

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO
PRAHA**

**BAKALÁŘSKÉ KOMBINOVANÉ STUDIUM
2009 – 2013**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Martin Raich

**Nekonformita hlavních hrdinů ve filmech Miloše
Formana**

Praha 2013

Vedoucí bakalářské práce:
MgA. Tomáš Kepka

**JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY
PRAGUE**

**BACHELOR COMBINED STUDIES
2009 - 2013**

BACHELOR THESIS

Martin Raich

**Nonconformity main characters in the films of Milos
Forman**

Prague 2013

The Bachelor Thesis Work Supervisor:
MgA. Tomáš Kepka

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpal, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 28.3.2013

Martin Raich

Poděkování

Chtěl bych poděkovat MgA. Tomáši Kepkovi za užitečnou metodickou pomoc, kterou mi poskytl při zpracování bakalářské práce.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá objasněním pojmu konformního a nekonformního jednání člověka. Hlavním bodem práce je analýza zásadních filmů Miloše Formana a hledání prvků nekonformity v představitelích hlavních hrdinů. Cílem této analýzy je zobrazení osudu hlavního hrdiny ve vztahu ke společnosti.

Klíčové pojmy

Abnormalita, analýzy, deviace, experimenty, individualita, konformita, Miloš Forman, nekonformita, společnost.

Annotation

Bachelor thesis deals with clarification of the concept of conforming nonconformist and human behavior. The main point of the thesis is an analysis of relevant films by Milos Forman and search for elements in the nonconformity of the main heroes. The aim of this analysis is to show the fate of the main character in relation to the company.

Key words

Abnormality, analysis, conformity, deviation, experiments, individuality, Milos Forman, nonconformity, society.

Obsah

ÚVOD.....	8
1. DEFINOVÁNÍ SLEDOVANÝCH FENOMÉNŮ.....	9
1.1. Vymezení pojmu konformita	9
1.1.1. Formy konformity	11
1.1.2. Odlišení konformity od ostatních psychosociálních jevů.....	13
1.2. Vymezení pojmu nekonformita.....	14
1.2.1. Metody pojetí nekonformity	15
2. EXPERIMENTY ZKOUMAJÍCÍ NE/KONFORMITU	17
2.1. M. Sherif (1935).....	17
2.2. S. E. Asch (1951)	17
2.3. S. Milgram (1963).....	19
3. ZOBRAZENÍ NEKONFORMNÍHO JEDINCE V UMĚLECKÉM DÍLE	22
4. POČÁTKY REŽIJNÍ TVORBY MILOŠE FORMANA.....	23
4.1. Česká nová vlna	23
4.2. Osudové spolupráce	24
5. NEKONFORMITA JAKO JEDNO Z HLAVNÍCH TÉMAT REŽIJNÍ TVORBY MILOŠE FORMANA.....	27
5.1. České režijní období.....	27
5.1.1. Konkurs (1963)	27
5.1.2. Černý Petr (1963).....	29
5.1.3. Hoří, má panenko (1967)	30
5.1.4. Dílčí závěr.....	31
5.2. Americké režijní období.....	31
5.2.2. Přelet nad kukaččím hnízdem (1975).....	34
5.2.3. Vlasy (1979).....	37
5.2.4. Amadeus (1984).....	39
5.2.5. Lid versus Larry Flynt (1996).....	41
5.2.6. Muž na Měsíci (1999)	43
5.2.7. Dílčí závěr	45
6. POROVNÁNÍ FORMANOVÝCH FILMŮ MEZI SEBOU Z HLEDISKA NEKONFORMITY HLAVNÍCH HRDINŮ.....	47
ZÁVĚR – SHRUTÍ POZNATKŮ	50

ÚVOD

Téma týkající se individuality člověka je tématem, které provází společnost od samého počátku dějin a stále je tématem aktuálním a diskutovaným. Dnešní společnost je zabředlá v materialistickém světě, který nemá rád jedince vystupující z řady. Neustále jsme pod tlakem institucí, které kontrolují a regulují naše chování, způsobem který je pohodlný „systému“. Žijeme v zajetí norem, zákazů a příkazů, které tvoří pomyslné mantinely rozvoji lidské osobnosti. Málokdo se dokáže ubránit těmto tendencím společnosti a většina tak přichází o svou individualitu a lidskost, neboť *„člověka charakterizuje především jeho individualita, tj. osobitost, jedinečnost, a to nejen psychická, ale i fyzická“*. (Nakonečný, M., 1993, s. 113)

Přesto všechno v člověku zůstává zakořeněný pud touhy po svobodě. Pud, který člověka ve skrytu duše nutí vzepřít se normám a všeobecné společenské konformitě a převzít za své chování plnou zodpovědnost. S tím souvisí i nevyhnutelná konfrontace se „systémem“ a riziko vyřazení sama sebe ze společnosti, protože *„kdo nejde s námi, jde proti nám“*. (Gottwald, K.)

Právě touha jedince po svobodě a svobodném projevu je jedním z hlavních témat filmové tvorby Miloše Formana. Jeho výjimečnost spočívá ve schopnosti dokonale převést literární předlohu či vlastní umělecký záměr na filmové plátno a tím věrně předat myšlenku publiku. Formanovy filmy také oplývají perfektní symbiózou obrazu a zvuku díky čemuž působí daleko intenzivněji na lidské vnímání a dovolují divákovi zažít si opravdové filmové mistrovství.

Ve své práci se budu zabývat objasněním pojmu ne/konformita. V další části se zaměřím se na některé etapy života Miloše Formana a analyzuji jeho zásadní filmy, u kterých se budu zabývat popisem vztahu mezi nekonformním jedincem a společností. V závěru práce shrnu veškeré poznatky o Formanově tvorbě a porovnáám je s tvorbou jiných autorů.

1. DEFINOVÁNÍ SLEDOVANÝCH FENOMÉNŮ

Už na počátku vývoje moderního člověka si naši prapředci uvědomovali, že je daleko efektivnější žít ve větších organizovaných skupinách než jako rodinná společenství či jednotlivci. Tím, že si tyto skupiny stanovovaly své normy, jejichž dodržování bylo bezpodmínečně vyžadováno, stávali se její členové konformními. Tím je myšleno, že se jedinci dobrovolně vzdali části vlastní individuality v zájmu zachování integrity skupiny. Pro pochopení Formanových hlavních hrdinů, jakožto osobnostních individualit, je tedy klíčové nejprve poukázat na fenomén konformity.

1.1. Vymezení pojmu konformita

Vývoj chování jedince a jeho přijímání všeobecně uznávaných pravidel se postupem času výrazně změnil. Od období renesance do konce 19. století byl vývoj jedince závislý převážně na vnitřním řízení. Tím je myšleno přirozené přijímání sady životních cílů a pravidel od svých vychovatelů. Tedy skrze přirozené autority si jedinec zvnitřňuje požadavky společnosti na to, jak má své chování kontrolovat, být konformní. Současná moderní společnost je založena spíše na vnějším řízení, kdy primární funkci při získávání vlastního sociálního charakteru plní zejména lidé v okolí. Tím, že jedinec začíná být citlivý na očekávání a přijetí ostatními se stává konformním, protože jedinec konformním jednáním se může stát členem ve skupině a zaujmout tak svou sociální pozici, neboť pro skupinu je charakteristická vnitřní soudržnost – koheze. Tím je myšlený vzájemný respekt členů a jednota vnitřních idejí což skupinu zvýhodňuje proti ostatním vyznačujícím se nižší mírou koheze.

Samotný pojem *konformita* (konformnost) je ze sociálně-psychologického hlediska definován mnoha způsoby. Já z nich zmíním několik, u kterých se domnívám, že společně podávají ucelenou a komplexní informaci, jak tento pojem chápat.

„Konformita je změna v názorech nebo chování člověka, jako důsledek reálného nebo domnělého tlaku osoby nebo skupiny osob.“ (Aronson, E., 1976, s. 153). Aronson nám

v této stručné definici ukazuje, že svou roli v podřizování se většinu hraje sugesce i autosugesce. Člověk má tendence podléhat myšlenkám a názorům druhých, skutečným i domnělým, a podle nich regulovat své chování.

Obecnější definici pak předkládají Hartl a Hartlová, kteří charakterizují pojem konformita jako „*obecnou tendenci přizpůsobovat své názory a jednání názorům a jednáním ostatních členů skupiny či společnosti*“. (Hartl, P., Hartlová, H., 2010, s. 269) Tím poukazují na fakt, že jedinec může podléhat stejně tak jedinému členu skupiny jako celé společnosti.

„*Konformita se zaručuje dodržováním společenských norem, zvyků, tradicí předávaných z generace na generaci.*“ (Výrost, J., Slaměník, I., 1997, s. 59). Autoři dále zmiňují, že od člověka je vyžadováno chování schválené společností a dodržování společenských norem. Nutí jej k tomu strach ze zahanbení, z izolace a sankcí udělovaných společností, potažmo institucemi, které mají za úkol chování člověka regulovat. Ve své novější publikaci definici konformity upřesnili jako „*změny chování nebo názoru, které vznikají jako výsledek skutečného nebo domnělého tlaku jiného jedince, skupiny nebo společnosti [...] Konformita se vyznačuje tím, že lidé dělají něco, co sami nechtějí a co by nedělali bez sociálního tlaku*“ (Výrost, J., Slaměník, I., 2008, s. 339).

„*Konformita je chápána jako výsledek systému individuálních vjemových a motivačních dispozic, skupinových znaků, situačních podmínek a jejich interakcí; zejména je přitom zdůrazněno diferenciální, na statusu závislé uznání konformity členy skupiny.*“ (Nakonečný, M., 1999, s. 223). Autor se dále opírá o teorii W. Harknera, kdy může být konformita nahlížena jako imitativní chování. V takovém případě je uplatňována řada faktorů, které toto chování určují, jako je přímé a zástupné zpevnění konformního chování, potrestání nebo utlumení odchylného chování.

Pojem konformita lze na základě zmíněných definic shrnout do ucelenější podoby jako výsledek procesu přizpůsobování se společnosti, jejím dominantním názorům a požadavkům a potlačení projevů vlastní individuality. Konformní člověk takto jedná v zájmu vlastní identifikace a integrace a přirozené potřebě sociální interakce.

Nicméně konformita není jen jakýmsi pozitivním projevem duševní vyzrálosti a logickému přizpůsobení se společnosti. Má i silně negativní důsledky. Například politické či ideologické (komunismus, islámský terorismus). Podle Nakonečného (2011) bývají konformní lidé vysoce úzkostní a předstírají souhlasné postoje, jaké má skupina, aby neměli problémy, přestože jim jsou takové postoje cizí. Určitou formou konformity je tedy i poslušnost. *Ta „může být konečně také vynucena hrozbami (např. v koncentračních táborech někteří vězni na rozkaz kápů bili, a dokonce i zabíjeli spoluvězně, aby se vyhnuli těžkým trestům za neposlušnost nebo aby si zachránili vlastní život).* (Nakonečný, M., 2011, s. 643)

1.1.1. Formy konformity

Stejně jako existuje více definic pojmu konformita, existuje i více druhů samotného konformního jednání. Podle Geista (2000) lze konformitu dále rozdělit na vnitřní (faktickou) a vnější (formální). Vnitřní spočívá ve vlastním přesvědčení a ztotožnění se s názory skupiny. Jedinec ctí a uznává pravidla a normy skupiny a bere je za vlastní. Vnější je pak pravým opakem. Jedinec si vnitřně zachovává vlastní individuální postoj a pouze předstírá souhlas se standardem skupiny.

Další formy projevu konformity pak definovali Výrost a Slaměník (2008), kteří ji rozdělují do dvou rovin. Na verbální projevy a projevy činem. V prvním případě to znamená, že jedinec dá pouze slovní podnět k řešení nějaké situace, ale samotné realizace se už nezúčastní. Projev činem pak může svědčit o jisté povrchnosti jedince, který není přesvědčený o správnosti svého konání, ale v rámci pravidel skupiny ho ctí. V tomto případě jedinec vědomě dává přednost názorům skupiny před vlastním.

Hayesová rozděluje konformitu podle Kelmana (1953) do tří forem. První nazývá vyhovění, souhlasnost (compliance). Tím se rozumí, že jedinec naoko souhlasí s názory skupiny, ale zůstává mu vlastní přesvědčení. Druhá, internalizace, spočívá v upuštění od vlastního názoru a přijetí názoru většiny, neboť jedinec předpokládá, že názor většiny je

ten správný. Poslední forma, identifikace, znamená, že jedinec mění své názory a postoje podle jiné osoby, kterou vnitřně obdivuje nebo respektuje.

Souhlasnost je vedena výhradně potřebou jedince vyhnout se negativním sankcím a naopak být odměňován. V tomto případě se dá souhlasnost přirovnat k vnější formě konformity, kdy jedinec klade zájmy společnosti nad své vlastní. Internalizaci a identifikaci pak lze označit za vnitřní formu konformity. V obou dvou případech jedinec shledává názory většiny nebo svého vzoru jako atraktivnější a zaujímá pozici, která pro něj bude všeobecně nejprospěšnější.

