha 2001.

Jan Lukeš, *Orgie střídmosti aneb Konec československé státní kinematografie*, Národní filmový archiv, Praha 1993.

Václav Macek, Jelena Paštéková, *Dejiny slovenskej kinematografie*, Osveta, Martin 1997.

Antonín Matzner, Jiří Pilka, *Česká filmová hudba*, Dauphin, Praha 2002.

Antonín Navrátil, *Cesty k pravdě a lži. 70 let dokumentárního filmu*, Filmový ústav, Praha 1968.

Nová nová vlna? Rozprava o české a francouzské kinematografii / Nouvelle Nouvelle vague? Débats sur le cinéma tch que et fran#ais, Národní filmový archiv, Praha 2002.

Stanislava Prádná, Zdena Škapová, Jiří Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*, Pražská scéna, Praha 2002.

Josef Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*, Horizont, Praha 1991.

3x Oscar pro český film, Praha, Cinemax 1998.

Stanislav Zvoníček, *Čtvrtstoletí československé kinematografie a její další perspektivy*, Český filmový ústav, Praha 1970.

Jan Žalman, *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*, Národní filmový archiv, Praha 1993.

Periodika

Film a doba 1960 - 1970

Filmové a televizní noviny 1966, 1967 - 1969

Filmový přehled 1960 - 1970

Iluminace 1990 - 2003

Kino 1960 - 1970

Lidové noviny 1990 - 2003

Mladá fronta Dnes 1994 - 2003