

jsou schopné soustředit k jednomu filmu bezmála tolik prostředků, kolik obnáší roční barrandovský rozpočet. Ale můžeme s nimi soutěžit fantazií, osobitostí, humorem, pro který máme předpoklady v tradicích, myšlenkami i vkusem.

(1964)

---

#### NOVÁ VLNA Z ODSUPU

K této stati se chystám už delší čas. A stále ji odkládám. Neboť se objevují stále nová díla, a nová jména dokreslují obraz generace, která počátkem šedesátých let vpadla do československé kinematografie, aby podstatně změnila její strukturu.

Slovo „odstup“ použité v titulu by znělo groteskně, kdybych je chápal objektivně. Tento odstup znamená tři, maximálně čtyři léta tvorby. Chei jím však vyjádřit něco jiného: svůj subjektivní odstup, distanci, pohled trochu z dálky.

O „české nové vlně“ dnes štěbetají vrabci na všech evropských filmových střeších. Stejně lehkomyšlně vyslovují prognózy o její životaschopnosti, jako věští její brzký zánik. Přezývají banality o experimentátorství, nonkonformismu, filosofickém či pocitovém filmu. Hovoří o rozbití filmové konvence, ale už opomenou dodat, co se vlastně rozbilo a co se namísto toho dosadilo a vytvořilo.

Domácí apologeti popsali mnoho stran papíru na totéž téma.

Díky tomu se „česká nová vlna“ stala mýtem dříve, než se plně vyslovila. Aniz jsme si toho vůbec všimli, vypadla nám nějak ze hry otázka: co je ta „nová vlna“ vlastně zač, jaké má tohle zvíře kožich, jaké nohy, jaké oči, jaké zuby?

Nebo jinak: jaký duchovní náboj přináší, jaký fenomén ve vývoji české duchovní tvorby představuje?

A konečně: co znamená v české kinematografii a jaké místo zaujímá na mapě kinematografie evropské?

I.

Počátek šedesátých let, doba, kdy Chytilová natáčí *Strop* a *Pytel blech*, kdy se Forman chystá ke *Konkursu* a na Slovensku realizuje Uher *Slunko v síti*, je evropská kinematografie vzrušena dvěma pozoruhodnými impulsy vzešlými z Francie. Kulminuje nástup „nové vlny“ a zároveň se začíná prosazovat „cinéma-vérité“.

K nám, kde byl filmový vývoj opožděn a kde si i filmová informace zvykla pracovat se zpožděním, přicházejí oba tyto impulsy téměř současně. Naše kritika je dodnes nerozlišuje a „nová vlna“ i „cinéma-vérité“ ji splývá v dvojjediné zaklínadlo filmové modernosti.

Každý z těchto proudů si však klade jiné cíle a řeší jiné problémy.

„Nová vlna“, ohraničená zhruba jmény Resnais, Truffaut, Godard, Chabrol, Malle, Colpi a Vardová, osvobozuje subjekt vyprávěče, rozbíjí filmovou konvenci vpádem osobních prvků, režisér vyprávěje příběh píše zároveň letopisy vlastní duše. Subjekt, intimní drama, vnitřní psychika člověka, nevyslovitelné stavy lidského nitra jsou hlavním objektem „nové vlny“.

„Cinéma-vérité“, metoda, která snad ani nechce tvořit umění, přistupuje ke skutečnosti opačně. Jestliže tvůrci „nové vlny“ jsou pilnými čtenáři Cahiers du cinéma, meditujícími o smyslu filmu jako umění, Jean Rouch, François Reichenbach, Chris Marker se cítí především sociology a dokumentaristy, nechtějí vypovídat o sobě, nýbrž pokoušejí se zachytit skutečnost kolem sebe naprosto „bezprostředně“, „přímo“, „pravdivě“. Oba tyto proudy spojovala pouze negativní část jejich programu: Reichenbachova „skrytá kamera“ rozbíjela konvenční představy o filmovém tvaru stejně radikálně jako Godardova „kamera pero“.

Zatímco impuls „nové vlny“ se více či méně vyžil ve francouzské kinematografii, protože problém, který nastolila, už před ní nebo současně s ní řešili jiní, jako Fellini a Antonioni v Itálii či Bergman ve Švédsku, impuls „cinéma-vérité“ proběhl téměř celým kinematografickým světem a zásadně proměnil dosavadní představy o filmovém dokumentarismu.

V Čechách a na Slovensku jsme však svědky podivuhodného jevu: mladá filmařská generace, chystající se k nástupu, přijímá a vstřebává zároveň oba protikladné názory. Hlásí se o právo vyjadřovat se stejně subjektivně jako Resnais nebo Godard a zároveň chce stejně pečlivě studovat skutečnost jako Reichenbach nebo Marker. Chytilová po *Stropu*, filmu plném autobiografických rysů, jenž je jakýmsi subjektivním sebezpytováním, natáčí *Pytel blech*, syrový dokument z dívčího internátu, Forman v *Konkursu* spojuje sociologický experiment s řídkým hraným rámcem, Jireš v *Křiku* váže ireálné hrdinovy představy s reálnými epizodami na ulici, Uher vyplňuje subtilní citový příběh autentickými scénami z vesnické hospody.

Tuto „dvojdmost“ počátků české „nové vlny“ (zůstávám u tohoto pojmu jen proto, že se vžil), která byla příčinou mnoha nedorozumění (její příslušníci byli zároveň obviňováni z naturalismu, z přílišného lpění na skutečnosti i ze subjektivismu, že se skutečnosti příliš vzdalují,) bylo by možné přejít mlčením nebo ji odbýt poukazem na poplatnost všech debutů, kdyby nebyla zákonitě podmíněna situací československé kinematografie konce padesátých a počátku šedesátých let.

Obrat ke skutečnosti, který provedla generace Helgeho a Jasného po roce padesátém šestém, byl jen polovičatý a nedokončený, neboť byl v Banské Bystrici předčasně zastaven. Tady se muselo začít. Nová generace musela nejdříve dokázat to, od čeho musela předešlá odejít. Impuls neorealismu, pod jehož vlivem nastupovala generace Jasného a Helgeho, byl už slabý uprostřed padesátých let. Československá kinematografie tehdy zachytila a přizpůsobila si k světu jeho poslední záchvěvy. Nejmladší se museli ohlížet po vhodnějším nástroji a technika cinéma-vérité se právě nabízela. Teprve když jejím prostřednictvím navázali kontakt se skutečností, když ji ohmatali, když v několika průzkumech poznali tvar a podobu detailu, mohli se plně soustředit k vlastní tvorbě. Nicméně zážitek autenticity českou „novou vlnu“ podstatně poznamenal. Vklínil se nejen do jejich zkušeností filmařských, ale i myšlenkových. Na rozdíl od francouzské „nové vlny“ se ani napříště neuzavře zcela do subjektivity a intimity, ale bude polarizovat vztah subjektu a objektivního světa, zmáhat napětí mezi jedincem a společností, člověkem a dějinami.

Cinéma-vérité se už za tři roky bude jevit jen jako východisko, jako opora, kterou jednotlivci, ten dříve a onen později, opustili, ale zároveň zůstane generační zkušeností, již budou poznamenány i práce těch, kteří, jako Němec, Menzel nebo Juráček, přišli o něco později a prvotní pokusení filmu-pravdy se jich nedotklo.

Bylo u nás mnohokrát uvažováno, co „nová vlna“ přinesla vlastně nového v kinematografii. Přičítá se jí rozbití syžetu, respektive rozbití tradičních představ filmového syžetu, obroda herectví prostřednictvím typů z ulice, obroda montáže, nová práce s kamerou. To jsou zajisté věci vážné a důležitější, ale druhotné. Prvotní je nové pojetí filmaře. Neříkám záměrně režiséra, protože se Chytilová, Němec, Schorm atd. necítí režiséry v dosavadním smyslu tohoto slova, nýbrž filmaři. Snad jen u Jasného a Vlácilu před nástupem nejmladších bylo možno vytušit podobný vztah k filmu. Ale tam byl a je jaksi nesmělý, nerozvinutý, zřejmě proto, že tito dva nenalezli kontakt s výrazně režiséřsky citícími osobami svých vrstevníků. Nové pojetí filmaře, které nová vlna přinesla, bezpečně poznáš podle jedné věci: je to první teoretizující generace v českém filmu. Její příslušníci píší nejen explikace ke svým filmům, píší a tisknou i obecné úvahy o kinematografii, bojují slovem za své filmařské přesvědčení. Řekneš si: je to zásluha školy, odkud vyšli a kde se naučili teoretizovat. Snad. Ale předchozí také prošli školou, aniž by porušili českou tradici, podle níž je režisér především mužem praxe a teorii a vůbec filmové myšlení má nechat na starost jen „jakýmsi žurnalistům“.

Tady se totiž od základu realizuje jiný postoj k filmu: film není mladým jen profesí, ale něčím víc: prostředkem sebeuskutečnění, prostředkem cesty k pravdě, cesty k jiným lidem.

„Tvůrce musí stát jako tvůrce,“ píše Schorm, „a tak také jednat, a ne jako ochotný aranžér ve výloze. Musí volit a pak nést a unést svoji zodpovědnost až do konce. Být v pravdě a řádu. A při hledání pravdy vydržet, začínat stále u sebe — u nás samých — proto je to tak těžké.“

Chytilová: „Lež v umění by se měla postavit pod zákon. A neodpovědnost. Za čin i slovo. Každý musí za svým činem stát. Pod každým slovem se musíme podepsat. Jedině tak se nám podaří vrátit naši práci ztracenou čest.“

A Forman: „Před mnoha lety se říkalo ‚to je jako ve

filmu‘ (jako že je to neuvěřitelné), pak přišlo ‚ten to ale nafilmoval‘ (jako že někdo někoho oblafnul) a teď přichází třetí fáze, kdy se chce, aby divák věřil tomu, co se z plátna říká.“

Odmyslíme-li si tón, sebetrýznivý u Schorma, patetický u Chytilové, strážlivý u Formana, vnitřní obsah těchto tří osobních programů je totožný. Vydržet při hledání pravdy a začínat s ním stále u sebe, mít odvalu podepsat se pod každým činem, dosáhnout toho, aby diváci věřili tomu, co se z plátna říká. A při tom stát jako tvůrce a vydobýt tak filmařině ztracenou čest. — Netvrdím, že je to něco nového v dějinách umění.

Ale ve filmu?

A v českém filmu, kde se za nejvážnější problém režiséra považovala do nedávna volba ohniskové vzdálenosti a kde se neorealistická zkušenost s neherci odbývala poukazem, že vlastně všichni Italové jsou komedianti, ale český člověk na to nemá povahu?

## II.

Jaromil Jireš sice už v roce padesátém osmém natočil snímek *Sál ztracených kroků*, na němž můžeme dodatečně upozorovat, že se tu ladily generační instrumenty, ale skutečný nástup generace zahájila Věra Chytilová o tři roky později *Stropem a Pytlek blech*. A není myslím náhodné, že právě Chytilová, která šla první a nejdříve prorážela cestu, je nejsilněji poznamenána už zmiňovanou „dvojdmostí“. Už na srovnání *Stropu s Pytlek blech* je to vidět. První film vypravuje příběh manekýnky Marty, která cítí prázdnotu svého života, po konfliktu s milencem se rozhodne účtovat s minulostí a hledat nějakou novou cestu životem. Druhý je sociologickým obrazem skupinky děvčat v internátu textilní továrny.