Kelman se ve svém tvrzení opírá o Aschův experiment (kapitola 2.2.), který poukázal na fakt, že Aschovi respondenti, po provedených rozhovorech, nebyli internalizováni, neboť si zachovali vlastní vnitřní přesvědčení. Avšak v kontextu skupiny odpovídali záměrně nesprávně. Naopak při Sherifově pokusu (kapitola 2.1.) byli respondenti hluboce internalizováni, protože přijali názor skupiny a i po skončení experimentu jej prosazovali.

Podobně na konformitu nahlíží i Corsini (1994), který tvrdí, že ve společnosti existuje pouze souhlasnost anebo internalizace. V případě souhlasnosti jde o příslib odměny nebo o strach či zahanbení při neakceptování pravidel skupiny. Naproti tomu při internalizaci jedinec přijímá názory skupiny za vlastní a stává se její součástí. Trvalá internalizace a trvalá souhlasnost společně tvoří v jedinci konflikt mezi zachováním vlastní identity a přijetím nové, uznávané skupinou.

Trochu odlišným pohledem na konformitu je konformita vrstevnická. Ta vyjadřuje behaviorální dispozici, která podmiňuje pravděpodobnost podlehnutí tlaku vrstevníků. Začíná přibližně ve věku pěti let a vrcholí v období adolescence. Právě období adolescence je obdobím silné touhy jedince identifikovat se v některé skupině a začlenit se do ní. Patřit ke skupině, ale znamená být konformní a přijmout její názory, často tedy vítězí preference skupiny před vlastními. Takový tlak, zapříčiněný odlišnými názory jedince od skupiny, může mít na svědomí negativní emoční stavy. Například pocity méněcennosti, nedostatku pochopení nebo izolovanosti od ostatních. Těchto pocitů se

jedinec zbavuje přijetím názorů skupiny, tím se stává konformním. Míra konformity jedince také závisí na množství vynaloženého tlaku skupinou, který je třeba na ovlivnění jedince. Platí, že čím méně tlaku ze strany skupiny stačí k ovlivnění jedince, tím je konformnější. Naopak čím více tlaku musí skupina vynaložit k ovlivnění jedince, tím je jeho konformita nižší.

1.1.2. Odlišení konformity od ostatních psychosociálních jevů

Jak bylo psáno výše, téma konformity se obecně dotýká tlaku společnosti na jedince. Souvisí se změnami v chování člověka ve skupině nebo mimo ní. Výrost, Slaměník (2008) kromě klasického dělení konformity vymezují i pojmy, které mají ke konformitě velmi blízko. Píší, že společenský tlak se může pohybovat v různých hloubkách a v jednotlivci tak vyvolávat různé způsoby při přijímání tohoto tlaku. Jedná se o akceptaci, vyhovění a poslušnost.

V případě akceptace se jedná o přijetí myšlenek skupiny za přítomnosti mírných vnitřních konfliktů. Od okamžiku akceptace, kdy jedinec přijme myšlenky skupiny za své, řídí jejími pravidly, souhlasí s nimi a dále nezávisle na aktuální přítomnosti skupiny je dál šíří. Jako příklad lze uvést přijetí do některé náboženské sekty, kdy je jedinec vystavený kontinuálnímu vštěpování názorů skupiny až do okamžiku, kdy názory přijme za vlastní (svědkové Jehovovi).

Sociální požadavky mohou dále vyústit ve formě reakce, kterou nazýváme vyhovění (compliance). Takovou reakci lze zařadit mezi vnější formy konformity. Spočívá ve změně chování jedince v důsledku nějakého přímého požadavku nebo přání. Jedná se pravděpodobně o nejběžnější a nejmírnější reakci jednotlivce na tlak okolí. Příkladem může být stolování, kdy nás spolustrávník požádá o podání solničky. V okamžiku kdy mu solničku podáme, se jedná o vyhovění. Oproti předešlým formám konformity se v tomto případě jedná spíše o pomoc a vyvíjený tlak je minimální.

Posledním psychosociálním jevem, který Výrost, Slaměník (2008) zmiňují v souvislosti s konformním jednáním je poslušnost (obedience). Ta je definována podobně jako vyhovění. Její charakter je však více agresivní a více než o prosbu se jedná o přímé nařízení. Tyto situace pak v jednotlivci vyvolávají konflikt se sebou samým, zejména v případě, kdy akceptace příkazu znamená porušení vlastních zásad. Jedinci obvykle těmto příkazům vyhoví pod výhružkou sankcí ze strany okolí. Typickým příkladem je příkaz nadřízeného k provedení nějaké činnosti, kde by přirozenou sankcí byla výpověď z pracovního poměru. Ani v tomto případě se nejedná o typickou formu konformity, jelikož zde je sociální tlak mnohem vyšší a jedinec se cítí v přímém ohrožení.

Šikl (1998) uvádí, že je nezbytné rozlišovat konformitu od poslušnosti a vyhovění, které jsou pouze příbuznými pojmy. Píše, že o konformitě lze hovořit pouze tehdy, chová-li se jedinec určitým způsobem právě proto, že se tak chová okolí. Na rozdíl od poslušnosti či vyhovění kdy, kdy jedinec jedná (chtěně nebo nechtěně) na základě požadavku, prosby nebo příkazu jiné osoby.

1.2. Vymezení pojmu nekonformita

Na základě výše zmíněné charakteristiky konformity lze poměrně přesně určit význam pojmu *nekonformita*. Například Výrost a Slaměník (2008) ji popisují jako projev nezávislosti v chování a jednání vůči všeobecným společenským pravidlům skupiny. Člověk má svůj vlastní ideologický systém, díky kterému si zachovává vlastní individualitu. Jedná na základě vlastního přesvědčení a často bývá oponentem v názorech skupiny, ve kterých může být sám členem. Autoři Cakirpaloglu a Řehan (2007) dodávají, že takový jedinec mívá sklony k agresivitě, a to pouze za účelem prosazení vlastního názoru, přestože sám nemusí být přesvědčený o jeho správnosti.

1.2.1. Metody pojetí nekonformity

Podobně jako je na konformitu nahlíženo z mnoha pohledů, je i na její protipól, tedy nekonformitu (nekonformnost, nonkonformitu), pohlíženo z několika vědních oborů. Zejména z hlediska sociologického a psychologického.

Sociologie úzce spojuje nekonformní chování jedince se sociální *deviací*. Sociálně deviantní člověk se vyznačuje dlouhodobě nekonformním jednáním v rámci skupiny nebo celé společnosti a je označován jako deviant. Podle Nakonečného (2011) lze za devianta označit člověka, který soustavně porušuje vnitřní řád a normy skupiny. Takové chování autor dále dělí na dvě formy. Na odmítanou deviaci, tedy negativní a na schválenou deviaci, tedy pozitivní. V kladné podobě se může projevovat velmi vysokou inteligencí či geniální tvořivostí. V záporné podobě pak jako psychóza či mentální retardace. Příkladem může být chování studenta ve škole. Pokud je student příliš pasivní, jeví pouze odmítavý postoj a jeho studijní výsledky jsou špatné, jedná se o negativní deviaci. Naopak, pokud se student projevuje přílišnou aktivitou a má stabilně výborný prospěch, jedná se o deviaci pozitivní.

Obě formy deviace jsou však podmíněné určením tzv. *normality*. Normalita je charakterizována jako „stav osoby, jedince, věci, situace nebo jevu odpovídající té normě, z jejíhož hlediska je normalita posuzována. Zásadním kritériem je tedy pojetí normality, které při posuzování (hodnocení) sledujeme. Nejčastějším způsobem hodnocení konkrétního člověka je jeho porovnávání s ostatními (věkově i jinak srovnatelnými) jedinci a posouzení míry jeho odlišnosti od stanovených hraničních hodnot statisticky zjištěné normy. Jako typický příklad se často uvádí hodnocení inteligence na základě naměřené hodnoty IQ.“ (Slowík. J., 2007. s 23).

Deviantní chování, jako jeden z projevů nekonformního jednání, je nezbytné regulovat, a to hlavně v zájmu zachování společenské integrity. Vzhledem k tomu, že jsme ve světě, který velmi striktně dohlíží a kontroluje normalitu každého, je nezbytné brát tento fakt v úvahu jako jeden z hlavních předpokladů, jehož dodržování vede k pozitivním interakcím ve společnosti a vyvarování se konfliktním situacím.

Na nekonformní chování jedince lze pohlížet i z psychologického hlediska. V tomto směru bývá takové chování vymezováno pojmem *abnormalita*. „Podle statistického hlediska je abnormalita kvantitativní odchylkou od průměru, který tvoří binominální distribuce jevů rozložených podle Gaussovy křivky.“ (Nakonečný, M., 2011, s. 693). Costin a Draguns (1989) ještě přidávají hledisko psychosociální, kterým poukazují na přetrvávající nedostatky v reakcích na požadavky společnosti a setrvávající neschopnost dosahovat žádoucích cílů. V souvislosti s abnormálním chováním Nakonečný podle R. S. Feldmana (1996) zmiňuje i kritéria abnormality:

- Odchylka od průměru: chování je zvláštní, neobvyklé a v dané společnosti či kultuře se objevuje jen vzácně. Samo o sobě však toto kritérium nestačí, neboť některé statisticky řídké způsoby chování nemohou být klasifikovány jako abnormální (např. když někdo místo obvyklých „kornflejků“ snídá otruby s hrozkami). (Nakonečný, M., 2011, s. 694)
- Odchylka od ideálů (resp. kulturního standardu): ve společnosti existuje jen málo standardů, s nimiž by všichni lidé souhlasili. Platí také, že standardy se časem mění a v různých kulturách se různí. (Tamtéž, s. 694)
- Subjektivní obtíže: hledisko psychologických důsledků chování, například když konkrétní čin vyvolává pocity viny, úzkosti a stres. (Tamtéž, s. 694)
- Neschopnost efektivního fungování: mnoho lidí bez problémů vychází s ostatními, uplatňuje se v zaměstnání a z obecného hlediska žije spořádaným životem. Takoví jsou označeni jako produktivní členové společnosti. Ale jsou i tací, kteří nejsou schopni nebo se nechtějí přizpůsobit požadavkům společnosti. (Tamtéž, s. 694)

Všechna uvedená kritéria lze shrnout do obecnějšího vyjádření, že abnormalitou se rozumí poruchy dynamické rovnováhy mezi osobností a prostředím, ve kterém se vyskytuje. Hlavním určujícím faktorem abnormality totiž je samotné interkulturální pojetí. Tím je myšleno, že v různých kulturách existují různé formy abnormality a různě jsou také přijímány.

2. EXPERIMENTY ZKOUMAJÍCÍ NE/KONFORMITU

Studií zabývajících se ne/konformním jednáním člověka je v literatuře popsáno poměrně dost. Obecně se všechny studie věnují praktickému zkoumání chování jednotlivých subjektů v závislosti na chování celé skupiny. V následující kapitole zmíním ty nejzásadnější z nich.

2.1. M. Sherif (1935)

Jedna z prvních studií konformity byla realizována v roce 1935 tureckým sociálním psychologem M. Sherifem. Ukázal, jak lidé ve dvojznačné situaci přejímají úsudky druhých. Použil autokinetický efekt, což je vjemová iluze, při které se zdá, že stabilní světelný bod se v temnotě pohybuje. Nejprve jednotlivě požádal respondenty, aby odhadli velikost pohybu světelného bodu. Odpovědi testovaných osob se vzájemně velmi lišily. Při společném testování se jejich odpovědi navzájem přibližovaly a vytvořila se takzvaná skupinová norma. Účastníci studie se touto normou dále řídili i tehdy, když byli opět jednotlivě podrobeni testování.

2.2. S. E. Asch (1951)

Asi nejvýraznější studií je Aschův situační experiment z roku 1951. Při kterém dokázal, že i když existuje evidentně správná odpověď, respondenti často vědomě odpovídají nesprávně, pokud by se správná odpověď měla lišit od názoru většiny. Asch dal respondentům za úkol posoudit, která ze tří čar má stejnou délku jako vzorová čára (obrázek č. 1). Bylo zcela evidentní, která z odpovědí je správná. Respondent se však ocitl ve skupině „přihrávačů“, kteří úmyslně nesprávně odpovídali. Fiktivní členové skupiny odpovídali na otázku jeden po druhém, přičemž na skutečného respondenta přišla řada až mezi posledními. Posuzování délek čar se opakovalo celkem dvanáctkrát. Výsledek Aschova experimentu byl jednoznačný. Pouze 24 procent probandů, skutečných respondentů, kteří byli předmětem výzkumu, se ani jednou nepřizpůsobilo

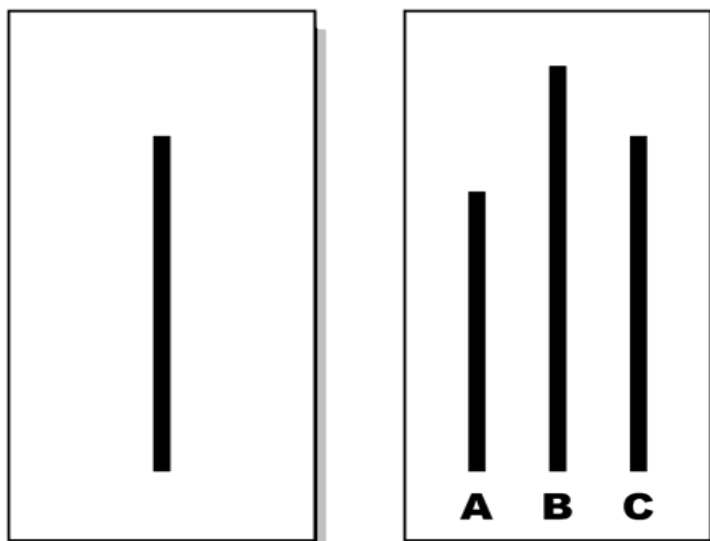
skupině. Zbylí se nechali strhnout nesprávnými odpověďmi „přihrávačů“. Přesto bylo zřejmé, že na základě vyhodnocení testů prováděných jednotlivě si probandi byli jistí správnými odpověďmi.

Po skončení experimentu Asch prováděl rozhovory se skutečnými respondenty a zjistil, že za jejich špatnými odpověďmi stojí silná motivace předejít konfliktu. Probandi byli vnitřně přesvědčeni, že soulad skupiny a zachování její integrity je důležitější než jejich vlastní názor, byť byl správný. Současně sváděli vnitřní boj se sebou samým, když v zájmu zavděčení se skupině odpovídali vědomě nesprávně. To u mnohých vedlo k úzkostem a neklidu. Aschovy výsledky později potvrzuje výzkum Bogdonoffa, Kleina, Shawa a Backa (1961), kteří měřili aktivitu nervového systému v podobných situacích, kdy respondenti vědomě podávali špatné odpovědi za účelem zachování skupinové harmonie. D. J. Stang (1976) dodává, že lidé, kteří se odmítají přizpůsobit skupině, při experimentech Aschova typu, vykazují vyšší sebeúctu. Věří ve vlastní schopnosti a vlastní úsudek. Takoví lidé bývají zpravidla méně konformní.

Aschovy metody zpochybňuje S. Moscovici (1976), který se domnívá, že jeho experimenty nejsou vhodné pro zjišťování sociálního vlivu skupiny na jednotlivce. Tvrdí, že záleží především na tom, jak je prezentován závěr takového experimentu. Moscovici společně s Faucheuxem (1972) analyzovali Aschovy výsledky a došli k závěru, že probanda ovlivnila nejvíce jednotnost úsudku nastrčených respondentů, kteří byli ve svém názoru jednotní. V podobném experimentu dokázali, že už pouze dva falešní respondenti, kteří jsou jednotní ve svém názoru, dokáží ovlivnit mínění celé skupiny. Jejich úkol spočíval v přesvědčení, že barva, kterou původně skupina vnímala jako modrou je ve skutečnosti barva zelená. Tento názor ve skupině přetrvával jistou dobu i po skončení experimentu. I zde byla patrná tendence respondentů k internalizaci, tedy jedné z forem konformity.

Obrázek č. 1

Podoba referenčních kartiček využitých při Aschově experimentu.



Zdroj: Asch Experiment, online, cit. 2012-12-20

2.3. S. Milgram (1963)

V roce 1963 se zkoumáním konformity zabýval i sociální psycholog Stanley Milgram, který poskytl daleko dramatičtější pohled na tento fenomén. Začal průzkumem, ve kterém se tázal převážně profesionálních psychologů a psychiatrů, zda si myslí, že by obyčejní lidé v rámci psychologického experimentu byli schopni dát jinému člověku smrtelný elektrický šok. Téměř všichni se shodli na odpovědi, že drtivá většina lidí by nebyla schopná někomu způsobit smrtelnou ránu elektrickým proudem a pouze asi 3 procenta by uposlechla. Milgram následně pomocí inzerátů v místních novinách získal osoby, které byli ochotny zúčastnit se experimentu. Při prvním setkání se probandi dozvěděli, že se jedná o experiment týkající se učení. Zároveň byli představeni jiné pokusné osobě, která ve skutečnosti byla pomocníkem Milgrama. Respondenti si pak losovali, kdo bude „učitel“ a kdo „žák“. Losy byly však předem připravené a na skutečné probandy vyšla vždy role „učitele“. Všichni respondenti byli poté seznámeni

s podstatou experimentu. Sice, že se bude týkat vlivu bolesti na učení, při kterém budou použity elektrické šoky, které mohou být bolestivé, ale nebudou mít žádné trvalé následky.

Učitel byl usazen před ovládací pult a bylo mu řečeno, aby nahlas přečetl seznam slov. Poté učitel testoval paměť žáka tím, že řekl jedno slovo z páru a žák měl doplnit druhé. Nesprávná odpověď byla potrestána elektrickým šokem, který byl za každou nesprávnou odpověď zvýšen o 15 V. Samotný průběh pokusu byl velice dramatický. Žák při každém elektrickém šoku sténal a tvrdil, že se bolest už nedá vydržet, vše bylo samozřejmě předem připravené. Všichni učitelé postupně pokračovali až do 300 V a více jak polovina z nich pokračovala až do samého konce stupnice.

Po skončení experimentu byli vždy vzájemně představeni učitelé s žáky a informováni o tom, že byli oklamáni. I přes přesvědčení, že „oběti“ jsou v pořádku, byl Milgram ostře kritizován kvůli možné psychické újmě probandů. Milgram však po roce rozeslal respondentů dotazníky, ve kterém se ptal, zda litují své účasti v experimentu. Téměř všichni odpověděli, že účasti vůbec nelitují, jeden měl neutrální postoj. Někteří dokonce vzkázali, že jsou rádi, že měli možnost zúčastnit se pokusu a že se naučili i něco hodnotného.

V tomto kontextu Milgram rozdělil lidské sociální vědomí na dva módy, které se vyvinuly jako přímý důsledek hierarchické společnosti. Na autonomní stav a zástupný stav. V autonomním stavu se lidé chovají dle vlastního přesvědčení a jednají na základě vlastního úsudku. Ve většině to znamená, že jsou lidé vzájemně vstřícní a neagresivní. Když si však lidé myslí, že jednají v zájmu druhých či zaujímají pozici jakéhosi výkonného zástupce, mají sklony v sobě pozitivní vlastnosti potlačit a chovat se více jako „generál“. Milgram současně tvrdí, že svědomí jedince, které má nezpochybnitelný vliv na regulaci vlastního chování, je v zástupném stavu potlačováno, aby vyšší úroveň kontroly mohla efektivněji fungovat. Dalším příkladem budiž psychosociologický vývoj jedince od útlého věku, kdy jsou vychovávány rodičovskou i školní autoritou k poslechnutí. Tím si mladý jedinec internalizuje potřebu poslušnosti a ve většině situací dobrovolně uposlechně. Nakonec se pro něj stává jednodušší příkaz

uposlechnout než mu vzdorovat. Snad nejzávažnějším vyvrcholením takového jednání je posun v chápání vlastní autority a zvnitřněná odpovědnost vůči autoritě jiné. Sebe pak považují za zproštěné viny. Například války, kdy vojáci, v civilním životě vzorní občané, páchají zločiny proti lidskosti a dopouští se krutostí, protože jednají na základě příkazu nadřízených. Rovněž předpokládají, že právě oni jsou za jejich destruktivní jednání zodpovědní.

Milgramův experiment je odborníky všeobecně přijímán jako velmi zajímavý. V jeho experimentu je totiž přesně simulovaná situace skutečného života. Je tedy nejen věrnou reprezentací výzkumů poslušnosti a konformity, ale ukazuje také akt krutosti a destruktivity obyčejných lidí jednajících pod vlivem nějaké autority. Sám Milgram poté ještě několikrát zopakoval svůj experiment, vždy s nějakou obměnou, aby přesně určil, které faktory v něm mají hlavní úlohu. Některé z obměn jsou uvedeny v obrázku č. 2.

Obrázek č. 2

Některé obměny podmínek v Milgramově výzkumu.

Některé obměny podmínek v Milgramově výzkumu	
experimentální situace	respondenti, kteří uposlechli až do konce
oběť po celou dobu nevydává žádný zvuk	100,0
při 300 V oběť buší na stěnu	65,0
oběť je v téže místnosti	40,0
pokus se provádí v kancelářské budově v centru města	48,0
„učitel“ silou přidržuje ruku oběti na elektrodě	30,0
experimentátor dává instrukce po telefonu	20,5
experimentátor nedává žádné příkazy: učitel má možnost svobodně zvolit sílu šoku	2,5
experimentátor je zřejmě běžným občanem	20,0

Zdroj: Hayesová, N., 1993, scan, s. 56

3. ZOBRAZENÍ NEKONFORMNÍHO JEDINCE V UMĚLECKÉM DÍLE

Zobrazování jedinců vystupujících proti společenským normám a konvencím je obecně tématem, kterým se autoři zabývali od samého počátku umění. Prakticky ve všech literárních útvarech, ať už v to eposech, básních, dramatech nebo i v poezii, lze vysledovat prvky zobrazování lidské nekonformity. Již v období starověkého Řecka, zhruba v 5. století př. n. l., žil dramatik a hlavní představitel attické komedie Aristofanés, který ve svých dílech satiricky zesměšňoval vládnoucí společnost. Své postoje vyjadřoval pomocí hrdinů, kteří se vzpírali svazujícím pravidlům a toužili po svobodném životě bez válek a násilí. Z pozdější doby zmiňme například dramatika, jehož život v kočovné společnosti způsobil jeho osobitý pohled na společenské zvyklosti. Moliérova díla zobrazují osobnostní individuality, v pozitivním či negativním slova smyslu, v konfliktu se správnou morálkou společnosti. Za všechny jmenujme postavu Harpagona ze známé Moliérovky komedie *Lakomec* (1668). Harpagon je typickou ukázkou deformovaného charakteru, jenž má zvnitřněné vlastní uspořádání hodnot, které je zcela odlišné od hodnot, které společnost vnímá jako správně prioritní. Je to muž, který je pro peníze ochotný obětovat úplně vše – rodinu, děti, lásku a ztráta jeho bohatství pro něj představuje ztrátu smyslu života. Za pomyslný vrchol v zobrazování lidské individuality je možné považovat období Romantismu. Toto umělecké hnutí vzniklé koncem 18. století je charakteristické právě pro oslavu jedinečnosti člověka a snaze o zobrazení protikladů mezi individuem a společností. Tím, že se hrdinové Romantismu nechtějí podřít konvencím a normám, stávají se z nich společenští vydědenci žijící na okraji společnosti. Například v díle Viktora Huga *Chrám Matky Boží v Paříži* (1831) je takový jedinec ztvárněn ohyzným Quasimodem, který je zobrazením kontrastu mezi společenským vnímáním „správného“ zevnějšku a jeho vnitřní duševní čistotou.

4. POČÁTKY REŽIJNÍ TVORBY MILOŠE FORMANA

Smysl Formanovi tvorby je nutné hledat v jeho minulosti a životních prožitcích, které se do jisté míry otiskly ve všech jeho filmech. V úvodu příběhu Miloše Formana stojí černá anekdota, kterou si však nikdo nevymyslel. V malém východočeském městečku Čáslavi zatkl gestapo muže, který byl členem protinacistického odboje. Gestapo chtělo, aby jim tento muž prozradil jméno informátora uvnitř jejich organizace. Jmenoval jistého pana Formana, který však s touto organizací neměl vůbec nic společného. Nicméně zatčený muž jednal s přesvědčením, že kdo nic neví, nic nepoví a gestapo ho pustí na svobodu. V tom se však mýlil. Nic netušící pan Forman byl zatčen a poslán do koncentračního tábora v Buchenwaldu. Později byla pro jistotu zatčena i jeho žena, a i ona byla poslána do koncentračního tábora. Ze spořádané rodiny "zbyl" tehdy teprve osmiletý klouček. Jmenoval se Miloš. Své rané dětství Miloš strávil pendlováním mezi různými strýčky, kteří ho vychovávali, a každý ho naučil něčemu jinému. Osud ho tak vedl k brzkému osamostatnění. Studia, která zahájil v Poděbradech nakonec, ukončil maturitou v Praze, a pak už jeho kroky jistě směřovaly do uměleckého světa.

4.1. Česká nová vlna

„Imbecilita komerčních zájmů a nesmiřitelnost ideologického dogmatu, to jsou dvě zla ohrožující filmové umění. Když byla česká kinematografie hned po válce znárodněna, osvobodila se z moci prvního zla, a během šedesátých let se pomalu zbavovala druhého. V té krátké chvíli svobody (svobody relativní, ale tak vzácné na naší planetě) se narodila velká plejáda mladých českých filmařů.“ (Kundera, M., 1996, s. 5)

V 60. letech 20. století vznikla takzvaná česká nová vlna (ČNV), která v oblasti filmové tvorby představuje pomyslný vrchol dosavadní české kinematografie a patří tak mezi nejvýraznější filmová hnutí u nás.