„Dvojdmost“ či dualismus filmařského zření Chytilové jde tak daleko, že bychom *Strop a Pytlek blech* mohli připsat dvěma různým autorským osobnostem. Na jedné straně velmi volně a kultivovaně vyprávěné staré drama mravního přerodu, plně drobných a jemných postřehů, na straně druhé montáž výjevů, překvapujících drsnou autenticitou, bezprostředními pohledy kamery i slangovým dialogem. Vlastně celý dosavadní filmařský vývoj Chytilové je bojem o sjednocení této duality.

V celovečerním filmu *O něčem jiném* zase běží vedle sebe dvě linie — dokumentární obraz namáhavého tréninku gymnastky Evy Bosákové a hraný příběh životní prázdnoty a mravního sestupu ženy v domácnosti Věry. *Automat Svět v Perličkách na dně* je pokusem ne o spojení, nýbrž o sjednocení obou principů, pokusem neúspěšným, na rozdíl od následujících *Sedmikrásek*, kde se sjednocení zdařilo, protože jejich estetiku založila Chytilová na vnitřním napětí mezi různými rovinami stylizace.

Chytilová je vydávána českou kritikou za filosofující filmařku a sama se za ni také považuje. Hovoří o „filosofii spojení dvou osudů v námětu“ filmu *O něčem jiném*. *Sedmikrásky* nazývá „groteskním filosofickým dokumentem“. Ale to je všechno sebeklam. Jestli má někdo v nejmladší generaci daleko k filosofii, pak je to právě Chytilová. Němec a do jisté míry Schorm napájeli svou tvorbu ze zdrojů filosofování, ohnisko tvořivosti Chytilové je někde zcela jinde. Neříkám, že je to minus. Chťt aby umění za každou cenu a vždycky filosofovalo je sice dnes módní, ale je to nesmysl, jako každá jednostrannost. V umění, stejně jako v životě, lze dobýt hodnotu nejrůznějšími cestami.

Kategorie, v nichž se pohybuje myšlení Chytilové, jsou kategoriemi morálními. Abychom to poznali, stačí se začít do jejich teoretických projevů. Všude tam, kde jí dojdou argumenty logické, argumentuje postuláty mravními. Nechce jen „pozvedat lidské srdce a připomínat mu solidaritu, soucit a obětavost“, ale také „odvahu, hrdost, čest a naději“, což jsou zase spíše kvality mravní nežli filosofické. Duch skutečně filosofický by se neodvážil kategoricky prohlásit, že „hodnota člověka a jeho života je přímo úměrná jeho úsilí o poznání“, protože ví, že hodnota poznání samotného je relativní, že samo poznání může působit i destruktivně na lidskou osobnost, neboť velmi často podlamuje čin, svazuje vůli a aktivitu. Ne tak duch moralistický. Byť i horoval po poznání, věci se mu jeví vždy zjednodušeně v kategorický imperativ podněcující čin.

Chytilová mluví o poznání vůbec, tím se však nesmíme nechat mýlit; myslí na poznání potřeby činu. Zaposloucháš-li se do jejích filmů, zazní ti vzdálené echo řeči společenských reformátorů. Nehoruje pro lásku k moudrosti, ale pro lásku k aktivitě. Ne Platón a Aristoteles, ale Kalvín a Luther jsou jejími duchovními předky. Účelným zjednodušováním

věcí, morální argumentací pro vlastní postoj a neustálou potřebu činného projevu si lze vysvětlit, proč byla nejen prvním, kdo zahájil generační nástup, ale proč byla na čas skutečným duchovním vůdcem generace. Mluví tím o projevu teoretickém, totéž ale — po opravě autostylizačních gest — najdeme na dně všech jejích filmů. Chytilová, od *Stropu* až k *Sedmikráskám*, hraje na jednu strunu, jakoby fascinována jedinou myšlenkou. Demaskuje vnitřní prázdnotu nihilismu v lidském životě. S vnitřní prázdnotou svého životního postavení manekýnky a milenky se musí rozejít Marta ve *Stropu*, proti vnitřní prázdnotě domácího stereotypu Věřina života v domácnosti je postaven „patos houževnatého konání“ Evy Bosákové, vnitřní prázdnota a nihilismus obou Marií v *Sedmikráskách* představují motor falešné aktivity, která dožene obě hrdinky až k sebezničení.

Svět, který Chytilová předvádí, není ani dobrý, ani lahodný, ani příjemný, není tu laskavost a láska, není tu soucit a něha, neboť se tu předvádí boj nadosobních principů. Jen jedinkrát — ve *Stropu* — se Chytilová pokusila o vyjádření plastiky charakteru psychologickou kresbou. Tam si také ověřila, že tohle je pro ni nepotřebný balast, který ji jedině zatěžuje. I tehdy, kdy chce zobrazit figuru činnou, aktivní, tedy v jejím smyslu pozitivní, je výsledek velmi podivný. Vyjde jí typ obětující činu vše, lásku, rodinu, děti, typ asketický, až k sebeobětování. Sváteční malíř z povídky *Automat Svět*, Bosáková z filmu *O něčem jiném*. Asketismus Bosákové v Chytilové podání šel tak daleko, že se nejen ve vnějším projevu, ale i vnitřně okruh téměř uzavřel: mezi negativním a pozitivním typem nebylo rozdílu. Odtud se zrodil „existenciální“ výklad filmu, neboť hloubaví přátelé Chytilové nevěřili, že by paralela mezi činným a nečinným životem byla míněna jako prostě porovnání. Bojím se, že byla. A právě tady začalo nedorozumění s údajně filosofickým charakterem tvorby Věry Chytilové. Mohl bych citovat z explikace k filmu, ale přesvědčivěji mi tu zní vnitřní výklad. Všechny filmy Věry Chytilové — s výjimkou *Pytle blech*, ale ani tam si nejsem zcela jist — jsou neustálou interní disputací autorky se sebou samou. Vznikají v procesu sebepopírání a sebeustanovování. Marta, Věra, Eva, obě Marie, to jsou částičky Chytilové transformované do filmových postav.

Chytilová byla manekýnkou a stejně jako Marta se s tím

to povoláním rozešla, hledala životní program a rozřešila dilema odpovědi: nikdy nebýt jako Věra, nikdy nepromarnit život v konvenčních příhodách paničky, být vždycky jako Eva, neboť „činem se znehodnocuje míra obětí“ a „obětmi se povyšuje čin“, je nutno život naplňovat tvořivostí, netvořivost vede k nihilismu, nihilismus k sebezničení, jak je možno si ověřit na případu Marií, které — je to maličkost, zřejmě neuvědomělá — svým fyzickým vzhledem připomínají jedna Věru<sup>1</sup> a druhá Ester<sup>2</sup> před deseti, možná dvanácti lety.

Tento výklad je jistě zjednodušující, jako každý autobiografický výklad uměleckého díla, které je autonomním světem žijícím svébytný život, nezávislý na životě tvůrce a na interních podnětech, z nichž se zrodilo.

Chci tím však říci jedno: vůle k činu až dogmatická, fanatismus aktivity, nesnášenlivé rozhořčení nad „samoučelným“ užíváním života a zlobná nenávisť k prázdnotě, neplynou u Chytilové z apriorní morální spekulace. Jsou zažity. Chytilová se k nim probojovala a protřpěla. Co zavrhuje, zavrhuje v sobě. Jsou opravdové. A to je základní hodnota. Umění může čerpat z filosofování i z moralizování. Z asketismu i z hedonismu. Z přemíry životní radosti i z pocitu jeho nedostatku. Všechno jedno. Ale to i ono musí dělat opravdově. Chytilová to dělá.

Jiná je ovšem věc, že pro opravdovost moralistního postoje ke světu nalezla odpovídající tvar až v groteskním podobenství *Sedmikrásek*. Až tehdy, když ve spolupráci s Krumbachovou vynalezla strukturu, v níž se patos moralistního apelu proměnil do svérázného estetického řádu. Teprve žánr fantastické satiry — či chcete-li hrůzné grotesky — žánr vypěstovaný společenskými moralizátory (od Rabelaise přes Komenského až ke Swiftovi) umožnil, aby myšlenka, jednoduchá sice, ale obecná a nadosobní, byla vtělena do svébytného poetického ústrojí.

Smích *Sedmikrásek* je hrůzný a hořký. Bytosti, které v tomto filmu bydlí, jsou pitvorné a podivné, ale kdo chce otrást člověkem a probudit ho k činu, kdo slyší, jak řečneme o „budování nové společenské morálky a jedním dechem s tím lžeme, pěstujeme pokrytectví, nezodpovědnost a zba-

<sup>1</sup> Chytilovou

<sup>2</sup> Krumbachovou, autorku scénáře

bělost“, kdo chce prostě v diváku vyburcovat touhu po společenské očistě, ten mu nebude vykládat roztomilosti a bavit ho vtipy, které podporují dobré trávení.

Základní postoj Chytilové ke světu je až mesianistický. Není v něm místo pro radost, požitek, zahálku, v tom myslím — a je to paradox, že právě jí byla nejvíce vyčítána závislost na cizích vzorech — vyrůstá z nejvlastnějších tradic české kultury a českého ducha, jak byly zformovány ve čtrnáctém a patnáctém století a procházejí od té doby dějinami celého českého kulturního usilování.

Ale je tu novum: její nálada není trpná, nýbrž činná, *romantická a rytířská*, její hněv naroste z rezignace a není tlumen pokorou, ale je plný hrdosti, jistoty a sebevědomí. Ta hrdost sice trochu haraší, sebevědomí vrže, jistota řinčí jako železný krunýř, pod nímž se pohybuje měkké tělo; Chytilová si tak dodává odvahu a přehlušuje vlastní strach. Posloucháš-li však dobře, zaslechněš pod těmito všemi rachoty čistý tón polnice. Chytilová, při vši ženskosti, má ze všech svých vrstevníků nejvíce mužných ctností.

V generační sestavě stojí Chytilové nejbliže o sedm let mladší Jan Němec, s tím ovšem, že je mnohem bezprostřednějším filmovým básníkem. Slovem básník myslím typ spontánního tvůrce, který nebásní, ale v němž „to“ básní.

Chytilová se k tvaru musela dopracovat, podniknout řadu experimentů, než se jí podařilo integrovat myšlenku s výrazem. Čistoty však zatím nedosáhla: ještě v *Sedmikráskách* cítíš sváry, které pojí jednotlivé stylistické roviny. „Umělec-tví“ je u ní jaksi vyvzdorované, zatímco u Němce máš dojem, jako by hmota sama se mu organizovala pod rukama, jako by formoval jen letmým dotekem prstů. Zvolil za námět absolutně práce Lustigovu povídku *Sousto*, prózu působivou popisem vyrocené situace, natočil ji stroze, s úctou k faktu a výsledkem byla — metafora. Hnutí *cinéma-verité* prošlo kolem něho, aniž by se ho dotklo. Nesociologizuje, nezajímá ho, jestli je nebo není v jeho filmech tzv. „autenticita“. Řekl v rozhovoru s Kopaněvovou: „Umění není jen kritika, sociologie, filosofie, ale musí být samostatnou tvorbou“ a nejdůsledněji tuto myšlenku také realizuje. Nechce dělat „filosofický film“, ale má v sobě mnohem více filosofie než Chytilová, která se k ní programově hlásí.