ČNV vznikla jako výsledek liberalizace socialistického režimu a jako výsledek odporu k tehdejší propagandistickým filmům. Nutková potřeba vykompenzovat tehdejší bezduchou tvorbu byla iniciována všeobecným rozkvětem filmového umění v celé

Evropě. Inspirací mladých, progresivních filmařů se stala zejména francouzská nová vlna a italský neorealismus. Nové podmínky dovolovaly vzniknout mnohem většímu počtu filmů a tím i většímu počtu debutujících mladých filmařů. Mezi nimiž byli například Miloš Forman, Ivan Passer, Věra Chytilová, Jaroslav Papoušek, Antonín Máša, Pavel Juráček, Jiří Menzel, Jan Němec, Jaromil Jireš a mnoho dalších.

Stěžejní téma ČNV inklinovalo zejména k zobrazování lidské svobody a zodpovědnosti každého jedince vůči sobě samému i okolí. Zásadní vliv na tvorbu ČNV byl ovlivněn dvěma převládajícími směry. Prvním byl dokumentaristický žánr, též nazývaný cinema verité, který je výrazný lpěním na autentičnosti. Tedy žádné umělé zasahování do situací, žádná světla, žádné efekty, jen prosté zaznamenávání scény. Mnohé filmy natáčené v tomto duchu bylo možné považovat za jakousi sociologickou studii zobrazující skutečné pocity herců i neherců v konkrétních situacích a zaznamenávání obrazu skutečného života. Druhý směr inspirovaný francouzskou novou vlnou byl zase charakteristický svými filozofickými tendencemi, např. zobrazování lidské absurdity, individuálních lidských pocitů či obecně témata týkající se lidské existence.

4.2. Osudové spolupráce

Formanova učňovská léta nejvíce poznamenalo osobnostní a tvůrčí spřátelení se dvěma velkými režisérskými jmény – Martinem Fričem, se kterým spolupracoval na filmu *Nechte to na mě!* (1955) a Alfrédem Radokem. S ním se sešel při spolupráci na představení v Laterně magice, které bylo představením kombinujícím film, divadlo a balet, a kde se uplatnil jako „scénárista celkového inscenačního plánu“. Představení Laterny magiky bylo uvedeno na světové výstavě EXPO 1958 v Bruselu, kde zaznamenalo veliký úspěch a mezinárodní ohlas, což soudruzi v tehdejší Československu velmi vítali, protože pro „československou stranu a vládu nebylo nic cennějšího než úspěch v kapitalistické zemi“. (Novák, J., Forman, M., 1994, s. 93). Představení bylo úspěšné hlavně díky neotřelé metodě založené na principu spojení jeviště a obrazu kde děj plynule přecházel z plátna na živou scénu a naopak. Díky tomuto představení se Forman poprvé podíval na „západ“ a dostal tak krom cenných

zkušeností s divadlem i příležitost seznámit se s kulturou a filmovou i divadelní tvorbou mnoha národů. Díky tomuto poznání nabyla Formanova představivost daleko konkrétnějších rozměrů.

V době, kdy se Forman aktivně podílel na divadelní tvorbě Laterny magiky, ho oslovil Josef Škvorecký, který jej poprosil o pomoc se scénářem ke své povídce *Eine kleine Jazzmusic*. Ta byla, po dokončení scénáře, nazvána *Kapela to vyhrála*. Povídka původně pojednávající o osudu mladé jazzové kapely za války předložili jedné dramaturgické skupině na Barrandově. Ta navrhla několik změn, díky kterým se měl budoucí film stát více politicky progresivním. „*Na základě jejich připomínek jsme z jazzové kapely udělali nejprve symfonický orchestr, který se postupem změnil v dechovku. Čím víc jsme scénář měnili, tím více změn dramaturgové vyžadovali. Netrvalo dlouho a muzikanti zmizeli docela a my psali čistý protiválečný filmy. Tehdy se při jedné pracovní poradě kdosi patřičně zeptal, proč se ten film vlastně jmenuje Kapela to vyhrála, když tam o žádné kapele není ani zmínka, a k čemu ten podtitul „hudební komedie“, když je to de facto čirá tragédie., takže jsme chytře začali zase do scénáře vracet už dříve vyškrtnuté scény.*“ (Novák, J., Forman, M., 1994, s. 100). Nicméně z důvodu omylu tehdejšího prezidenta Novotného, který si film spletl se zakázanou Škvoreckého povídkou, film nakonec vůbec nevznikl.

Obrovský význam ve Formanově filmové tvorbě měl jeho přítel a spolupracovník Ivan Passer, se kterým se seznámil už v roce 1945 na internátním gymnáziu v Poděbradech. Tato dvojice, později ještě s Jaroslavem Papouškem se společně podílela, kromě prvního (1958) a druhého (1960) programu Laterny magiky i na námětech a scénářích k filmům *Konkurs* (1963), *Lásky jedné plavovlásky* (1965) *Hoří, má panenko* (1967) nebo na filmu *Černý Petr* (1963). Sám Passer stvrzuje jejich unikátní kooperační souhru slovy: „*Nikdy jsem nic podobného nezažil. Každý přinesl něco, vzájemně jsme se doplňovali, spolupracovali od prvního nápadu po konečný střih, prodiskutovali jsme každé slovo. Mělo to obrovskou výhodu oproti individuální práci, která je vždycky osamělá. Scénář prošel jistým filtrem druhých, který normálně provádí až obecenstvo. Měli jsme nepsanou dohodu, že když někdo z nás tvrdě protestoval, tak jsme tu část zahodili. Dělali jsme komedie, takže když se nikdo z nás nezasmál, okamžitě jsme tu*

scénu vyškrtni. Nikdy jsme nepátrali kdo, s jakým nápadem přišel. Jednoho něco napadlo, druhý k tomu něco přidal, třetí ubral a výsledek byl prostě společný. [...] Důležité taky bylo, že jsme cítili vzájemné sympatie, měli jsme se rádi. I když jsme spolu nepracovali, chodili jsme spolu třeba hrát kulečnick nebo na večere. Z největší části to byla Milošova zásluha, má výjimečnou schopnost vytvořit příznivou pracovní atmosféru.“ (Voráč, J., In: Přadná, S., 2009, s. 31-32).

5. NEKONFORMITA JAKO JEDNO Z HLAVNÍCH TÉMAT REŽIJNÍ TVORBY MILOŠE FORMANA

„Co je charakteristické pro filmovou tvorbu Miloše Formana? Boj proti autoritě, satirický posměch představitelů mocných. Střetnutí dvou generací, staré a mladé. Vždy byl na straně mladých, na straně jejich hudby. Bojuje za práva bezmocných a společensky podřízených. Jeho výzva není nikdy dvojsmyslná. Jeho autorský projev je zcela jasný. Nebojí se, je odvážný, někdy i tvrdohlavý, protože ví, že stojí na straně pravdy: „Je nás každý den na této planetě stále víc a my zakládáme instituce, aby nám pomohly, dokonce platíme i daně, aby ty instituce fungovaly, a pak, po určité době, nad námi začnou dominovat. Aby nás pokořily. Vypadá to, že ony platí nás. Myslím, že otázka rovnováhy mezi právy jednotlivce a povinnosti vůči společnosti a institucím je problémem ohromného významu.“ (Dizdarevič, J., 1990, s. 110).

5.1. České režijní období

Po tom co byl Forman pod nátlakem straníků „odejit“ z Laterny magiky, začal se soustředit na vlastní filmovou tvorbu. Psal scénáře, pracoval jako pomocný režisér anebo hrál ve filmech drobné role. K pořádnému režírování se však nedostal. To se změnilo, když si Forman pořídil první kameru a společně s Miroslavem Ondříčkem, který se posléze stal Formanovým životním kameramanem (s výjimkou *Černého Petra* a *Přeletu nad kukaččím hnízdem* stál za kamerou u všech Formanových filmů), se pustil do svého režijního debutu.

5.1.1. Konkurs (1963)

Formanova režisérská prvotina se vlastně sestává ze dvou samostatných filmů. Z pětaticetiminutové povídky *Kdyby ty muziky nebyly* a z pětaticetiminutového paradokumentu o konkursu na roly zpěvačky. Důvod spojení dvou vzájemně

nesouvisejících filmů v jeden byl prostý. Film *Konkurs* se nemohl vysílat, protože nebyl jednoznačně zařazen. Jako krátkometrážní film by byl příliš dlouhý a jako celovečerní naopak příliš krátký. Proto se za pomoci barrandovské tvůrčí skupiny Šebor – Bor ještě dotočila krátká etuda k doplnění celovečerní metráže.

První část filmu je typickou ukázkou mezigeneračního nedorozumění a uvědomělého kázání autorit, které se však u mladších generací mívá účinkem. Spor mezi zodpovědností a mladistvou nerozvážností vznikl vědomou absencí dvou mladých chlapců na představení svých kapel na prestižní přehlídce Kmochův Kolín. Oba mladíci dali přednost své touze a šli se podívat na motocyklové závody. Oba byli ze svých kapel za trest vyloučeni. Mladíci si však pouze vyměnili posty mezi sebou a zaujali volné místo v kapele toho druhého.

Kdyby ty muziky nebyly je ukázkou pokleslé „venkovanské“ kultury, kde je dechovka jakýmsi středobodem veškerého dění. Být součástí některého dechovkového celku se zdá být, alespoň podle starší generace, velkou ctí. Tento vesnický fenomén Forman líčí s určitou dávkou ironie a vtipu s důrazem na mezigenerační spory. V této alegorické etudě nám „formanovským“ způsobem ukazuje obraz tehdejší konformní společnosti, proti které stojí dva mladí jedinci. Ti brojí proti vesnickému stereotypu a to i přesto, že si jsou vědomi společenských sankcí, kterým budou muset čelit za neuposlechnutí „zodpovědnosti“.

Duhou samostatnou částí filmu je pak konkurs na zpěvačku do divadla Semafor. Tato část vznikla víceméně náhodou, když se Forman s Ondříčkem potulovali po divadle a prohlubovali si znalosti v zacházení s kamerou. V té chvíli zrovna probíhalo výběrové řízení, kterého se zúčastnilo mnoho, více či méně, talentovaných zpěvaček. „*Bylo až neuvěřitelné, jakou moc má mikrofon. Ty dívky k němu přistupovaly, jako by to byla kouzelná hůlka, která je obdaří skvělým hlasem a krásou. Tuctové nanyňky se před tímhle baňatým kusem drátu lascivně nakrucovaly a diblíkovaly, hudebně hluché holky do něho z plna hrdla vyly a upejpavé trémistky se před ním nechaly natahovat na skřípec veřejné kritiky.*“ (Novák, J., Forman, M., 1994, s. 107-108).

Shrnutí

Určitou formu nekonformního jednání můžeme vysledovat i zde, neboť adeptky reprezentující svými výkony absolutní průměr se vzdávají jakékoliv sebekritiky a uvědomění si svých „kvalit“. V těchto banálních výkonech děvčat a vlastně i ve výsledném filmu lze rozpoznat Formanovy tendence ukazovat kontrast mezi všedností společnosti a výjimečností jedince. Ona výjimečnost může být pro tuto práci označena jako projev nekonformního jednání. Záměr Formana poukazovat na specifika lidské individuality je do jisté míry rozpoznatelný i v jeho dalších českých filmech.

5.1.2. Černý Petr (1963)

Film, který byl inspirován povídkou Antonína Papouška vznikl prakticky paralelně s *Konkursem* a vyznačuje se téměř totožným námětem jako film *Kdyby ty muziky nebyly*. Dějová linie je opět tvořena vzájemným sporem mezi jedincem a institucí, která je v tomto případě personifikována přísným rodičem.

Hlavní zápleтка se odehrává v jedné samoobsluze kam je šestnáctiletý Petr přijat do učení. Jeho úkol coby tajný agent spočívá v dohlížení na zákazníky, aby něco neukradli. V tomto smyslu je zde patrný příměr k politické situaci tehdejší socialistické společnosti, pro kterou byla tak typická potřeba dohlížet a kontrolovat. Petrova postava, která se nezdá být příliš zainteresovaná do svého úkolu, ho přirozeně zvládá podle svého. Práci buď fláká, nebo podezřelé „fyzluje“ příliš okatě. Jednoduše řečeno, Petr není pro tuto práci příliš vhodný. Chybí mu smysl pro povinnost a trocha zodpovědnosti. Petrova nezkušenost vygraduje ve chvíli, kdy se vydá za údajným podezřelým, kterého nakonec nechá jít, a už se nevrátí do práce. O absenci se posléze dozví jeho mentorský otec. Petr musí čelit jeho strojenému kázání, které je pro něj však pouhým řetězcem zoufale neúčinných frází.

Shrnutí

Ve filmu *Černý Petr* jde především o mezigenerační spor mezi mladou a starší vrstvou. Ve vztahu k této práci lze však vypožorovat i alegorické tendence společnosti, utvářet a

dále formovat mysl mladého jedince, který svým „protisystémovým“ chováním nezapadá do jednolitého celku. Nekonformita hlavního hrdiny, zde ale není tolik patrná, jelikož je postava Petra spíše pasivní a odevzdaná. Přestože zpočátku bojkotuje své nedůstojné pracovní zařazení, nakonec než aby proti něčemu bojoval, podvolí se nátlaku školometského otce a nechá si upřít vlastní mladiství postoj. Film je nejen ukázkou upírání osobnostní individuality, ale i obrazem pokleslé frázovosti tehdejší společnosti.

5.1.3. Hoří, má panenko (1967)

Poslední film, na kterém se podílelo kompletní trio tvůrců (Forman - Passer – Papoušek) je asi nejodvážnějším dílem, které společně natočily. Spolu s kameramanem Miroslavem Ondříčkem jsou doslova nelítostní, když si berou na mušku „vzor“ české národní povahy, který nekompromisně pranýřují a poukazují tak na zvrácenost tehdejší společnosti. Film je sarkastickou ilustrací jednoho společenského večera, který karikuje české maloměšťáctví a jeho prostřednictvím zobrazuje pokleslé hospodské vztahy, „dlouhé prsty“ a pokryteckou snahu soudruhů přiblížit se západní civilizaci.

Celý děj se odehrává prakticky na jediném místě, na plese pořádaném tamějším hasičským sborem. Součástí strojené a upoceně tancovačky je i tombola, ze které však postupně mizí výhry. Marná snaha pořadajícího útvaru přimět účastníky plesu k navrácení výher graduje v groteskní snůšce zoufale neúčinných apelů na poctivost a spravedlnost každého z nich. Tento fakt okomentuje jeden z členů sboru slovy: *„Kdo si nenakrad, to musí chápat tak, jako že nic nevyhrál“*. I zde je čitelný určitý politický podtext, který je jakousi metaforou k tehdejšímu režimu. Vrcholem celého večera byla soutěž o královnu krásy, kterou inicioval nápad tří tatíků, kteří si prohlíželi fotky z podobné soutěže v zahraničním časopise. Problém byl, že vhodných adeptek bylo žalostně málo, a tak přicházely na řadu sousedské známosti, protekce a úplatkářství, což opět analogizuje společenské vztahy v období socialismu.

Shrnutí

Film *Hoří, má panenko* je ukázkou nekultivovaných dialogů, tuposti a celkové povrchnosti starší generace. Oproti Formanovým dosavadním filmům se tento vymyká hlavně tím, že se v něm nezaměřuje na osud individuální postavy, ale hrdinu tvoří celý kolektiv. Z pohledu zkoumání nekonformity lze tento film postavit na samý opak stupnice, jelikož je spíše modelovou ukázkou zoufalé snahy o společenskou jednotvárnost. Příkladem budiž věta, která zazněla z úst hasiče, jako reakce na poctivé chování jednoho člena sboru, který vracel ukradený předmět zpět do tomboly, a byl při tom přistižen. „*Nikdy v týdletý situaci, nikdy ne, to si pamatuj, poněvadž pověst sboru je mě milejší než nějaká má poctivost.*“ Názorový postoj onoho hasiče je příkladnou ukázkou Corsiniho teorie internalizace (1994), kdy jsou potřeby skupiny upřednostňovány před vlastními (kapitola 1.1.1. Formy konformity). Přestože v tomto filmu není jednoznačně zastoupený zkoumaný faktor nekonformity hlavního hrdiny, považuji ho i tak, pro tuto práci, za stejně důležitý. Protože zobrazená společenská plytkost posluhuje jako ukázkový kontrast mezi lidskou snahou o prosazení vlastní individuality a uniformovaností okolí.

5.1.4. Dílčí závěr

Už v počátcích Formanovy režisérské kariéry vystupují do popředí prvky zobrazující spor mezi jedincem a společností. Ve svých alegoriích zrcadlících každodenní všednost života a kulturně-společenské klima sedmdesátých let. Popisuje konfrontaci mezi názorovou nesourodostí mladé generace a dospělého „prosystémového“ smýšlení. Ukazuje mladé jedince coby reprezentanty vlastních individualit a jejich spor s institucemi. Přestože prvky čistě nekonformního jedince nejsou v české Formanově éře tolik patrné, o to víc je tento fenomén zastoupený v jeho pozdější americké tvorbě.

5.2. Americké režijní období

„Nesnadný proces transformace z evropského na amerického režiséra nespočíval u Formana jen v přijetí amerických námětů, do nichž se snažil vpravit svým pojetím a

režijním přístupem. Mnohem komplikovanější byla nutnost vnitřní, psychologické proměny tvůrčím vědomím, které se nechtělo jen tak vzdát dosažené osobitosti, v níž se režisér vyhranil a etabloval v jiné kulturní sféře. Ve své tvůrčí svobodě a zároveň v obdivu k Hollywoodu byl postaven do přímé konfrontace mainstreamem, který nemohl obejít, chtěl-li uspět podle svých vysokých představ. Jako americký režisér už nemohl zastávat pozici svrchovaného tvůrce v autorském smyslu. [...] I jako hlavní tvůrčí subjekt byl při realizaci filmu podřízen řadě okolností vázaných na komerční požadavky. Nicméně jak se nechal slyšet, stokrát raději se podřizoval zákonům peněz než cenzurnímu dohledu a nesvobodě v totalitě.“ (Přadná, S., 2009, s. 83-84).

Forman záhy pochopil, že to musí být on, kdo se musí adaptovat novému prostředí a zcela rozdílnému vnímání filmové fikce novým obyvatelstvem. Proto, aby se stal úspěšným, musel projít vnitřní obrodou, musel přijmout americké zvyky, kulturu, a společenské konvence. Ve své tvůrčí svobodě a zároveň v obdivu k Hollywoodu byl postaven do přímé konfrontace mezi vlastním filmovým jazykem a hollywoodským mainstreamem, který nemohl ignorovat, chtěl-li být úspěšný. Přitom všem si zároveň musel zachovat svou jedinečnou osobitost a vlastní přesvědčení. Svou ochotou k vnitřní transformaci se mu otevřely dveře do zcela nového filmového světa, který mu skýtal téměř neomezené tvůrčí možnosti. Za tuto výsadu, však zaplatil daň v podobě ztráty rodiny, domova a publika, kterým byl přijímán.

5.2.1. Taking Off (1971)

Film *Taking Off* byl prvním Formanovým filmem natočeným na americkém území a zároveň se o něm hovoří jako o posledním „českém“ filmu. Námět spolu s pomocným scénáristou Jeanem-Claudem Carrièrem objevily přímo ve skutečném světě. Film se odehrává na přelomu 60. a 70. let v Americe, v době kdy se mladí snažili o nezávislost a společnost zaznamenávala mohutný nárůst mladých komunit v čele s bohémským hnutím hippies. Na základě mnoha reálných situací postupně koncipovali děj a sepisovali scénář. Informace se nebály získávat od rodičů ztracených dětí či přímo od

nekonformních komun, které se právě stávaly jejich útočišti. Jeho debut na americké půdě, však nezaznamenal takový úspěch, jaký by si přál.

Snímek začíná starostlivou scénou rodičů o svou dceru, která se nevrátí včas domů. Bezradní rodičové se jí vydávají hledat, ale neúspěšně. Své hledání si však stačí zpestřit návštěvou baru, kde se namol opijí. Následuje první humorná scéna, kdy se vrací domů a střetávají se se svou navrátilivší dcerou Janinne. Ta vzápětí utíká z domova doopravdy. Naznačený generační konflikt známý z Formanových českých filmů se stupňuje v okamžiku, kdy se rodičové stávají členy takzvaného spolku SRUD (Sdružení rodičů uprchlých dětí), jehož cílem je vzájemné pochopení se s dětmi. Zde se odehrává kultovní scéna, ve které ctihodný lékař a právník učí přítomné kouřit marihuanu a seznamuje je s jejími účinky. Patrný Formanův satirický podtext o dětinskosti dospělých vygraduje epizodou, kdy se Janinne vrací domů a nalézá zkouřené rodiče hrající svlékací poker.

Shrnutí

Taking Off se stal odvážným snímkem, který byl z pohledu amerického diváka více než kontroverzní. Dotýkal se citlivého tématu sociálních interakcí v rodině a amerického společenského života. Forman s tímto námětem zacházel svým osobitým způsobem, ale na americká měřítká velmi lehkovážně. Sarkastickým zesměšněním starší generace a humorným vyobrazením amerických stereotypů si vysloužil ostrou kritiku. V New York Times dokonce vyšel vysoce negativní ohlas na film potažmo na Formanovu tvorbu: „*Prohlašuji Taking Off za antihumánní film: podlý, arogantní a naprosto destruktivní. Považuji Miloše Formana za nanejvýš mravně závadného a [...] bezcennou imitaci umělce. A soudím, že armáda jeho obdivovatelů, ať už jde o diváky nebo kritiky, jsou buď pitomci, nebo prostě naletěli.*“ (Simon, J., In: Přadná, S., 2009, s. 89).

Podobně jako film *Hoří, má panenko* má i tento svého kolektivního hrdinu, respektive dva. Mladé bouřící se hnutí hippies a generaci rodičů. Ona komuna je typickým příkladem nekonformního jednání, které projevují otevřeným nihilismem vůči všeobecně platným normám. Její příslušníci uznávají pouze vlastní pravidla a vlastní způsoby jakými se vyrovnávají s tlakem a tupostí okolí. Odmítají rozšířený konzumní

způsob života, materialismus a obohacování se na úkor druhých. Svým vše říkajícím heslem „all you need is love“ přesvědčují své okolí, že jediné co potřebují je láska, zbytek je jen přežitek. Film tak ukazuje jejich přímou konfrontaci se společenskou konformitou, kterou vnímají jako zkorumpovanou entitu snažící se regulovat jejich chování ve prospěch vládnoucího establishmentu. Zobrazovaný vzájemný spor individuality a společenského názoru o tom co je správné tvoří bludný kruh, ve kterém mají obě strany pravdu, ale zároveň se obě mýlí. Vzájemná snaha o pochopení a určitou symbiózu mezi nekonformním romantismem a vládnoucí konformní většinou však zpravidla vyčpívá do prázdných gest.

5.2.2. Přelet nad kukaččím hnízdem (1975)

O zfilmování knihy Kena Keseyho s názvem *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962), u nás vydána pod názvem *Vyhod'me ho s kola ven* (1979), Forman vážně uvažoval už dříve v době svého českého režirování. Nabídku dostal od amerického producenta a majitele práv Kirka Douglase, se kterým se setkal při jeho návštěvě Prahy. Douglas Formanovi knihu obratem zasílal z Ameriky, avšak vlivem zásahu režimní pošty se kniha k režisérovi nedostala, aniž by o tom byl kdokoli z nich informován. Kniha si svého adresáta nakonec přece jen našla. Formana v Americe oslovil syn Kirka Douglase Michael, který po něm převzal projekt a spolu s producentem Saulem Saentzem svěřili jeho režii Formanovi.

Příběh se odehrává v přímořském státě Oregon na západě USA. Do tamější psychiatrické léčebny je na základě soudního příkazu přijat notorický potíživista, buřič a svéráz v jedné osobě jménem Randle Patrick McMurphy. Pod hrozbou vězení se rozhodl předstírat duševní chorobu, v domněnku, že v ústavu nakrátko pobude v pohodlí a klidu a zanedlouho ústav opustí. Jeho klidný pobyt však trval pouze do doby, než se poprvé setkal s vrchní sestrou Mildred Ratchedovou a s jejími nekalými praktikami.

Samotný děj je velice jednoduchý. Nezkrotný živel McMurphy se snaží všemožně si zpříjemnit pobyt v ústavu, ale zjišťuje, že bez spolupráce apatických pacientů to nepůjde. První konflikt na sebe nenechá dlouho čekat. McMurphy organizuje hlasování

o sledování sportovního utkání v televizi. Pacienti téměř jednotně kvitují McMurphyho nápad a vítají změnu jako zpestření každodenního stereotypu. Jeho iniciativa je však důsledně potlačena despotickou vrchní sestrou, která jim tímto způsobem dává najevo, jak bezvýznamní jsou a jak málo znamená jejich názor. McMurphy se nevzdává a dál se snaží burcovat pacienty k nějaké aktivitě. Uspořádá tedy zápas v košíkové, ten končí porážkou pomocného personálu. Jejich frustrace prohrou vyvolává v jednom ze zřízenců pomstychtivou reakci a nadšeného McMurphyho „uzemní“ informací, že z ven z ústavu se dostane jedině až „oni“ řeknou. Tehdy si McMurphy uvědomuje, že nestojí pouze proti vrchní sestře, ale proti celé instituci, jelikož právě to „oni“ symbolizuje jednotnost celé místní společnosti.