Je tomu třeba však rozumět: lidé, kteří jsou se vším strašně rychle hotovi, chápou u nás „filosofický film“ a vůbec

„filosofii v umění“ jako aplikaci filosofických systémů do filmu, jako prostou transformaci filosofie z řeči pojmů do řeči obrazů. Takhle ovšem „filosofovat“ by dovedl každý prošťáček, který se naučil číst. Filosofie v umění znamená něco jiného: autonomní a původní myšlenkovou tvorbu, zjevenou a zjevitelnou jen v řádu uměleckých struktur. *Sousto, Démanty noci* a zejména *O slavnosti a hostech* jsou filmovými básněmi, metaforami či ještě spíše: podobenstvími, jejichž poetický řád je budován ne ze zkušenosti a z pozorování, ale z myslitelského soustředění k základnímu konfliktu lidstva, ke sváru „mezi hloupostí a rozumem, mezi jedincem a totalitou“, mezi touhou lidí po svobodě a „jejich neochotou jako celku zabývat se problémy, které se jich dotýkají“.

Už podle jedné věci filosofický základ Němcovy tvorby bezpečně poznáš: na jeho lhostejnosti k tzv. současné látce. Sáhl k ní pouze jedenkrát, v povídce *Podvodníci z Perliček na dně*. A jak málo i tam je té jevové současnosti! Pokoj, dvě postele, nemocniční chodba, dva muži v pyžamu. Jinak se sblíží s různými dobovými látkami: *Sousto* a *Démanty noci* se odehrávají za okupace, *O slavnosti a hostech* kdesi, v jakémsi lese, u jakéhosi jezera, někdy v těchto časech, ale na to můžeme soudit jen podle obleků a rekvizit, a totéž platí o *Mučednicích lásky*. Lhostejnost k časovému původu materiálu není lhostejností k dnešku, ale lhostejností k popisu.

„Vím-li co chci,“ říká, „mohu toho dosáhnout na každém příběhu; všechny staré obrazy jsou přece vymezeny církevními náměty, a přesto všichni velcí malíři jsou originální osobnosti — Tizian, El Greco, Giotto — a jsou ve svých obrazech beze zbytku.“ Může se odvážit takového výroku, protože jeho poetika roste z myšlení a ne z pozorování, jako třeba poetika Formanova. Forman začal pracovat na *Černém Petru* jako na Papouškově autobiografickém vyprávění z let těsně poválečných. Rezignoval však, neboť se necítil doma v reáliích a detailech doby a přenesl s drobnými retušemi hotový syžet do přítomnosti. U Němce k takové kontraverzi dojít nemůže. Reálie ho zajímají jen potud, pokud mají obecný smysl, pokud označují základní situaci. Ba víc: pokud se mění v symboly. K rozvinutí i ukončení hry mu stačí minimální prostor: les, osamělý dům, vesnická hospoda a kousek silnice v *Démantech noci*, pokoj a chodba v *Podvodnicích*; les a jezero ve filmu *O slavnosti a hostech*. Věci nečlenění a nezabydlují prostředí, jsou ozvláštněny, po-

výšeny až do mýtické roviny: tramvaje, ulice, schodiště, dveře, klepadla v *Démantech noci* dostávají „nadvěčnou“ funkci, jsou projekce snů, obav a touhy štvaných hrdinů.

Co Němce s Chytilovou sblíží je pojetí a vidění světa, řekněme postoj ke světu. Oba intenzivně pocítují, že „na naší planetě je mnohé v hlubokém a principiálním nepořádku“, řečeno slovy Němcovými. Ačkoliv i tu se poněkud různí, jako se různí moralizátor od filosofa. Podle Chytilové je svět v nepořádku, protože v nepořádku je člověk. Podle Němce je v nepořádku člověk, protože v nepořádku je svět. Akcent na prioritě pak podmiňuje rozdíl v gestu. Chytilová káže a nabádá, maluje vize zničení a pustoty, nejráději by, jako Savonarola, přivolala na pomoc ďábla a jeho mocnosti pekelné (ostatně to už udělala, obě Marie jsou na zem příšlymi ďáblíky v ženské podobě), Němec se spokojuje s tím, že ukáže prstem na vředy světa, nanejvýš trochu přitlačí a nechá vytékat hnis. Je objektivnější a objektivizuje. Intimní a subjektivní podněty v jeho filmech snadno nenajdeš, ač je stejně monotematický jako Chytilová. Útěk, honička, pronásledování a ponižování člověka, to se u něho neustále vrací, od *Sousty* až k filmu *O slavnosti a hostech*. *Démanty noci* a *O slavnosti a hostech* v tomto smyslu dokonce tvoří uzavřený kruh, i když v prvním filmu jde o dva české chlapce a skupinku senilních Sudetáků a v druhém o dvě skupinky hostů pozvaných na slavnost, i když první je temperamentně naskicovanou horečnatou vizí hrůzy, plnou montážních asociací, a druhý solidně vybudovaným plastickým útvarem, bohatým na komické situace, opírající se o přesné herecké akce.

*Démanty noci* začínají útekem a štvanicí na uprchlíky. Po jejich dopadení uspořádají pronásledovatelé slavnost na počest vítězného honu. Baví se ponižováním zbědovaných uprchlíků. Na počátku filmu *O slavnosti a hostech* přepadne skupinka hostů blízkých hostitelů, jinou skupinku hostů. Hrají si s nimi a baví se jejich ponižováním. Poté, kdy se zdánlivě všechno urovná, vydají se všichni společně na štvanicí za jediným, který odešel, protože nesouhlasil. Slavnost spojená s ponižováním člověka oba příběhy uzluje. V prvním je připravena štvanicí, v druhém do štvance vyústí. Okruh je uzavřen. Vize světa ucelena. Lidstvo se dělí na pronásledovatele a štvance, na utlačovatele a utlačované. Lovnou zvěř je mládí a ušlechtilost. Lovci jsou senilové,

imbecilní pišišvoři, samolibí samodurové, tupci ke všemu ochotní pohůnkové, intelektuální filistři, schopní najít morální zdůvodnění pro každou amorálnost.

Při vši monotematicnosti se Němec vnitřně dynamicky vyvíjí, řekl bych od malířského, plošného zření ke zření sochařskému, prostorovému a plastickému. Jeho smyslovost nabývá širších vnitřních dimenzí. Ve filmu *O slavnosti a hostech* se stává smyslností, tam jsou scény plné silného erotického podtextu a scény vyvolávající pocit fyzického požitku. Vyhrocuje se i smysl pro humor, absurdní a apokalyptický, ale přece jen smysl pro humor. Úzkost, která nesla *Sousto* i *Démanty noci*, se mění v groteskní škleb uvědomělé převahy.

Mezi dvěma alternativami umělcova osudu, které charakterizuje tak, že „jedni odkrývají kámen, pod nímž se hemží hmyz a na druhé straně jsou pištci, kteří dodávají lidem dobrou náladu a přinášejí jim zapomenutí a rovnováhu“, volil Němec možnost prvou. Je to náročná volba a v Čechách dvojnásob náročná pro toho, kdo nechce zjednodušovat.

Evalda Schorma vzrušuje, jako Chytilovou, morální postoj, není však moralizátor, spíše myslitel, jako Němec. Oběma se však vzdaluje vůlí najít pozitivní formuli. Řekl jsem „myslitel“, ale po pravdě, to slovo nevystihuje Schorma přesně. Neboť spíše medituje nežli filosofuje, to znamená, že se obrací více do člověka nežli ke světu, více k interním mezilidským vztahům než k všespolečenským konfliktům. Pro Chytilovou je velká společenská aktivita jediným produktivním řešením, dokonce ani mateřství ve filmu *O něčem jiném* v jejích očích neosvobozuje ženu, která je společensky inaktivní. Schorm naproti tomu natočí snímek *Proč?* kde mateřství a rodičovství považuje nejen za plnohodnotný projev společenské činnosti, ale za jeden ze základních zdrojů lidského štěstí.

Svět Evalda Schorma je světem, v němž se hledá dobro, lidskost, pochopení a tolerance. Jak daleko jsme od bojovné nálady Chytilové i od hněvivosti Němcovy! Nálady Schormova je tichá, tlumená, spíše podzimková nežli jarní. Schorm ví, že „v nekonečném hledání smyslu věcí, podstaty pravdy, nás čeká většinou porážka. Ale je nutné ji podstupovat stále znovu, nejen pro pouhý cíl, ale i pro cestu k němu. Nemá to konec, ani ohraničení.“

Schorm — a to je věc mravního revolucionářství — ruší rozpor mezi hlásaným humanismem a pragmatickým anti-humanismem doby. Nepolemizuje s ním. Ani ho neklade do středu hrůzných či výsměšných podobenství. Neguje ho prostě. A především sám v sobě. Jak je to opravdové, lze si ověřit na jeho postoji ke kinematografii. Zatímco všichni ostatní jeho vrstevníci se po opuštění školních lavic hrnou na Barandov k hranému filmu, který je ve středu všeobecné pozornosti, kde lze rychleji dobýt slávu, Schorm odchází do opomíjeného dokumentárního filmu a natočí tam šest nebo sedm snímků a nic mu nevádí, že ho veřejnost sotva bere na vědomí. Zůstává v dokumentu i poté, kdy se jeho hraný debut *Každý den odvahu*, zařadí mezi nejpozoruhodnější projevy československé kinematografie. Nejdůsledněji tak uskutečňuje nové pojetí filmaře, ne jako režiséra, ale jako tvůrce, jemuž film není prostředkem k inscenaci, nýbrž k vyjádření. Ze český režisér začínal v dokumentu, že si vybojoval ostruhu jako „krátkař“, to je a bylo běžné. Že by však v dokumentu zůstal i po úspěchu hraného filmu to se posud nestalo. Jestliže se někteří vraceli, pak především, že neuspěli a chtěli si zajistit alespoň u „vedlejší větve“ filmové tvorby kousek vezdejšího chleba. Schorm u dokumentu zůstal z lidského i tvůrčího uvědomění, z lhostejnosti k marnosti světa, z přesvědčení, že vnitřní náboj a vnitřní zisk jsou jediné pravé.