Jak se prodlužuje McMurphyho pobyt na oddělení, vyostřuje se konflikt mezi ním a sestrou Ratchedovou. Začíná se vzpírat proti demotivující každodenní rutině a nesmyslným nařízením vrchní sestry. Odmítá poslouchat monotónní hudbu linoucí se z amplionů a současně protestuje proti podávání medikamentů, které nechce polykat s odůvodněním, že nebude užívat nic, o čem neví co je. Vrchní sestře dochází nad chováním McMurphyho trpělivost a demonstruje mu svou neomezenou moc v podobě mučení elektrošoky. McMurphy zjišťuje, že jeho boj proti společnosti personifikované v neústupné sestře Ratchedové nemůže vyhrát a jedinou logickou možností osvobození se je útěk. Se svým rozhodnutím se svěří ostatním pacientům a přemýšlí, zda má utéct hned nebo s nimi své rozhodnutí nejdříve oslavit, rozhodne se pro oslavu. Ta se pro něj však stane osudnou.

Druhý den, vše vychází napovrch a slečna Ratchedová zůstává jako opařená, když uvidí spoušť, která zůstala po velkolepé oslavě. Obraz, který vidí, se absolutně neztotožňuje s její představou o spořádaném oddělení. Okamžitě demonstruje svou autoritu na bezbranném chovanci, který trpí úzkostným strachem ze své matky tím, že jí vyradí jeho nepřípustné chování. Mladík ze strachu páchá sebevraždu. To je pro McMurphyho voda na mlýn, probouzí se v něm nezkrotná touha po mstě a v absolutním zatmění myslí se vrhne na vrchní sestru a začne ji škrtit.

McMurphymu se dostává nelítostné satisfakce ze strany vrchní sestry a chirurgickým zásahem do mozku je ponechán ve vegetativním stavu. Definitivně tak přichází o svou individualitu, elán a de facto o svůj život.

Shrnutí

Ve filmu je jasně zobrazený věčný konflikt mezi jedincem a institucí. Společnost si vytváří nejrůznější instituce ve snaze učinit svět spravedlivějším a racionálnějším. Dnešní život by byl nemyslitelný bez škol, soudů, vládních úřadů nebo právě ústavů pro duševně choré. Přitom sotva co tyto instituce vzniknou, začnou mít nad člověkem obrovskou moc. Začnou ho řídit, komandovat, okroužkovávat a vyžadovat dodržování jimi stanovených norem. V jejich vlastním zájmu podporují v lidech nesamostatnost a podřízenost, neboť silné osobnosti je ohrožují.

V té nejryzejší podobě se zde ukazuje konfrontace mezi individualitou jedince a společností usilující o řád a dodržování pravidel. McMurphy je zosobněním oné individuality představující drobného kriminálního, recidivistu a rebela. Je člověkem, který má stanovený vlastní žebříček hodnot a uznává pouze vlastní pravidla, kterými se řídí. Dokáže perfektně rozlišovat dobro od zla a pravdu od lži, čímž však ohrožuje sám sebe, protože se tak stává nepohodlným „systému“. Za všech okolností uznává vždy jedinou pravdu – tu svou, které podřizuje vše i za cenu společenského vyloučení. Jeho buřičské chování představuje synonymum k nekonformnímu jednání, za což mu jsou podle společenských pravidel ústavu udělovány sankce. Za své chování nakonec zaplatí sankcí nejvyšší – ztrátou vlastní osobnosti. Filmový protivník McMurphyho je naopak zosobněním čistého řádu a společenské normy. Vrchní sestra Mildred Ratchedová je pravím opakem McMurphyho, je představitelkou neotřesitelné autority vnitřního establishmentu s nejvyšším společenským statutem. Hierarchické uspořádání společnosti v rámci ústavu ji staví na samý vrchol pyramidy a dává jí tak prakticky neomezenou moc. Její slovo má váhu zákona a kdo ho neuposlechne, bude potrestán. Její konformita založená na bezmezné loajalitě vůči „systému“ je zároveň její nejsilnější zbraní, neboť pomocí ní uplatňuje zájmy společnosti a řídí tak osudy těch, kteří jí jsou nepohodlní.

5.2.3. Vlasy (1979)

Formanův film *Vlasy* vychází ze stejnojmenného divadelního muzikálu z konce šedesátých let dvacátého století, jenž autor shlédl při jedné ze svých návštěv New Yorku. Už tehdy uvažoval o realizaci jeho filmové adaptace. Producenti s jeho záměrem zpočátku nesouhlasili, protože téma točící se kolem komun hippies bylo z hlediska aktuálních filmových námětů již pasé. Forman byl však přesvědčený, že pokud k dané látce bude přistupovat správným autorským postojem, má příběh o těchto nonkonformních komunách velký potenciál. Sám měl toto období stále v živé paměti, když společně s pomocným scénáristou Carrièrem hledali náměty k filmu *Taking Off* a zúčastňovaly skupinových hippie seancí v newyorském Central Parku. Vzhledem k jeho předchozímu fenomenálnímu úspěchu s filmem *Přelet nad kukaččím hnízdem*, který byl z počátku taktéž nejistým počinem, Forman nakonec přesvědčil producenty. Společně se svým špičkovým realizačním týmem (M. Ondříček – kamera, T. Tharp – choreografie) se pustil do boje za obhajobu svého režiséřského jména.

Příběh začíná scénou, kde se hlavní hrdina Claude Bukowski loučí se svým otcem před narukováním do boje ve Vietnamu. Tato krátká úvodní epizodka inklinuje k velkému americkému tématu rodinných vztahů, které je pro Američany velmi citlivé a v divákovi probouzí pacifistické tendence. Cestou na základnu se Bukowski zastaví v New Yorku, kde si chce před nástupem do služby prohlédnout některé americké pamětihodnosti a užít si poslední chvíle svobody. V Central Parku potkává skupinky mladých lidí s dlouhými neupravenými vlasy v pestrobarevném oblečení, které s určitou dávkou skepse z povzdálí pozoruje. Udivuje ho jejich uvolněné jednání, volnomyšlenkářství a evidentně naprosto bezstarostné bytí. S jednou takovou skupinkou se Bukowski seznámí a podělí se s nimi o svůj akční plán. Vůdce skupiny Berger mu však nabídne svou alternativu a Bukowski s nimi zažije nespoutanou noční jízdu plnou drog.

Jedna z vrcholných scén filmu se odehrává na večírku snobské smetánky, který pořádá žena, již Bukowski potkal v Central Parku, a do které se platonicky zamiloval. Společně s Bergerem se na večírek dostanou, ale přirozeně nejsou vítanými hosty. Scéna vrcholí Bergerovým tancem na banketním stole a jeho protestem proti konzumní a povrchní

společnosti, za kterou je Bukowski nucený bojovat. V jeho projevu se zrcadlí antimilitaristický postoj vůči zbytečnému válčení a nechut' k establishmentu, který posílá lidi na smrt, zároveň je ale jeho bujarý zpěv oslavou života a individuality člověka. Jeho frivolní jednání má však za následek pouze jejich uvěznění.

Závěrečná epizoda se nese v duchu přátelského pouta a ochoty se částečně vzdát své identity pro ve prospěch druhého. Ve vztahu k ději to byla Bergerova oběť v podobě ostříhání si vlasů a zastoupení Bukowského na základně, aby mu tak umožnil užít si poslední momenty před odvodem. Krátký okamžik, po který Bukowski přenechal svou identitu Bergerovy, zamotal jejich životy. Berger si vyslechl povolávací rozkaz a nemilosrdně byl odvelen do Vietnamu. Na jeho protesty nikdo nereagoval, neboť jako uniformovaný jedinec bez vlastní identity se stal anonymní součástí vojenské mašinérie.

Shrnutí

Ve filmu je jasně zřetelná diversifikace společenských vrstev, rolí a vnitřních názorů. Na jedné straně je bohatá smetánka představující čistý vzor konformní společnosti. Žijí ve svém pohádkovém světě za zdmi společenských problémů a distancující se od veškerých nekonformních komunit. Ve filmu je tato vrstva prezentována jako spolek ignorantů trpících obžerstvím a zoufalou neúctou k ostatním.

Na pomezí stojí Bukowski, který je svázaný výchovou inklinující k vlastenectví. Jeho přesvědčení o správnosti vlastenectví se filmem táhne jako červená nit. Přesto je ukazován jako individuální osobnost schopna vlastního postoje i přes své silné vlastenecké přesvědčení. Důkazem budiž jeho osobní výpověď před odvodem: „*Kam vlastně jdu? [...] Kde je něco? [...] Kde je někdo? [...] Kdo mi poví proč žiju a umírám? [...] Kam vlastně jdu? [...] Je tam odpověď? [...] A zjistím vůbec někdy proč vlastně žiju a umírám?*“. Dialog, který vede sám se sebou je plný nejistoty a pochybností, zda je správné nasazovat život za něco nebo někoho koho vůbec nezná. Kdo je tím, který je posílá na smrt a proč.

Nekonformní hrdina je v tomto případě zastoupený celou komunitou, celou érou generace hippies. Nezabývají se smyslem života, neřeší co bude následující den, žijí pro daný okamžik a jsou tomu ochotni obětovat vše. Nezabývají se hrozbou společenských

sankcí či vyloučení ze společnosti. Jejich smyslem života je jejich svoboda. Svůj nesouhlasný postoj vůči všeobecnému konformismu, dávají najevo vlastním zevnějškem a způsobem života, kterým se snaží odlišit od zbytku světa. Dlouhými nestříhanými vlasy, které jsou atributem volnomyšlenkářského života bez povinností nebo pestrobarevným oblečením, kterým protestují proti celkové uniformovanosti společnosti. Stejně tak zálibou v opojných stavech způsobených halucinogenními látkami nebo častým provozováním takzvané volné lásky.

5.2.4. Amadeus (1984)

Oficiálně nejocetovanějším Formanovým filmem se stalo mozartovské drama *Amadeus*, realizované podle scénáře Petera Shaffera, podle stejnojmenné divadelní hry. Forman k této látce přistoupil opět svým jedinečným jazykem a pojetím dramatu a z *Amadea* se stal skutečný opus perfectum, slavící komerční úspěchy po celém filmovém světě. Přestože byl po jeho premiéře bouřlivě diskutován a kritizován kvůli záměrnému zkreslování historických faktů, v USA i tak způsobil vzrůst prodeje mozartovských nahrávek o 30 % a v mnoha západních zemích inspiroval novou vlnu v oblékání. Přestože byl po jeho premiéře bouřlivě diskutován a kritizován kvůli záměrnému zkreslování historických faktů. Podstatná část snímku se natáčela v pražských uličkách, které díky apatii socialismu v obnově historických staveb důvěrně simulovali Vídeň osmnáctého století. Jedinečnost filmu umocňuje hudební dramaturgie postavená na Mozartových skladbách, které doplňují děj filmu v celém jeho rozsahu.

Úvodem filmu je zpověď starého Antonia Salieriho, který se po neúspěšném pokusu o sebevraždu rozhodne svěřit mladému knězi se svým životním traumatem – závistí talentu W. A. Mozarta, která přerostla v nenávist a nakonec ve vražednou intriku.

K prvnímu střetu obou osobností dochází ve vídeňském sídle salzburského arcibiskupa, kde Salieri netrpělivě očekává Mozartův příchod. V momentě, kdy začíná hrát hudba, se na scéně objevuje usměvavý mladík, kterého Salieri před okamžikem viděl válejícího se po zemi a laškovajícího s mladou slečnou. Nemůže uvěřit, že tím opěvovaným umělcem dirigující orchestr je toto prostoduché dítě, které v sobě nemá špetku slušného

vychování. Salieri nedokáže pochopit, proč bůh obdařil takovým talentem zrovna jeho. Neustále s Mozartem porovnává a čím dál více si uvědomuje vlastní skladatelskou impotenci.

Úplné procitnutí pro něj představuje moment, kdy je Mozart rakouským císařem pověřen k tvorbě opery. Císař mu na ukázkou zahraje část árie a poté mu svěří noty, které Salieri sám sepsal. Mozart je slušně odmítne s tím, že vše má již v hlavě. Nikdo tomu přirozeně nevěří a Mozart je vyzván, aby své tvrzení dokázal. Po jediném vyslechnutí perfektně reprodukuje Salieriho vydřené dílo, které v momentě vylepšuje a zpátky komponuje jeho další část. Na rozdíl od nevědomých mocipánů, kteří se omezují na pouhé „bravo“, Salierim zmítá zuřivost, neboť dokáže rozpoznat kvalitu Mozartovy hudby.

Děj vrcholí Salieriho lstivou intrikou, díky které donutí Mozarta nevědomky složit vlastní *Requiem*. Ironií osudu je, že poslední noty Mozart diktuje svému netušenému sokovi v předvečer noci, kdy naposledy vydechne.

Shrnutí

Hlavní linie filmu, který se odehrává v období nastupujícího romantismu, je po formánovsku tvořena konfliktem dvou zcela rozdílných povahových rysů. Na jedné straně je pedantský představitel oficiálního umění a na druhé nekonformní mladý buřič. Tato gradující zápleтка dvou osobností končící tragédií je protkána celým filmem a tvoří tak jeho hybnou sílu.