Schorm nemá „své“ téma, ani nemá „svůj“ styl. Dovede se přiblížit k lidem manuální práce, ke štěrkařům ve snímku *Země zemi*, k dřevorubcům v dokumentu *Stromy a lidé*, k železničářům v *Železničářích*. Stejně silně však transponuje svět duchovní tvorby v portrétu fotografa Josefa Sudka nazvaném *Žít svůj život*. Zaujme se sociologickým problémem poklesu populace v českých zemích ve filmu *Proč?* a citlivě sonduje odpověď na otázku po smyslu lidské existence v *Zrcadlení*. Znepokojuje se budoucností (znovu musím citovat *Proč?*), ale intenzívně procítí souvislost s minulostí a vytvoří v *Žalmu* obrazovou báseň na počest těch, kteří tu byli, odešli a byli zapomenuti. Pracuje klasickými dokumentaristickými postupy, vycítí však v objevech cinéma-vérité nosnost filmové ankety a po svém, kultivovaně jí využívá. V hraném filmu *Každý den odvahu* se vzepře generační tendenci pracovat s neherci a obsazovat role typem, ale v *Domu radosti z Perliček na dně* dá autentickému hrdinovi

fabulovaného vyprávění příležitost ke krásným kantilénám naivního a podivínského sebevyjádření. Spíše než o osobitěm tématu a osobitěm stylu bych mluvil o osobitěm pojetí. To co Schorm dělá je vlastně jakousi *interpretací skutečnosti*, prováděnou ovšem pod tlakem základní otázky: jaká je pravá hodnota člověka, jeho života, jeho činů, jeho vztahů?

V osudu Josefa Sudka, velkého básníka fotografie a společenského outsajdra, našel první odpověď: žít svůj život, dělat si své navzdory neuznání a lhostejnosti veřejnosti, navzdory tomu, že má člověk dojem, že je ztracen, opomenut, přehlušen mimo se ženoucím světem. V tomto filmu — podle mého, nejlepší Schormově dokumentární práci — trojí materiálová vrstva interpretuje osud a myšlenku: záběry Sudkových fotografií doprovázených jeho komentářem; záběry Sudka pracujícího v laboratoři, na ulici či v pleněru; konečně s tématem zdánlivě nesouvisející záběry pouličního ruchu a lomozu na nejživějších pražských křižovatkách. Z nutkavé konfrontace vnitřního klidu s vnějším ruchem, z kontrastu teprve se rodí myšlenka. V nejnáročnější a v nejmeditativnější své dokumentární skladbě, v *Zrcadlení*, se Schorm dotazuje lidí nemocných, lidí umírajících, lidí, kteří prošli krizovou situací sebevraždy nebo ztráty rozumu, jak hodnotí z hlediska tohoto svého postavení svůj minulý osud. A oceňuje nejprostší dary života, zdraví člověka, možnost pracovat, možnost vnímat a dávat lásku a dobro, „udělat něco dobrého pro člověka trpícího hlavní nemocí tohoto věku — strachem“.

Chce-li Schorm něco především, pak chce — pochopit. A tam, kde nemůže pochopit rozumem, chápe srdcem. Kterýsi náš proletářský básník v dvacátých letech prohlásoval, že nedovolí, aby ani tráva nebyla pošlapána. Schorm je skromnější: nechce, aby byla pošlapána jakákoliv lidská bytost, která má hodnotu. A tam, kde tě o hodnotě nemůže přesvědčit nástroj rozumu, musíš důvěřovat nástroji jemnějšímu, citlivějšímu, neomylnějšímu a tím je srdce. Jak daleko jde Schormovo „chápaní srdcem“, kolik je v něm *vůle k spravedlnosti*, toho dokladem je kontraverze mezi scénářovou podobou ústřední postavy ve filmu *Každý den odvahu* a mezi její podobou filmovou. Máša, v podstatě polemik schematického střihu, který si tu nějak vyřizoval účty sám se sebou, napsal Jardu jako plochou figuru omezeného aktivisty dogmatického období, kterého už všichni opustili, i přátelé, i milenka a on

zůstává sám, nic nechápající člověk minulosti, který se přežil. Máša vidí Jardu především jako omezence a dogmatika. Schorm málem jako hrdinu. Pravda, není to hrdina moc bystrý, spíše pudový nežli rozumový, spíše silácký nežli silný, ale Schorm velmi dobře rozumí, jak těžký a bolestný je Jardův boj, jak ten člověk trpí, jak úporně se chytá každé maličkosti, která by ho utvrdila, že jeho pravda, již dal vše, je skutečně správnou: že se neobětoval fikci. Schorm vidí, řekněme „politické omyly“ Jardovy s Mášou shodně, na rozdíl od Máši pro ně svým hrdinou nepohrdá. Je spravedlivý k opravdovosti jeho lidského postoje. Příznačné pro naše obecné vnímání uměleckého díla ovšem je, že film, nad nímž došlo ke sporu, byl odmítán i vykládán, prostě přijímán spíše v intencích pojetí Mášova nežli Schormova. V povídce *Dům radosti z Perliček* pak Schorm vkládá do úst pojišťovacího agenta klíčovou myšlenku svého vztahu ke světu, když po bláznivém odpoledni v domě pana Nulíčka, svátečního malíře, posedlého vyjadřovat se barvami, hrdina uklidňuje kolegu slovy: „Některé věci se mají nechat tak jak jsou.“

Lze ovšem namítnout, že Schormova láska je spíše trpná nežli činná, že jeho vůle k pochopení je až všeobjímající a všechápnající, že jeho „dělat něco dobrého pro člověka“ zní příliš abstraktně. Takto zjednodušenou a zformulovanou do poučky snad ano. Konkretizováno ve filmovém materiálu, v konfliktu názorů, figur a postav, máme co činit s postojem vysoce mravným, činným a statečným. Tím opravdovějším, že Schorm hledá v prvé řadě mravnost u sebe, doluje dobrotu a porozumění ze sebe. Liehm vytýkal *Zrcadlení*, že jeho myšlenkový závěr je čapkovsky nekonkrétně humanistický. To je povrchnost a krivda, jak na Čapkovi, tak na Schormovi. Kdybych už hledal analogie v české kultuře, pak někde docela jinde, nejspíše s Petrem Chelčickým, který měl odvalu uprostřed husitských válek, kdy byly vášně krajně vybičovány, hlásat lásku k bližnímu, pokoru a prostotu srdce. Ale i tahle analogie je jen přibližná a v hlubším smyslu nonsensní, jako je nonsensní srovnávat člověka z konce středověku s člověkem počátku industriální doby.

Pragmatikům, filistrům a šosákům může Schorm připadat jako naivní spravedlivec donkichotského ražení. Možná. Ale pravím: to oč se Schorm pokouší je velké, protože nový humanismus se u něho neproklamuje, nevyvolává, nýbrž uskutečňuje.



### III.

Ti tři, o nichž byla řeč, Chytilová, Němec, Schorm, jsou, každý po svém, patetiky, i v malých číslech hrají „velkou muziku“, pokoušejí se pojmut člověka, svět, lidstvo.

Trojice Forman, Passer, Menzel jsou intimisty. To co hrají není velká muzika chrámová a koncertní, ale dobrá hudba všedního dne, chtělo by se mi říci ustáleným sloganem „k tanci i k poslechu“.

Ale pozor: ten rozdíl je metodický a účelový, nikoli zásadní. Řekl bych to takhle: zatímco Chytilová, Němec a Schorm malují spíše rám dnešního světa, s jeho generálními konflikty, s hrdiny a vzbouřenci, s katany a pronásledovanými, Forman, Passer a Menzel spíše sondují, jak se v *tomto rámu* zabydlel obyčejný člověk, ani moc hrdina, ani moc zbabělec, ani moc dobrý, ani moc zlý, ale právě obyčejný člověk, „muž a žena z ulice“, jak praví moderní sociologie. A program formuloval Forman, když v kterémsi interview řekl, že ho zajímá osud a životní naplnění většiny, těch, kteří nemají šanci stát se Gagariny, Čáslavskými nebo Karly Gotty.

Úhel pohledu podmiňuje i vnitřní teplotu: zatímco Chytilová, Němec a Schorm se pohybují v rovině nadlidské, kde převažuje vážnost, zatímco se smějí málo — a když tak spoře, satiricky, spíše v trpkém úsměšku — doménou Formanovou, Passerovou a Menzelovou je humor, něžný a teplý, zdůvěrňující konflikty, zabydlující rozpory rozpačitou člověčinou. Je přirozené, že tato větev generačního snažení rychleji pronikla k divákovi a vyvolala mnohem spontánnější odezvu. Důvěrně mluví o věcech blízkých, o věcech, které prostý občan bezprostředně zažívá. Jejich sdělením a zařazením navazuje na vlastní divákovu zkušenost a rozvíjí ji; proto je lehčeji a snadněji přijímáme.

V úporné snaze po unifikaci, která nám zbyla jako trvalé dědictví po dogmatismu, ve snaze najít tu „nejsprávnější“ metodu, je v poslední době úsilí Formanovo, Passerovo a Menzelovo stavěno nad a proti úsilí Chytilové, Němce a Schorma, jakožto umění „lidového“ proti umění „výlučnému“ a „intelektuálskému“. To je neporozumění jak vnitřní spojitosti obou proudů, tak vnitřním zákonitostem ve vývoji umění. Právě nejsilnější historické, ideologické a kulturní podněty (ať kladné nebo záporné) vydávají různé, ale v kořenech srostlé projevy. Abych nechodil daleko a nemusel dě-

lat dlouhou, kulturně historickou odbočku: rozpad Rakouska-Uherska vyjádřili dva pražští prozaici: Franz Kafka a Jaroslav Hašek. První — autor patetických podobenství, druhý — lidový humorista, satirik, o němž dlouho platilo, že jeho smích je „nižšího, laciného druhu“. Poslední filosofické a strukturální analýzy dokazují, jak hluboce a organicky jsou spojeny Kafkovy „moderní mýty“ s „lidovým čtením“ Haškovým. A tak jako nestojí Hašek proti Kafkovi, nestojí proti sobě ani dvě větve nové vlny.

Společně je už východisko: vliv cinéma-vérité a sociologický zájem. Přibližně ve stejné době, kdy natáčí Chytilová v tehdejšímu studiu populárně vědeckého filmu *Pytel blech*, spojí se Forman s Passerem a s kameramanem Ondříčkem a 16 mm kamerou snímají „na vlastní pěst“ sociologický „pokus“ — konkurs mladých dívek na místo zpěvačky v divadelku Semafor. Chytilová se vyvíjí dále tak, že cinéma-vérité zatlačuje do pozadí; překonává omezenost metody zvňějšku. Forman ji překonává zvnitřku — organickým rozvíjením jejích možností. Nemoralizuje, ani nefilosofuje, nýbrž „sociologizuje“. V obou částech *Konkursu* (*Kdyby ty muziky nebyly* a *Konkurs*) je sociologizování ještě vnější, napojené na jednoduché anekdotky, v *Černém Petru* a zejména v *Láskách jedné plavovlásky* sociologické východisko zasahuje vnitřní strukturu: umožňuje formovat nový typ „pluralitního konfliktu“.

Po pravdě je však třeba říci, že Forman k němu šel už dříve, v dobách, kdy nikdo netušil, že nějaká „nová vlna“ v našem filmu vůbec vznikne: v roce 1957, kdy spolu s Ivem Novákem psal scénář a účastnil se spolurežie filmu *Štěňata*. Tam bylo napovězeno mnohé z toho, co se v *Černém Petru* stalo skutkem a co zřejmě spolupráce s Papouškem a Passerem urychlila.