Upjatá osobnost dvorního skladatele Salieriho není zdaleka tak talentovaná jako lehkovážný Mozart, snaží se však vše dohnat pílí, odhodláním a naprostou oddaností vůči skladatelskému řemeslu. Jejich osobnostní diversifikace je však pro Salieriho nepřeklenutelná propast, která ho postupně zbavuje rozumu. Vyvolává v něm pocity křivdy a nespravedlnosti zračící se v jeho nenávisti vůči mladému skladateli. „*Raději zničil [Bůh] svého milovaného, než aby dopřál průměrnému podělit se s ním o nejmenší kousíček jeho slávy. Zabil Mozarta. A mě nechal na živu, aby mě mučil.*“ Salieri se tak stává obětí vlastní průměrnosti a dalším řadovým členem společnosti.

Naproti introvertní postavě Salieriho stojí samorostlý „kořen“, který svým impulzivním jednáním a záchvaty samolibosti vykřikuje do světa své pohrdání okolím. „*Jsem jenom vulgárním člověkem, ale ujišťuji vás, Vaše výsosti, že moje hudba nikoliv.*“ Říká ve filmu Mozart rakouskému císaři. Jeho pronikavá osobnost vynikala schopností pozorovat svět kolem sebe a možností svobodné seberealizace ve vlastní umělecké tvorbě. Jeho svět byl ve svém základě odlišný od běžného světa jeho vrstevníků. Postupem věku si definoval vlastní ideály týkající se vnímání náboženství, morálky nebo právě sociálních konvencí. Jeho formující se osobnost se čím dál tím častěji ocitávala v bezprostřední konfrontaci s nejvyšší vrstvou společnosti. Ta ho v raném věku sice obdivovala díky mimořádnému nadání, avšak postupně se pro ni svým přesahujícím talentem stával nepříjemným. Jeho nekonformita tedy spočívá nejen v jeho bohémskosti či výstředním chování, ale zejména v geniálním skladatelském nadání. Podle Nakonečného (2011) lze geniální tvořivost označit jako jednu z forem deviantního projevu (kapitola 1.2.1.). Tím se vyčleňuje z průměrnosti okolí a je postaven do neustále konfrontace s většinovou společností.

5.2.5. Lid versus Larry Flynt (1996)

Téměř sedmiletý odstup od posledního Formanova filmu (*Valmont*) naznačoval nějakou změnu v jeho tvůrčích aspektech. A změna to nakonec byla, a opravdu velká. Scénář, který mu předložila autorská dvojice Scott Alexander a Larry Karaszewsky pojednával o soudních skandálech reálného pornomagnáta Larryho Flynta. Scénář k budoucímu filmu *Lid versus Larry Flynt* zpočátku nechtěl ani číst, už kvůli samotné pochybné osobnosti pornografa. Forman v něm však nakonec objevil něco daleko hlubšího a většího než jen osud samotného individua. Larry Flynt byl osobou, která byt' nepřímo, hájila právo každého občana na svobodu slova. Právě obhajoba prvního dodatku americké ústavy o svobodném vyjadřování byla pro Formana velkou výzvou a na Flyntově provokativním případu se ji rozhodl prověřit. Přesto, že se kontroverzní film i samotný režisér staly terčem ostré kritiky nejen na americké půdě, řadí se *Lid versus Larry Flynt* mezi jeho nejvýznamnější filmy a zároveň mezi filmy s největším společenským dopadem. Zabývala se jím nejen čtná část amerického publika, které ji

označovalo za skandální glorifikaci porno průmyslu, ale dostal se i do žhavého ohniska americké politiky, kde byl film postaven do přímé konfrontace s otázkou svobody.

Úvod filmu nás seznamuje s podnikavou osobností Larryho Flynta. Je jí nespoutaný egocentrický člověk, který si moc dobře uvědomuje moc peněz a podle toho také jedná. Nebrání se pobuřovat okolí nebo porušovat společenské normy za účelem zisku. Jeho hlavní motivací však nejsou pouze peníze, ale i vnitřní přesvědčení o právu každého člověka na svobodný projev. Larry je v neustále konfrontaci se společností, která se ho snaží moralizovat a usměrňovat na „správnou cestu“. Právě to se pro něj stává rudým hadrem, neboť jeho jediným proviněním proti společnosti je jeho nevкус a individuální postoj v názoru na svobodu jednání. To orientuje hlavní dějovou linii filmu především do prostředí soudních síní, kde se odehrává klíčové téma filmu práva člověka na svobodný projev.

Larryho podnikání začíná vydáváním obyčejného porno plátku, jmenovitě *Hustleru*. Časopis by nebyl ničím tak výjimečným, kdyby se na jeho obálce nezačaly objevovat bulvarizující články včetně paparazzi fotografií známých osobností. Právě to k Larrymu přitáhne pozornost široké veřejnosti. Stává se tak zároveň milovaným i nenáviděným. Pro média jsou jeho skandály živnou půdou a pro zbylou puritánskou Ameriku je škodnou, kterou je třeba zneškodnit. Larryho vypočítavost a schopnost manipulace mu však dávají moc sebevědomě vystupovat na veřejnosti a hájit své zájmy, potažmo právo člověka na svobodu slova. Velkou výhodou je pro něj i schopnost jakési inkarnace do „zvrhlíka“, který ho reprezentuje na veřejnosti a prostřednictvím kterého se stává imunní proti společenským tlakům.

Klíčová scéna filmu a zároveň etapa Larryho života je moment, kdy je na něj spáchaný atentát a ocitá se paralyzovaný na vozíku. Po tomto incidentu nabírá Larryho boj za svobodu projevu na intenzitě a i přes veškerou amorálnost případu, mu nakonec Nejvyšší soud dává za pravdu. Tím se Larry stává nejmenovaným bojovníkem za práva občanů.

Shrnutí

Lid versus Larry Flynt je dokonalou ukázkou o postoji individuality, která jedná pouze na základě vlastního vnitřního přesvědčení bez ohledu na požadavky společnosti. V tomto případě se jedná o společenský požadavek o morální odpovědnosti, který je úzce spjatý s právem na svobodu slova.

Larryho nekonformita spočívá nejen v jeho nepříliš vznešeném podnikání, ale zejména v odlišném pojetí práva na svobodu projevu. Zatímco hlasatelé mravnosti, kteří jsou ve filmu reprezentováni převážně církví, odmítají obscénnosti spojené s Larryho osobou, soudní systém, z pohledu lidských práv, dává za pravdu Larrymu. Forman ho tak ukazuje jako osamoceného a neohroženého titána, který svádí nerovný boj s pomyslnou institucionalizovanou mravnostní etikou. Film tak prostřednictvím osudu jednoho individua ukazuje, že svoboda není z pohledu práva pouhou otázkou veřejného vkusu, ale je výsostným právem každého jedince bez ohledu na jeho amorálnost. Na vzdory všeobecnému společenskému odporu, si Larry dokázal uhájit nejen své kontroverzní ekonomické zájmy, ale hlavně své právo na svobodné jednání bez ohledu na všeobecné zájmy. V reálném světě výsledek tohoto sporu zaznamenal posun ve společenských normách a všeobecné procitnutí amerického „systému“ v otázce svobody slova.

5.2.6. Muž na Měsíci (1999)

V určité návaznosti na kontext Formanova předchozího filmu (*Lid versus Larry Flynt*) je i *Muž na Měsíci* příběhem reálné postavy, která byla jednou stranou obdivována a druhou opovrhována. Film o legendárním nekonformním baviči Andym Kaufmanovi vznikl podle scénáře stejné autorské dvojice jako v případě předchozího filmu a ani zde, to z hlediska Formanova režisérského jazyka, nebyla jednoduchá látka. Kaufmanova osobnost charakteristická svérázným pojetím humoru, se kterým se Forman nikterak neztotožňoval, měla v sobě však opět něco výjimečného a nadlického. Stejně jako v předchozích filmech i zde jde o příběh konkrétní osoby, kterou svým jedinečným režijním pojetím Forman staví do přímé konfrontace se společností, respektive s publikem. Řada scén byla do filmu zařazena i s očekáváním negativních ohlasů

veřejnosti. Tomu odpovídaly i kritiky, které byly opět zaměřeny proti Formanovu režisérskému pojetí tématu. Podle nich film ukazuje nelichotivý pohled na pokleslost americké lidové zábavy a jednoduchost amerického publika.

Úvod filmu je věnovaný uměleckým začátkům hlavního hrdiny Andyho Kaufmana. Andy vystupuje ve druhořadých klubech, kde předvádí svoje show, které jsou však cokoliv jiného, než vtipná. Vynikají spíše svojí neskonalou trapností, drzostí a obrovským kalkulem, jehož pomocí balamutí primitivní americké publikum. Při jednom vystoupení si ho všimne showbyznysem protřelý člověk, který Andymu nabídne možnost stát se komediální hvězdou. Po několika více či méně úspěšných estrádních vystoupení mu nabídne roly slabomyslného blbečka v televizním sitcomu *Taxi*. Andy se nabídce zprvu brání, jelikož sitcomy považuje za nejnižší formu zábavy, která je plná stupidních vtipů a nahraného smíchu. Nicméně se nakonec nechá přesvědčit a zaujme roly Latky v divácky úspěšné komediální show. Jako představitel šišlavé figurky je publikem velice oceňovaný, ale samotná originalita Andyho osobnosti je odsunuta do pozadí. Jeho představa o humoru se absolutně neslučuje s představou publika, a tak je v neustálém sebezapření a konfliktu se sebou samým. Jednou z dokonalých Andyho schopností je i umění mystifikovat okolí. Díky ní se nakonec, v převtělení do své alternace Tonyho Cliftona, nechává ze sitcomu záměrně vyhodit.

Andyho zoufalá touha po vlastní interpretaci humoru, tedy touha šokovat publikum, ho dovádí k myšlence na zneužití všeobecně oblíbeného sportu – wrestlingu. V ringu zápasí se ženami, které veřejně ponižuje a tím k sobě přitahuje pozornost a popuzuje proti sobě obecenstvo. Právě to Andy vnímá jako velký sukces. Jeho wrestlingová „kariéra“ graduje v okamžiku, kdy je vyzván „králem“ wrestlingu, který je pobouřen Andyho znevažováním tohoto sportu. Zápas má později dohru v televizní talk show, ve které se do sebe oba aktéři opět pustí. Celé téma točící se kolem wrestlingu má však Andy do detailu promyšlené a publikum nedostává šanci tuto mystifikaci odhalit.

Závěrečná část filmu ukazuje Andyho duševní nerovnováhu, když musí volit mezi vlastním pojetím humoru a vkusem publika. Lidé nechodí za zábavou, aby byli šokováni či se snažili trávit nevkusný humor, ale aby se nechaly bavit s co nejmenším

vlastním úsilím. To je důvodem Andyho pohasínající hvězdy, neboť jeho neochota přizpůsobit se konzumnímu publiku je zároveň jeho prokletím.

Film se nakonec mění z ryze komediální roviny do tragikomické, když je Andymu diagnostikována rakovina. Okolí se k tomu zprvu staví spíše skepticky, jelikož předpokládá, že jde o další Andyho nevkusný žert. Nicméně žert to není a Andy předčasně umírá ve svých 35 letech.

Shrnutí

Andy Kaufman byl dokonalým příkladem nekonformnosti člověka. Nezajímalo ho co si o něm ostatní myslí, komu svým jednáním může ublížit nebo co svým jednáním může způsobit. Jeho osobnost byla neproniknutelnou individualitou v níž se zračila závislost na skandálech. Ona neovladatelná touha po burcování a provokaci publika hraničila s patologickou poruchou osobnosti, kterou lze připodobnit k negativní deviaci, jež je charakterizována soustavným porušováním norem společnosti. Andyho osobitý smysl pro komedii ho držel v soustavném šachu, neboť nebyl ochotný přijmout a přizpůsobit se zaběhnutému způsobu zábavy, který po něm publikum žádalo. Andyho osobnost byla natolik silná, že těmto tlakům dokázala odolávat a zachovat si vlastní jedinečnost. Stal se tak jakýmsi vyvrhelem komediálního světa, protože si nedokázal najít publikum, které by ho dostatečně ocenilo a pochopilo.

5.2.7. Dílčí závěr

Přijetí transkontinentálních námětů znamenal ve Formanově tvorbě citelný předěl jeho tvůrčích tendencí. Autor byl nucený přijmout nejen odlišné vnímání filmu americkým publikem, ale musel ustoupit i komerčním kalkulům. Počínaje *Přeletem nad kukaččím hnízdem* Forman točil opravdové spektakly podle úspěšných knižních předloh, které dokázal obohatit o vlastní tvůrčí přesah. Jeho snímky se točí ve spleťtých kruzích převážně kolem jediného ústředního tématu – individuality osobnosti. Obhajoby jejich vlastní nekonformity a jedinečnosti ve sporu s většinovou společností. Ve svých filmech

se opírá o konkrétní faktografické údaje osob, ale zároveň je autorsky, do jisté míry, přetváří a vyzdvihuje jejich hlavní charakterové vlastnosti.