Ústředním Formanovým tématem je proces „zspolečňování“ mladého člověka, řečeno slovy sociologie. Zajímá ho konfliktní rovina, v níž se mladý člověk, ještě nepopsaný zkušenostmi, vyšlý před týdnem ze školy, poprvé setkává se složitým společenským ústrojím, do něhož se má začlenit a najít v něm své poslání. Už *Štěňata* byla takto postavena: dva mladí lidé, „štěňata“, opravář výtahů a absolventka zdravotní školy se vezmou bez vědomí rodičů, aby děvče bylo „zachráněno“ od povinnosti nastoupit na umístěnku do nějakého zapadákovy daleko od Prahy. Film byl

ještě hodně poplatný staré dramaturgii, podle níž se „z pušky zavěšené na stěně musí před koncem vystřelit“, ale ústřední problém tu byl vyhmátnut, ve scénách složitého putování po úřadech lze dokonce najít první náznak „pluralitního konfliktu“.

*Konkurs*, první Formanův samostatný film, je v jistém smyslu krokem zpět: „přímá“ sociologie tu převládne nad tvorbou a vyprávěním. Autentický záznam soutěže přehluší zápletku, svědectví o tužbách a snech mladého ženského pokolení je mnohem silněji vyjádřen v dokumentární pasáži, než v pasáži hrané. Forman tu však ověřuje vlastní metodu režijní, spojení improvizace s předem daným textem, přesného pozorování se smyslem pro nadsázku a kontrast. *Kdyby ty muziky nebyly* se na malé ploše k ústřednímu Formanovu tématu zase vrací. Dva kluci, členové dvou soutěžících dechových kapel, jsou vyhozeni ze souboru proto, že místo hrát šli na motocyklové závody. Odcházejí, aby každý z nich byl přijat na uvolněné místo v konkurenční kapele. Jestliže bylo možno — při trochu zlé vůli — redukovat konflikt *Stěnat* a filmu *Kdyby ty muziky nebyly* na užší základ generačního konfliktu mezi „otci a syny“, pak v *Černém Petrovi* a zejména v *Láskách jedné plavovlásky* je pluralitní povaha konfliktu „zespolečenšťování“ plně rozvinuta. V rodině, s přáteli, s milostným citem i v práci se sráží Petr a poprvé si pro sebe ujasňuje, co vlastně v životě nechce a co chce. S celým svým postavením dívky žijící v přefeminizovaném městě se sráží Andula.

Pochopení, že konflikt moderního člověka — a nejen mladého — má pluralitní povahu, že postavení dnešního člověka ho nutí ve složitém společenském organismu hrát různé „funkce“ a různé „role“ je největším Formanovým vynálezem. To mu umožnilo syžet nejen rozbít, ale nový stvořit. Řadí za sebou sled scén bez příčinného vztahu a — vypráví. Chce „dospět k pravdivému a působivému zobrazení hrdinů a jejich vztahů ve všech společenských souvislostech“, neboť „pak nebudeme muset hledat ideovost v našich filmech pod lupou, protože tam bude jaksi samozřejmá“.

A skutečně: myšlenka tak srostla s vyprávěním a hrou, s komikou a smutkem situací, že povrchní kritika (tentokrát pro změnu zahraniční) občas hovoří o Formanových snímcích jako o „malých, milých filmech“, čímž chce říci, že jim velká myšlenka chybí. Formanovo myšlení se však ztotožnu-

je s uměleckým poznáváním. Jestliže je Němec někdy srovnáván s Kafkou, mohl by být Forman srovnáván s Haškem; Němec podobně jako Kafka „obnažuje“ vnitřní model světa do podobenství, Forman tentýž model, podobně jako Hašek, „hmatá“ za paradoxními situacemi, do nichž vstupuje jeho nenápadný hrdina. Rozumí se samo sebou, že nesrovnávám Formana s Haškem co do temperamentu, Forman humorista je mnohem sladší, kultivovanější, melancholictější než žlučovitý, drsný satirik Hašek, srovnávám způsob, jímž se promítá zážitek, zkušenost a myšlení do uměleckého obrazu.

Formanova poetika je, jak jsem už řekl, založena na pozorování, na velikém smyslu pro pravdivý detail, gesto, tón, větňou skladbu dialogu. Ví však, že „pravda jako taková nestačí, musí to být pravda překvapující“. A ví ještě více než přiznává: že film je povahou svého původu záležitostí více méně jarmareční, že musí dnes konkurovat televizi, tak jako ve svých počátcích konkuroval cirkusu a střelnicím, že prostě má přinést kus senzace, atrakce, že má překvapovat, udivovat, bavit, že to je kinematografii jaksi přirozené a rodné. Už v *Konkursu* přichystal sociologickou „atrakci“ v podobě montáže mnoha dívčích tváří zpívajících píseň *Oliver Twist* a v *Láskách jedné plavovlásky*, kde už suverénně ovládl „pluralitní konflikt“, doslova hýří velkými komediálními scénami. Neváhá si pro ně vypůjčit gagy a rekvizity z arzenálu klasické filmové grotesky; neváhá dokonce spojit komický výstup s erotickou scénou, což si, pokud vím, nedovolil ani Chaplin. K tomu je třeba nejen velké dávky vkusu, ale i velké filmařské odvahy.

Forman, zatím jediný v generaci, rehabilituje staré, po příchodu zvuku a zejména po druhé světové válce, opuštěné filmařské ctnosti. Osobní tvůrčí program dokázal spojit s tradicí profesionální. Jinak řečeno: nebojí se být bulvární. Zajiště tahle snaha v sobě nese určitá a známá nebezpečí; svod komercializace je silný a tlaky budou veliké. V této chvíli však je smysl pro senzaci Formanovou silou, nejen profesionální, i tvůrčí.

Ivan Passer, spoluautor všech Formanových filmů, samostatně debutoval až povídkou *Fádní odpoledne*, která měla být zařazena do cyklu *Perličky na dně*, natočeného podle Hrabalových povídek, protože však původně plánovaných šest čísel přesáhlo celovečerní metráž a „nikdo nechtěl stříhat“, Passer ustoupil a jeho film se promítal zvlášť. Už tahle

epizoda něco vypovídá o Passerově vnitřní noblese: ustoupil v zájmu celku. Těžko měřit, natolik je Passerův přínos vklíněn do Formanových filmů, každopádně mám dojem, že na filmu *Kdyby ty muziky nebyly* se podílel podstatněji, lyrická nota je tu silnější a jí se přibližuje spíše Passerovým filmům *Fádnímu odpolední* i *Intimnímu osvětlení*, než břešnějším pracem Formanovým. Passerův program je totožný s programem Formanovým, ale právě v tom, jak realizují totéž, lze poznat rozdíl v osobnosti. Tady také jsou hrdiny prostí všední lidé, anonymní obyvatelé současných dějin, tady také prožívají své veselé i směšné, příjemné i nepříjemné příhody. U Formana je však vše vybudováno na pevné, přesně ohraničené situaci. U Passera spíše na atmosféře, náladě, neuchopitelném a nevyslovitelném oparu okamžiku, jehož kontury se rozplývají až do nezřetelnosti. Formanova dramaturgie je založena na „pluralitě konfliktu“, Passerova píše na „pluralitě dění“. Mnohost dějů, které se neustále odehrávají kolem člověka, do nichž vstupuje, aktivně či pasívně, dává přeskočit nenadálým jiskrák, které jsou květinami všedního života, jejich poezii i humoreskností. Už ve filmu *Kdyby ty muziky nebyly* byl náznak něčeho podobného, když vedle sebe běžely příběhy dvou chlapců, kteří se oba stejně prohřešili, stejně byli potrestáni a „nic se nestalo“, jen si vyměnili místa v kapelách. Ve *Fádním odpolední* kloubí Passer hned půl tuctu dějů najednou: mladík čte knihu, hostinský mu nadává, ženské zpívají u piva, starý pan Juppa medituje nad fotballem a muž s hrncem zelí převede řeč od kopané, jaká se dnes už neumí, k té „nádherné ženské“ za oknem. A všechno se to vybíjí v dotycích, v nápovědách, v drobném jiskření, jedním slovem: v atmosféře lyrické, křehké a podmaňující. A totéž v celovečerním *Intimním osvětlení*. Tam přijede muzikant z města, třicátník, ke svému příteli, s nímž kdysi studoval a který teď učiteluje na vesnické hudební škole a přivydělává si hraním na pohřbech. Mezi nimi se melou milenka jednoho a manželka druhého, děti, tchán, tchyně, jedou zahrát trubkové sólo na pohřeb, zahrají v hospodě a večer chvíli klábosí nad lahví. Petr z Formanova *Černého Petra* sice neprožil příběh, ale ať udělal cokoli, vstupoval do konfliktu, s otcem, s vedoucím samoobsluhy, s Čendou, s Pavlou. Petr a Bambas, hrdinové Passerova *Intimního osvětlení*, také nezažijí příběh. Ale nevstoupí ani do konfliktu: setkání po letech, kdy vzájemně jeden druhým měří svou prošlou ži-

votní dráhu, v nich vyvolá jen zvláštní náladu, řekněme zvláštní duševní stav. A právě toho chce Passer dobýt a dobývá. Především díky svému něžnému humoru prosvětlujícímu hrdiny jaksi „zvnitřku“. Formanův humor, jakkoli kultivovaný, si dovoluje až klaunskou exhibici, Passer zůstává spíše u humoreskního náznaku, jen naťukne situaci, jde dál, jako by se obával, že se jejím rozvinutím dotkne lidské důstojnosti svých postav.

Lidé u Passera jsou plnější, chtělo by se říci: žírnější než u Formana, snad to plyne z větší Passerovy citlivosti, až úzkostlivé plachosti, která dbá, aby nebylo ublíženo člověku, snad z toho, že Passer přece jen zobrazuje postavy starší, vyzrálejší a tedy už automaticky „plnější“.

Passer je filmový poeta, básník, ale v jiném smyslu než Němec. Básní z harmonie a harmonizuje. Na dvou věcech je to nejvíce vidět — na jeho vztahu k hudbě a k přírodě. Němec má také vztah k přírodě, ale jeho příroda, to je především les, hustý a temný, plný zlých mravenců, z jehož stínů mohou na člověka vyrazit pronásledovatelé nebo páni s burinkami a zahrát si s ním ošklivou hru. U Passera je příroda otevřená a líbezná, louka, na níž se pase stádečko koňů, kus polní cesty se hřbitovní zídkou v pozadí. A hudbou je posedlý, rozumí muzice a muzikantství jako málokdo a jestliže už nemá hudební motiv přímo v ději, zasadí si ve *Fádním odpolední* tři zpívající ženky do druhého plánu.

Ovšem něha, plachost, ohleduplnost, nejsou jen Passerovou silou, i slabostí a nejen v životě, i v tvorbě. Silná figura představitele se mu snadno vymkne. Passer se nechá okouzlit nebo utlačit agilnější individualitou, zatím oba jeho filmy jsou rozkolísány v tvaru, vedlejší přerůstá nad hlavní, stavba je nachýlena na jednu stranu, záměr deformován. Není to žádná katastrofa u filmů, u nichž tolik záleží na atmosféře a stavu, které jsou spíše sněny než žity a vyprávěny. Mladý Biebl a mladý Šrámek, jejichž náladu v mnohém připomíná, jsou takto „nedotvarováni“ a přece znamenají velkou hodnotu a jistotu české poezie.

Jiří Menzel, věkem i nástupem nejmladší muž nové vlny, je také snilkem jako Passer. Ale jestliže si Passer vysnívá stav, pocit a náladu, Menzlův sen se jmenuje: hra. Také ho zajímá „obyčejný člověk“, ale ani ho nenapadne hledat sociologický aspekt jeho života. Spíše mu jde o to, jak se může jeden v tomto životě povyrazit a pobavit, z čeho lze se ra-

dovat. Menzlův svět je světem hledané a sněné radosti. Světem, v němž je dovoleno si hrát, vychutnat chvíli, z bujnosti si vymýšlet a nejraději o takových věcech, jako jsou boj a láska.

Na první pohled je Menzel smyslník, rozkošník a požitkář. V povídce *Smrt pana Baltazara z Perliček na dně* vypráví strýc překrásnou vzpomínku, jak byl sveden a ani magie největších hudebních mistrů tomu nedokázala zabránit, povídka *Zločin v dívčí škole* odhalí za složitou detektivní záhadou milostnou aféru mladého člena učitelského sboru s detektivovou dcerou a celovečerní *Ostře sledované vlaky* se pak zdají bakchanálem smyslnosti až renesanční: výpravčí Hubička razítkuje zadničku Zdeničce Svaté, Miloš Hrma kdekomu vykládá své problémy s „ejaculatio praecox“, až je svých potíží zbaven zkušenou a krásnou Viktorií Freie. I obrazové sexuální symboly jsou u Menzla nápadné a vtíravé: černé podvazky ve *Zločinu v dívčí škole*, strýc fotograf v *Ostře sledovaných vlacích* připomíná fauna, i opakované gesto, jímž paní přednostová krmí husu, má sexuální podtext.

Ale tahle okázalá smyslnost, tohle rozkošnictví, které na sebe tak upozorňuje, nemá příliš ostré dráčky. Je to spíš jen sen o smyslnosti a hra na smyslnost nebo hra se smyslností než smyslnost zažitá a pudová. Autor skutečně smyslný — a česká nová vlna, ke své škodě, takového nemá — by si nevybral za hlavní postavu milence tak tragikomického jako je Miloš Hrma nebo strýc ze *Smrti pana Baltazara*. Pro sněný a hračkářský základ této smyslnosti je příznačná konfrontace dvou scén v *Ostře sledovaných vlacích*. Myslím razítkování Zdeničky Svaté a Zdeniččin popis téhož před disciplinární komisí. Zdenička si tu vymyslí velkou sexuální hru — „nejdříve botičky, potom punčošky...“ — tak jako si Menzel a potažmo Hrabal vysnívají sexualitu svých příběhů. Tím, že říkám vysněná a hraná smyslnost — a více sněná a lyrizovaná u Menzla než v Hrabalových předlohách — neříkám, že to, co Menzel předvádí je falešné a nepravdivé. Nikoliv. Hra a sen jsou Menzlovi mocným tvůrčím zdrojem, který lyrizuje váhou citlivé, až přecitlivělé osobnosti.

Menzel cítí potřebu komplementarizovat život, v němž je málo místa pro čistou radost a pro skutečný, nezkalený požitek ze smyslů. Hledá tedy chvíli vytržení, které mohou zážitek radosti poskytnout. Odpoledne na motocyklových závodech, chvílka snění nad stolem, první kroky do života,

kdy člověk překračuje hranici velkého neznáma. Zároveň však je natolik realista, že ví — tyto chvíle jsou jen zvláštními okamžiky života — a přesně je rámcuje. Ve *Smrti pana Baltazara* se rodina od velkého benzínového vytržení nostalgicky vrací do všednosti běžných dnů, ve *Zločinu v dívčí škole* je vysloveně řečeno: „byl to jen sen“, „co se vypráví vyrostlo z fantazie a důmyslu“, v *Ostře sledovaných vlacích* do idyly probouzejícího se eléva Hrmu drsně vpadá válka, která radost a snění jednou pro vždy utne.

Vnitřní Menzlův paradox je asi tento: Menzel cítí, že skutečnosti se nedostává radosti a hravosti a vypráví o ní, aby skutečnost doplnil, aby jí chybějící dodal a zároveň si uvědomuje, že v této době si lze hrát a snít jen jaksi mimo, soukromě a na svou pěst, stranou celkového chodu dějin. Gestem tedy, hledáním hry, radosti a požitku odporuje asketickému gestu Chytilové, u níž se toto považuje za marnost a zbytečné ztrácení času, neboť hra a požitek nemá místo tam, kde je třeba činu. V podstatě se s ní však ztotožňuje: dnešní člověk nežije plným a harmonickým životem, k plnosti a harmonii je třeba mu cosi dodat: prostor pro čin a prostor pro radost, což jsou de facto synonyma.

#### IV.

Nakonec mi zbyla poněkud nesourodá skupinka lidí, kteří buď nejsou zcela vyhranění a jednou se přikláníjí k intimnímu pohledu na člověka, jindy se pokoušejí o generální vidění světa, nebo si kladou za úkol sjednotit obé, najít tvárnou rovinu, v níž by se člověk sešel s celosvětovým děním, ne-li už přímo, pak alespoň zprostředkovaně: poznáním a uvědoměním si jednoty člověka a světa.

O Pavlu Juráčkovi a Janu Schmidtovi platí to první.

O Štefanu Uhrovi a Jaromilu Jirešovi spíše to druhé.

Karel Vachek, veřejnosti málo známý outsider generace, je pak vůbec případ sám pro sebe.

Štefan Uher patří mezi zakladatele a věrozvěsty. V době, kdy v Praze „nová vlna“ teprve laboruje, Uher v Bratislavě už skládá montážní mozaiku *Slnka v síti*. To, nač se v Čechách sešla celá skupinka lidí, Uher na Slovensku zmohl sám, naráz, jediným prudkým tvůrčím gestem. Teprve domyslíme-li do důsledků tyto skutečnosti, můžeme pochopit, jaké síly talentu a osobnosti k tomu bylo zapotřebí. Uher měl proti svým pražským vrstevníkům jedinou výhodu: ač vě-

kem jim blízký (nar. 1930, Chytilová 1929, Forman 1932, Schorm 1931), byl filmařsky starší. Už od roku 1956 soustavně pracoval ve studiu dokumentárního filmu v Bratislavě, kde vytvořil kolem patnácti titulů. V roce padesátém osmém natočil středometrážní hraný film *Bylo jednou jedno přátelství* a *Slnku v sieti* předcházely celovečerní hraný film pro mládež *My z 9. A*.

Dvě základní determinanty zásadně odlišují Uhrova tvorbu od práce ostatních: za prvé vyrůstá z kořenů slovenské kulturní tradice, za druhé se jeho zájem soustřeďuje k člověku venkovskému a maloměstskému. Rodák z Prievidze na středním Slovensku se nikdy nestane velkoměstským člověkem, nikdy nepřetrhne své spojení s dědinou a s půdou, s živou lidovou tvorbou. V jistém smyslu připomíná typ umělce, který vymřel v Čechách na konci minulého a na počátku tohoto století: umělce, který je v první, nanejvýš v druhé generaci městským člověkem. Za každým jeho gestem a projevem cítíš venkovské předky.

Uher je spojen s tradicí a zároveň je včleněn do řádu moderního myšlení. Na tomto průsečíku osobním i dějinným vyrůstá jeho tvorba. Uher je ve filmu první *moderní Slovák*, s důrazem na obě slova. Prvním chci vyjádřit vědomí evropského kinematografického kontextu, druhým samozřejmou zakořeněnost v době a národě. A právě vnitřní napětí mezi starobylostí, folklórem, venkovanstvím, katolicky formovaným odkazem životních postojů, prostě zažitým vědomím souvislosti s minulostí na straně jedné a moderním řádem myšlenkovým i filmovým na straně druhé klene podivuhodnou krásu Uhrových filmů. Ve světové kinematografii ho může srovnat jedině s mladým Dovženkem, ukrajinským sedlákem a učitelem, který zmobilizoval všechny bylinný a písňový ukrajinský odkaz a spojil ho s řádem myšlení socialistické revoluce. Uher první důsledně realizuje vlastní smysl slovenské filmové tvorby, před ním se to jednou podařilo Barabášovi v *Písni o sivém holubovi*, a to ještě nedůsledně.

Co je Uher ve slovenské kinematografii si lze nejlépe ověřit srovnáním s Bielikem a s Grečnerem. Bielik chce být slovenský. A vyžívá se v exaltovaném heroickém gestu, v pseudojánošíkovských postojích, bije se pateticky do prsou a ty slyšíš, jak to duní. Grečner chce být evropský a světový. A jeho „evropanství“ je jen provinciální a epigónské. Uher je slovenský i evropský, snad proto, že to ani nechce.

Vymezit Uhrovo téma není snadné. Je jim bezpochyby mládí, ale nepojímá je ani sociologicky jako Forman, ani metaforicky jako Němec. Konflikt Fajolův v *Slnku v sieti* má pluralitní povahu jako konflikt *Černého Petra*. Ale smysl filmu tím není ohraničen. *Černý Petr* je příběhem určité sumy životních zkušeností mladého člověka, *Slnko v sieti* je mimo to a navíc i příběhem přemýšlení. Petr nepřekračuje rámec své bezprostřední empirie, Fajolo neustále porušuje hranice mezi skutečností, myšlenkou a snem. V takto koncipovaném filmu není pak zatmění slunce jen pozoruhodným přírodním jevem, ale symbolem zatmění citů, a slunce zrcadlící se na hladině vody v rybářské síti neznamena pouze krásný pohled, ale i symbol intenzivního, naplňujícího životního prožitku. I hrdina je jiný. Formanův Petr je sociologickým představitelem průměru, spíše prototyp nežli typ, Uhrův Fajolo je po svém způsobu osobností. Bystrý a inteligentní, citlivý až k přecitlivělosti, víc samotář mudrující nad smyslem věcí nežli činný praktik. Na každém kroku si staví otázku, proč to a nač ono, proč tak a ne tak. Není náhodné, že se důvěrně sblíží s jediným člověkem, starým Stohárem, svérázným filosofem — v Uhrově pojetí bezpochyby — nositelem nejlepšího odkazu lidové tradice a poctivosti. Konečným cílem vyprávění není podat obraz člověka a života, ale postihnout jeho prostřednictvím vědomí souvislosti dneška s minulostí, jedince se světem. Proto vpadají do vyprávění motivy téměř báchoréčné — čaromocná Bezdianka, jezírko, jehož voda dodává chlapům mužné síly — i hypermoderní symboly, jako jsou zákoutí bratislavských střeš posetých televizními anténami, či svist tryskových letadel nad polem zralého obilí.

*Slnko v sieti*, dílo přechodu, které zvěstovalo novou estetiku, stylisticky nedosahuje čistoty většiny pozdějších prací příslušníků nové vlny. Vedle nejrozměrnější, novátorské sekvence Fajolova pobytu na žňové brigádě tu jsou ještě dvě roviny, scény bratislavské mládeže „mezi sebou“, realizované v duchu dobové konvence z konce padesátých let a paralelně vyprávěný příběh slepé matky Fajolovy milé Bely, realizací připomínající lepší komerční film z éry těsně předválečné. Ale tato vnitřní kontraverze má svou krásu; vyvolává polyfonní dojem a životní plnost, což souvisí se zvláštním paradoxem umělecké tvorby: směřuje ke stylové čistotě, ale

díla, která jí dosahují, se zároveň stávají jaksi odživotněnými a sterilními.

Následující *Organ* je zároveň pokračování *Slnka v sieti* i jeho popřením. Uher tu nadále chce dobývat vědomí souvislosti, ale ne montáží, spojováním různých materiálů, nýbrž metaforou, podobenstvím. Jestliže *Slnkem v sieti* Uher předjal něco, co v jednom směru rozvine Forman a v druhém Jireš, *Organem* pak předjal to, co rozvine Němec. Zběh poražené polské armády nalezne počátkem války azyl v klášteře na malém slovenském městečku. Prchá před hrůzami války a atmosféra „farské republiky“ vypadá jako idyla ve srovnání s tím, co prožil. Nový fráter je vynikajícím varhaníkem, a odtud se zauzlí konflikt: cizincův talent vyvolá nenávisť málo talentovaného místního regenschoriho. Intrika netalentu vůči talentu se odvíjí jako psychoanalýza klerofašismu. Duchovní moc se srazí se svými světskými zájmy, popírá jménem morálky vlastní morální zásady, až štvanec je opět štvancem: hrůza plání posetých mrtvolami vojáků poražené polské armády je sice zjevná, ale o to méně znepekující než hrůza pokrytecké idyly.

Příběh je mnohem „autonomnější“ než ve *Slnku v sieti*, vyžívá se v sobě, jen na začátku a na konci je otevřen dějinám. Jde o ideologickou filipiku proti pokrytectví jednoty duchovní a světské moci, která zrazuje duše a nestačí na řízení světa. Bachova barokní hudba a gotika levocského dómu zařazuje podobenství do nadčasových souvislostí. Pro látku, s níž pracuje, byl *Organ* považován některými lidmi za náboženský film. To je naivita. Zpodobuje prostě jedno období církevní vlády a dochází k filosofickým závěrům. I tím se Uher blíží Němcovi. Ale je více zakořeněn než Němec, usazen v čase, jeho generalizace není tak vyhrocená. Bylo by to možno říci i jinak: jeho talent je širší, jeho myšlení neroste jen z pocitu a prožitku, nýbrž i z pozorování a ze zkušenosti.

Jaromil Jireš se také snaží postihnout vědomí souvislosti člověka se světem, přítomnosti s minulostí. V *Křiku* se Slávek Procházka cítí jen jedním z řady Procházků táhnoucí se z minulosti do budoucnosti, v *Romanci* je konfrontován „civilizovaný“ život mladičského Gastona s romantizovanou idylou volného cikánského života, dokument *Občan Karel Havlíček* je pak vůbec vybudován na srovnání představ dnešních mladých lidí — posluchačů novinářství a filosofie

— o životě a boji Karla Havlíčka Borovského a reáliemi tohoto života a boje. Ovšem to, co plyne z Uhra přirozeně, spontánně, samozřejmě, děje se u Jireše na příkaz rozumu a úvahy. Jireš je vůbec typem tvůrce volního. Nezpívá, protože „to“ v něm zpívá, nýbrž proto, že chce zpívat. Vůle tvořit a úvaha o tvorbě převažuje nad spontaneitou. Je mu přisuzována citlivost a citovost, s odvoláním na to, že často upadá jednou do sentimentu a podruhé do hysterie, tedy dvou extrémních citových poloh. Stačí si však postavit vedle sebe *Sál ztracených kroků*, jeho absolventský film, a *Romanci z Perliček na dně*, abychom pochopili, že hysterie prvního a sentimentalita druhého se zrodily za absence korigujícího citu, z převážně z rozumářského vztahu k věcem, který v krajních polohách zrazuje.

Spíše než racionalista ve smyslu člověka obdařeného vše-rozežírajícím analytickým rozumem je ovšem Jireš to, čemu se lidově říká „mudrlant“. Konec konců vše je podle něho přirozené a normální, i filantropie, i zloba, i egoismus, jen jaksi na člověku záleží, co si z toho vybere. Němec a Chytilová jsou rozněvaní, Schorm se snaží pochopit, Jireš se snaží smířit protiklady. I v *Křiku*, i v *Romanci* — méně v *Sále ztracených kroků* — se Jireš dívá na věci jakoby zdálky, jakoby z hlediska věčnosti, život sám se naplňuje ve své neustálé obnově i opakovatelnosti, zážitek sám má hodnotu ve své originalitě i obecnosti. Tahle filosofie by byla sympatická u šedesátníka, sedmdesátníka, který už všechno ví a všechno prožil a na udivené objevy pubertánů se dívá se shovívavým úsměvem. Jenže u Jireše se srazí s pubertálností detailů, a to prozrazuje, že moudrost a shovívavost jsou vyčtené a neprožité. Tady je vnitřní kontraverze Jirešova a projevuje se i kontraverzemí námětů a stylů.

Filmicky je Jireš nejméně vyrovnaný. Od počátku sice spěje k hranému filmu, nikdy nepodlehá svodu cinémarérité, nejspíše k vlastní škodě, *Křik* je montážní řetěz obrazů, spojující reálnou situaci s asociací i vzpomínkou a porušující naprosto časoprostorové vztahy tradičního filmového příběhu, *Romance* je nejspíše idylickou pikantní anekdotou, kde jen podle jistých sentimentalit poznáš téhož autora, a nepodařený *Srub* je pokusem o podobenství (příklad Němcův je příliš silný). Bezesporu nejlepší Jirešovou prací je středometrážní dokument *Občan Karel Havlíček*, natočený jako intermezzo v době, kdy Jirešovy chyběl scénář hraného filmu. To

je po svém způsobu „sociologický pokus“, jaký jím byl Formanův *Konkurs*, ovšem na vyšší, intelektuální úrovni. Studenti novinářství si přehrávají sami pro sebe kus procesu s Karlem Havlíčkem, v druhé části filmu o něm diskutují a rozebírají ho ze svého stanoviska a z vlastních politických zkušeností, v třetí části Jireš objektivizuje pohled na Havlíčka, uvádí dohady a hypotézy na pravou míru. Film strohý, věcný, neobyčejně silný, film, který by mohl znamenat pro Jireše mezník: poprvé tu totiž nezní chlapecká koketerie, ale pevná, mužná nota.

I Pavel Juráček je rozkolísaný v tvaru a v látkovém zájmu. Ale jestli u Jireše cítíš za nevyrovnaností zápas, boj s materiálem o myšlenku, u Juráčka tomu tak není, ať dělá co dělá, všechno dobře umí. Nevím vlastně, mám-li to myslet jako chválu nebo hanu. Chvillemi mi Juráček připomíná virtuosa, který cítí potřebu exhibicionizovat talent, udívat sebe i okolí, nač všechno si troufne a jak ovládá nástroj, chvílemi překypující talent, z něhož tryská na všechny strany jako z čerstvého vrtu v naftových polích, ale zatím je to jen pěna a voda, na olej je třeba si ještě počkat.

Školením je Juráček scenárista, a proto také ví ze všech nejlépe, že rozhodující ve filmu je „literatura filmového díla“, že režiséři vzdalující se improvizacemi od scénáře ho vlastně přepisují. Drží se tedy literárního základu, programově buduje ne na kontinuitě filmové, ale na základech kontinuity literární. De facto: vytváří filmové variace na hotové literární motivy. Napíše pro Jana Schmidta hravou grotesku *Černobílá Sylva*, k níž se inspiruje řadou literárních parodií na téma „setkání autora s jeho postavou“. Napíše scénář vědecké fantazie *Ikarie X B 1*, kde podá svou variantu standartního klíše vesmírných cest. Napíše námět k Zemanově *Bláznově kronice*, jakési moderné a ironicky traktované „dva mušketýry“ bez Alexandra Dumase, ale se znalostí *Fanfána Tulipána*. Napíše a režíruje *Postavu k podpírání*, malou protikultovní absurdní satiru kafkovského stříhu. Napíše a zrežíruje dvě povídky z vojenského života pod titulem *Každý mladý muž*, kde si dokazuje, že dovede sám to, co Forman s Papouškem a Passerem ve třech. A konečně znovu napíše pro Jana Schmidta sci-fi *Konec srpna v hotelu Ozón*, což je zase svérázné zpracování motivu Nevila Shutea z románu „Na břehu“. S výjimkou dvou víceméně zakázkových věcí — *Ikarie XB 1*, kde musel zachovávat „pravidla

řemesla“, a *Bláznovy kroniky*, kterou psal pro Zemana — jsou všechny Juráčkovy věci miniaturami založenými na jediném paradoxním nápadu. V osnově všech leží vlastně rozvedený aforismus, který exponuje tezi a paradoxem ji zvrátí v nonsens. Filmová postava sestoupí z plátna, vejde do života a odhalí svou neživotnost; muž si vypůjčí v půjčovně koček kočku, chce ji vrátit, půjčovna neexistuje, ale muž nesusoucí zodpovědnost za vypůjčené zvíře podnikne kručiatu úředních výslechů; vojenská posádka chystá slavnostní večírek s tancem, všichni se dětinsky těší, ale když přijede jen jedno děvče, nikdo s ním netančí, protože je to absurdní; skupina dívek vedené matkou, které přežily atomovou katastrofu, hledá muže, aby byl uchován lidský rod, ale najde jen do vzpomínek pohrouženého starce nad hrobem.

Zatím má Juráčkovo umění více duchaplnosti nežli ducha. Juráček ví o absurditách dnešního světa a rozlouskává své paradoxy s bravurou dobrého hráče biliáru: co úder, to karambol. Je to chytré a virtuózní, ale je to trochu hra intelektu a zručnosti. Jestli Jireš musí dojít tvorbou k umění, pro Juráčka zní vývoj imperativ opačně: od umění k tvorbě.

O Janu Schmidtovi jen krátce: je dosud v pozadí za bystřejším a rychlejším Juráčkem, tam, kde pracují spolu, v *Černobílé Sylvě* a v *Konci srpna v hotelu Ozón* (beru za fakt Juráčkovo prohlášení, že *Postavu k podpírání* dělal sám), Schmidt zjednodušuje, zruralňuje a naturalizuje Juráčkovu bravuru. V jediné samostatné práci, v dokumentu *Život po devadesáti minutách*, podnikl Schmidt velmi jemnou analýzu psychologie fotbalového hráče a sportovního zákulisí, sice bez velkých ambic filosofických, ale s pronikavým sociologickým smyslem a s překvapivým citem filmářským.

Poslední výraznou osobností je Karel Vachek, člověk z rodu „prokletých“. Už někdy v druhém ročníku FAMU natočil kratičký snímek o malíři Kamilu Lhotákovi, pár metrů filmu, ale podivhodné a zralé dílko, které Lhotáka nevysvětlovalo a nepopisovalo, nýbrž proniklo médiem filmové fotogenie do světa Lhotákových výtvarných vizí. Pro jakýsi konflikt nad tímto filmem přerušil na čas studium, aby absolventskou prací, dokumentem o Strážnici a folklóru nazvaným *Moravská Hellas*, vyvolal konflikt ještě větší. Zatímco Juráček ví o absurditách dnešního světa, Vachek je bezprostředně cítí a žije, prakticky každý dotyk skuteč-

nosti ho nutí odhalovat její nonsensní stránku: strážnické slavnosti, jarmark s folklórem a s pseudolidovým uměním, mu poskytl materiál přímo k orgiím posměchu a ironie. A přitom nezasahuje příliš do skutečnosti, nechává lidi vypovídat tak upřímně, až může být obviněn, že zneužívá jejich naivitu a důvěru, kontrastní montáž a útočný komentář jen dovršují působivost původního materiálu. Vachek se tu zároveň pokusil o tvárný experiment; spojil dokument, přímé autentické záběry s „hrou“. Dva vojáčky, kteří mají v celku roli „komentujících průvodců“, jsou představeni jako synovci jedné z autentických postav: tady je nařknuto něco naprosto osobitého, svérázná filmová estetika, kterou Vachek neměl zatím možnost rozvinout. Po *Moravské Helladě* dokončil, nemýlím-li se, už jen dvě práce: armádní měsíčník věnovaný dvacátému výročí osvobození Ostravy, tedy periodikum složené z několika monotematických čísel, a podílel se na sestřihu Koudelkova materiálu natočeného při velké dunajské povodni. Ani v těchto dvou utilitárních kouscích Vachek nezrazuje sám sebe, svůj vyhrocený smysl pro absurditu: v ostravském čísle armádního měsíčníku nechá vypovídat člověka, který prošel frontou, zažil těžké boje a z toho všeho mu zůstala jen hromada vyznamenání; *Stoletou vodu* komentuje citací autentických zpráv a textů publikovaných v tisku v době povodní.

Talent zvláštní, temný, ale silný je Vachek. Zatím může říci s Antonínem Artaudem: „Nerealizoval jsem se.“ Ač i to málo, co udělal, je veřejnosti neznámé, nelze o něm mlčet. Obraz by bez něho nebyl úplný.

Ještě o dvou lidech je třeba se zmínit: o Antonínu Mášovi a Hynku Bočanovi. Jsou k „nové vlně“ počítáni a pravděpodobně se k ní i přiřazují. Ale Máša je estetikou — jak scénaristických prací (*Místo v houfu*, *Každý den odvahy*), tak režijní prvotiny (*Bloudění*) — mnohem blíže estetice Kachtíka, Helgeho, Kachyni či Oldřicha Daňka, nežli Schorma, Uhra, Chytilové či Formana, jeví se mi tedy jako opožděný příslušník generace sedmapadesátého roku. Naproti tomu u Hynka Bočana, nesměle zatím a v náznaku, cítím už prvky zcela jiné, opoziční vůči „nové vlně“, tady se znovu, na jiné úrovni, hlásí o slovo filmař profesionál, předjímající pravděpodobně charakter generace, která teprve přijde.

## V.

Nyní několik slov závěru, něco jako souhrn věcí řečených a zjištěných.

Především je třeba vzít na vědomí, že tato mladá kinematografie není plodem nějakého intelektuálního svévolu, exhibice či odtržení od dobových potřeb, jak se někdy vykládá. Naopak, roste z požadavků doby a země. Často tu padala slova jako filosofování, sociologizování, moralizování, hledání vědomí souvislostí, tedy pojmy, které jsou aktuální v celku českého a slovenského myšlení konce padesátých a první půle šedesátých let. Nahradit brožurkové poučky skutečnou filosofií, fixní představy o skutečnost sociologickým zjištěním, rozpor mezi slovy a činy pravou morálkou, to jsou základní potřeby československé společnosti, ve všech oborech se po tom volá a v mladém kinematografii dostává toto volání umělecké naplnění. Jestliže generace ochvá, zjednodušeně řečeno, po Květnu a po Únoru byla uchváčena myšlenkou: vše rozhodující je vybojováno, základní společenská bitva je už za námi, cítí mladí, že společenské zápasy, které probíhají a které jsou v budoucnu, jsou neméně rozhodující a neméně důležité. To je typické pro vědomí generace vyrostlé v nové společnosti, generace, která nemá zkušenost se společností starou a která tedy jiné a své konflikty cítí stejně ostře, jako cítila své konflikty generace vyrostlá v předchozí společnosti. Všimněte si: společným hlavním hrdinou celé této kinematografie je mladý člověk, nejstarším protagonistům je sotva třicet, u Chytilové ve filmu *O něčem jiném* a u Passera v *Intimním osvětlení*. To je příznačné, mladý člověk stejně vnímá společenské konflikty a své postavení ve společnosti jako jeho duševní rodič. Slyšel stejně jako on: přišli jste k hotovému, nic si nepamatujete, jak se žilo a jaké těžkosti jsme museli překonávat, a slyšel to tolikrát, že ho to omrzelo poslouchat, protože se ho nikdo nezeptal na jeho názor, nakolik je to „hotové“ skutečně hotové a jaké těžkosti musí překonávat on.

S tím souvisí společenský aktivismus mladé kinematografie, nebo jak se dnes říká „angažovanost“. Česká kinematografie neměla ve své historii skupinu, vlnu, generaci, která by byla tak zaujata společenským životem své země, jako je tato „nová vlna“. Jistě, kinematografie po čtyřicátém pátém a po čtyřicátém osmém roce byla hodně „politická“, ale tam — zejména po čtyřicátém osmém roce — byl poli-



tický a sociální zájem hodně vnější, zprostředkovaný, přejatý, kinematografie prostě ilustrovala hotové politické myšlenky a pasívně je vnašela do dějů. Mladá kinematografie se ke společenské aktivitě hlasí *spontánně, sama za sebe*, na svou pěst a na svou zodpovědnost, často proti dobrým radám, že je lépe se nepálit. Společenský aktivismus vrůstá do estetického řádu, není to nic vnějšího, nic přidaného a navíc, ale je to duše, dřev a kost těchto všech filmů. Česká kultura byla vždycky společensky aktivní, ale tak výrazných aktivistických hnutí, kdy šlo o kolektivní programy, bylo málo, literatura doby pobřežnové, poezie dvacátých let . . .

Za druhé přináší „nová vlna“ do československé kinematografie vědomí a potřebu estetického řádu filmu. Něco už jsem naznačil, když jsem řekl, že její představitelé se necítí ani tak režiséry a profesionály, jako filmáři a tvůrci. Zdánlivě, podle mechanických a vnějších názorů na film a umění vůbec, je to v kontraverzi se snahami společenského aktivismu, neboť se běžně předpokládá, že společenská aktivita se má vybíjet jen v publicistice, zájem estetický je vymezen pro jakousi „cinématographie pure“. To ale platí pro období poklesu umění i společenské aktivity. Velké období, jako byl francouzský román první poloviny minulého století, ruský román sedmdesátých až devadesátých let, sovětský film let dvacátých, poválečný italský neorealismus, řeší zároveň nejvážnější problémy země a doby i estetické problémy aktuální v této chvíli pro umění. Tak je tomu i v této kinematografii. Tím, co říká, se obrací především k domovu, ale to, čeho se přítom zmocňuje, přesahuje rámec československých hranic. Zařazuje se tak do čela soudobého kinematografického usilování. Nezastávám zdaleka tak pohrdlivý názor o francouzské nové vlně, který v posledních dvou letech přišel do módy a lze ho shrnout do sloganu, který jsem kdesi četl: „Nová vlna se vsákla do písku a nezbylo po ní nic.“ Ale přece jen: to je „cinématographie pure“, čistý film, vyžívající se především ve sféře filmové lingvistiky, stojící zády k obecnému společenskému dění. Československá „nová vlna“ je o to silnější, oč si klade větší úkol: že zmáhá aktuální problémy kinematografie v kontextu s aktuálními problémy světa. Ne jedinec sám o sobě a ve svém soukromí, ale člověk ve světě, člověk mezi lidmi, člověk ve společnosti, v socialistické realitě i v druhé půli dvacátého století, takový je její zájem.

Důsledkem dvojediného zájmu společenského i estetického je náročnost a jistá nesrozumitelnost této kinematografie. Ale to, myslím si, je jev přechodný. A hned ze dvou důvodů. Každá radikální revolta v umění není ničím jiným než zrušením konvencí dohodnutých mezi tvůrcem a divákem. Takzvaná „srozumitelnost“ je právě otázkou těchto dohodnutých konvencí, struktur a postupů. Ale každá revolta, která se nezmění v anarchii, si po čase vytváří nové konvence, to jest *novou dohodu*. Nový systém znaků a postupů se opakováním a prostým plynutím času stane veřejným majetkem, to co bylo náročné, stane se běžným. Takový je osud každého skutečně silného a společensky angažovaného hnutí. A z druhé strany každá tvůrčí osobnost, která prochází normálním a harmonickým vývojem, nalézá pro svůj myšlenkový řád — a ten se zřídka kdy radikálně mění — pregnantnější, globálnější, jedním slovem *jednodušší* výraz. Tedy dvojí cestou se každá umělecká revolta sblíží s obcí. A tady již dnes jde vývoj naznačeným směrem. Lze to pozorovat nejvíce u Formana a Uhra, ale také u Němce, Chytilové a Juráčka. Příliš nadšení přátelé nové vlny, kteří chytají každou módu, ale málo vědí o umění, jí prokazují medvědí službu, když málem před každým filmem varují diváka: Pozor, můj milý, tady se ti dostane umění s velkým U, žádná legrace a zábava, nic pro tvůj pohodlný mozeček. A zatím v české kinematografii nebylo ještě období, které by tolik prahlo po životní radosti, které by bylo tak hravé, které by s takovou chutí předvádělo „spektákl“ — tedy ve směs atributy zábavnosti — jako mladá kinematografie.

Neříkám, že všechno, co mladí natočí, je dokonalé, velké a hodné obdivu, že to nelze kritizovat a dokonce ostře napadat. Sám jsem v průběhu času řekl na účet těchto filmů nemálo výhrad a nemálo jsem jich zopakoval i v této stati. Jedno však by mělo být naprosto zřejmé: to, co dnes mladá československá kinematografie produkuje, jsou hodnoty, jaké nemají ve vývoji českého ani slovenského filmu obdoby. Jsou to hodnoty začleněné do dějin české kultury, rostlé s nimi, a vyrůstající na jejich základě. Že se tyto hodnoty objevily právě dnes, v krizovém stavu společnosti přecházející z jedné fáze socialistického myšlení a socialistické praxe do druhé a že tyto hodnoty mají právě tu podobu, jakou mají, to naplňuje i skeptika optimismem: Ne ve vztahu ke kinematografii, ale ke kultuře, společnosti a dějinám. (1966)