Zejména v případě námětů dle skutečných událostí a osudů protagonistů (Amadeus, Flynt, Kaufman) je Forman kritizován za úmyslnou manipulaci s fakty. Nicméně úspěšnost Formanových filmů netkví ve skutečném podání historických faktů nebo životopisném pojetí osudů postav, ale ve vlastním fikčním pojetí tématu. Přestože asimilační proces byl pro Formana velikou výzvou, dokázal i ve zcela odlišném prostředí uspět a zanechat v americké kinematografii výraznou stopu.

6. POROVNÁNÍ FORMANOVÝCH FILMŮ MEZI SEBOU Z HLEDISKA NEKONFORMITY HLAVNÍCH HRDINŮ

Autenticita, každodennost, všednost, prostota nebo nadčasovost. To vše jsou přívlastky charakteristické pro českou režisérskou etapu Miloše Formana. Zápletky v jeho českých filmech vynikaly svou jednoduchostí a přirozenou interpretací každodenních situací ze života. Díky inovátorské metodě výběru herců / neherců dosáhl dokonalé autenticity a věrohodnosti interpretace děje. Českou kinematografii tak obohatil o nový pohled na vnímání obyčejnosti. Patrná komediální syrovost, kterou prezentuje uniformované a pasivní obyvatelstvo, je výpovědí jeho vlastního názoru na společensko-politickou situaci šedesátých let. V případě filmu *Hoří, má panenko* je onen komediální charakter patrný prakticky po celé délce filmu. Zobrazení křečovitě snahy uniformní společnosti o světovost (volba královny krásy) je ukázkou mravní devastace socialisticky smýšlejícího národa. V *Černém Petrovi* zase dává prostor k vyniknutí generačního konfliktu a zárodku individuality mladého muže, který se však svého práva více méně vzdává ve prospěch vlastního pohodlí. Forman nicméně ve svých českých filmech nemá tendence k hlubšímu etickému sdělení, jeho záměr je spíše pobavit diváka, při čemž zobrazuje neradostnou pravdu o skutečnosti.

Podobně jako se vyvíjelo Formanovo vykreslování reality v české tvorbě, vyvíjí se i jeho americké téma. Zřetelný kontrast mezi Formanovou českou a americkou tvorbou je patrný v orientaci na hlavního hrdinu a v jeho prezentaci. Zatímco českého hrdinu zobrazuje převážně jako řadového člena konformní společnosti, v americké tvorbě dává vyniknout jeho individualitě a oslavuje jeho nezávislost. Veřejné mínění je v tomto případě potlačeno nekonformním hrdinou, který bojuje proti společenským normám a mnohdy je i posouvá dál.

Zobrazovaný hrdina přestává být pouhou literární fikcí a převtěluje se do reálné osoby ze skutečného světa. Předěl determinuje fiktivní hrdina McMurphy a jeho následný film *Vlasy*. Přestože ani *Vlasy* nemají svého reálného hrdinu, je tato filmová story založena na skutečném motivu o sporu nekonformních „květinových dětí“ s militantní společností. Úplný odklon od literární fikce pak znamená zpracování životopisných

námětů skutečných osob. Počínaje filmem *Amadeus* přes kontroverzní osobu Larryho Flynta až po geniálního komika Andyho Kaufmana. Co však zůstává neměnné je Formanův způsob zobrazení skutečné podstaty osobnosti a skryté etického poselství. Onen skrytý vzkaz lze pojmout jako druhou stranu mince, která reprezentuje většinovou společnost. Ta uděluje individuům penalizace jakožto daň plynoucí za jejich odlišnost.

Všechny Formanovi americké filmy, počínaje *Kukaččím hnízdem*, mají svého hrdinu, který vyniká svým osobitým způsobem bytí, a jsou stavěny do přímého sporu s většinovou společností. V *Amadeovi* je to talentovaný Mozart, který se vymyká společenskému průměru tím, že dokáže bez přípravy komponovat geniální hudební díla. McMurphy a Larry Flynt zase vynikají svým osobitým přístupem ke společenským normám. Například způsob, jakým je vykreslen McMurphy. Je obrazem dobrého člověka, který se však dostal do situace, ve které se neumí adekvátně pohybovat. Jeho individuální výklad pravidel se neztotožňoval s těmi uvnitř instituce a naopak ona instituce nebyla připravena na jeho osobnost. Podobně je vykreslen i Larry Flynt, jenž je osobou pohybující se na hraně zákona. Jeho individuální přístup ke společenským normám ho dostává do přímé konfrontace se „systémem“. Přestože nám jeho osobnost nemusí být tolik sympatická jako McMurphy, mají oba ušlechtilý cíl, který je spojuje. Bojují za spravedlnost a svobodu projevu jakožto jedinou možnost odlišení se od jednotvárné společnosti. Co je navzájem odlišuje je kruh nejbližších osob, které za nimi stojí a pomáhají jim řešit spory se společností. Zatímco McMurphy stojí prakticky osamocen v boji proti instituci, za Flyntem stojí celá skupina lidí, která mu pomáhá ve snaze o obhajobu svobody slova. Hlavní faktor určující jejich osud je přitom něco tak obyčejného, jako jsou peníze. Příběh Larryho Flynta tak může být nahlížen i jako alegorické vyjádření moci, kterou peníze vládnou. Formanovy tendence zobrazovat nehrdinské hrdiny, kteří žijí na pokraji společenských norem, jsou zřetelné i v jeho dalších filmech. Film *Vlasy* je stejně tak oslavou života, svobody a nezávislosti. Generace hippies, kterou film popisuje je příkladem nekonformního společenství s vysokým morálním kreditem, avšak s naprostou pasivitou vůči pravidlům vyžadovaným společností. Záliba v opojných látkách, potulný život a nezávislost jsou pro ně drogou, která je životně naplňuje. Zároveň je ale i sráží na společenském žebříčku. Za svou nekonformitu platí daní v podobě vyloučení ze společnosti. I

v příběhu o Andy Kaufmanovi Forman využívá emocí jako výrazového prostředku boje s většinovou společností. Andyho jedinečný způsob pojetí humoru, kterého se i přes nátlak společnosti odmítl vzdát, z něj dělá asi nejčistšího nekonformního hrdinu Formanových filmů. Nikdy si nikdo nemohl být jistý, jakou část svého já zrovna rozehraje. Jeho individualita a neochota přizpůsobit se průměru z něj udělala skutečného muže na Měsíci.

Vzájemný rozdíl mezi jednotlivými figurami tvoří prakticky jediné jejich zařazení na společenském žebříčku. Životní úroveň některých hrdinů je vysoká a společnost je do jisté míry obdivuje a jiní naopak pouze přežívají a společnost jimi opovrhne. Princip jejich života je však bez ohledu na jejich společenskou prestiž totožný.

Život na okraji společenských norem, vzájemný konflikt se společností a oslava individuality člověka je sdružující charakteristikou hlavních hrdinů a zároveň nejvýraznějšími prvky Formanovy tvorby.

ZÁVĚR – SHRNUÍ POZNATKŮ

Všichni jsme součástí společnosti. Ta ve své podstatě představuje jednu velkou sociální skupinu, pro jejíž fungování jsou nezbytné správně nastavené kontrolní mechanismy. Protože dnešní společnost je založena právě na potřebě kontroly, jsou tyto mechanismy podstatné pro zajištění dodržování nastavených společenských norem. Je to logické vyústění potřeb moderní společnosti, která se tak brání chaosu nebo svému úplnému rozpadu. Přesto však musí každá svobodná společnost vynikat určitou mírou tolerance k individualitě člověka. Nikomu nemá být, v mezích zákona, upíráno právo uplatňovat svou jedinečnost. Ony individuality jsou ve Formanových filmech zobrazovány jako hrdinové hledající pravdivější morálku ve světě, ve kterém jsou nepochopeni, a kterým jsou odsouzeni. Ocítají se na pomyslném okraji společnosti, z níž se dobrovolně či pod tlakem vyloučili. Bojují s okolním konformním světem a snaží se tak hájit vlastní právo na svobodné jednání. Jejich záměr je dokázat společnosti, že i jiné pojetí vnímání svobody a jedinečnosti člověka může být správné.

Z pohledu dnešní doby má nekonformní jednání daleko posunutá měřítká. Je to dáno mnohem širšími možnostmi dnešní společnosti, jejíž nástroje při utváření společenských norem mají hranice posunuté podstatně dále. Na nekonformního člověka není nahlíženo jako na individuum potřebné důsledně separovat od zbylé společnosti, ale spíše jako na osobnost zasluhující si stejný respekt jako kdokoliv jiný. Příkladem budiž lidé bez domova. Moderní společnost na ně nepohlíží s despektem, jako na osoby devalvující společenský kredit, ale snaží se najít řešení, které by vedlo ke spokojenosti obou stran.

Hranice pro seberealizaci člověka jsou v dnešní době téměř nekonečné a limity lidské jedinečnosti, v pozitivním slova smyslu, prakticky nedosažitelné. Z pohledu významu slova upraveného na současné poměry se tedy domnívám, že o nekonformitě se hovoří spíše v čistě negativním slova smyslu. Tedy u jedinců, jejichž jednání je na samé hranici společenských norem a jejichž přínos společnosti je omezený na úplné minimum.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

DIZDAREVIČ, J. *Konkurz na režiséra Miloše Formana*. Praha: AG kult, 1990.

ISBN 80-86019-96-9.

FOLL, J. *Miloš Forman*. Praha: Čs. filmový ústav, 1989.

ISBN: 310-017-789.

GEIST, B. *Psychologický slovník*. 2.ed. Praha: Vodnář, 2000.

ISBN 80-86226-07-7.

HARTL, P., HARTLOVÁ, H. *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál, 2010.

ISBN 978-80-7367-569-1.

HAYESOVÁ, N. Z anglického originálu přeložila ŠTĚPANÍKOVÁ, I. *Základy sociální psychologie*. Praha: Portál, 1998.

ISBN 80-7178-763-9

NAKONEČNÝ, M. *Základy psychologie osobnosti*. Praha: Management press, 1993.

ISBN 80-85603-34-9

NAKONEČNÝ, M. *Sociální psychologie*. Praha: Academia, 1999.

ISBN 80-200-0690-7

NAKONEČNÝ, M. *Psychologie – přehled základních oborů*. Praha/Kroměříž: Triton, 2011.

ISBN: 978-80-7387-443-8

NOVÁK, J, FORMAN, M. *Co já vím*. Atlantis, 1994.

ISBN 80-7108-076-4

PŘADNÁ, S. *Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host, 2009.

ISBN 978-80-7294-322-7

SLOWÍK, J. *Speciální pedagogika*. 1. vyd. Grada, 2007.

ISBN 978-80-247-1733-3

ŠIKL, R. *Faktory ovlivňující konformní jednání*. Brno: Psychologický ústav Akademie věd ČR, 1998.

ISBN 8023857746

VÝROST, J., SLAMĚNÍK, I. *Sociální psychologie*. Praha: ISV, 1997.

ISBN 80-85866-20-X

VÝROST, J., SLAMĚNÍK, I. *Sociální psychologie*. Přepřacované vydání. Grada, 2008.
ISBN: 978-80-247-1428-8

Seznam použitých zahraničních zdrojů

ARONSON, E. *The social animal*. San Francisco: W. H. Freeman and company. 1976.
ISBN 0716705494.

CORSINI, R. J. *Encyklopedia of psychology*. 2.ed. New York: John Willey & sons,
1994.

ISBN 978-0470170243.

Seznam použitých internetových zdrojů

Oficiální web Miloše Formana. Dostupné z: <http://milosforman.com/en/cz>

Wikipedie. Dostupné z <http://cs.wikipedia.org>

Československá filmová databáze. Dostupné z: www.csfd.cz

Mezinárodní filmová databáze. Dostupné z: www.imdb.com

Národní filmový archiv. Dostupné z: www.nfa.cz

Filmy

Konkurz. [DVD]. Režie FORMAN, M. 1963

Černý Petr. [DVD]. Režie FORMAN, M. 1963

Hoří, má panenko. [DVD]. Režie FORMAN, M. 1967

Taking Off. [DVD]. Režie FORMAN, M. 1971

Přelet nad kukaččím hnízdem. [DVD]. Režie FORMAN, M. 1975

Vlasy. [DVD]. Režie FORMAN, M. 1979

Amadeus. [DVD]. Režie FORMAN, M. 1984

Lid versus Larry Flint. [DVD]. Režie FORMAN, M. 1996

Muž na Měsíci. [DVD]. Režie FORMAN, M. 1999

Dokumenty

Zlatá šedesátá. [TV seriál]. Režie ŠULÍK, M. 2009

Seznam ostatních zdrojů

KUNDERA, M. *Formanovo Hoří, má panenka*. Iluminace 8, 1996.

CAKIRPALOGLU, S., ŘEHAN, V. *Konformita v dětském věku – transkulturní komparativní studie*. 2007.

SALAJKOVÁ, B. *Konformita v závislosti na pohlaví jedince a členů skupiny*.

Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav psychologie.

Vedoucí diplomové práce: doc. Mojmír Tyrlik, Ph.D. Dostupné z:

http://is.muni.cz/th/262922/ff_m/

Seznam obrázků

Obrázek č. 1: *Asch Experiment*. [online]. © 2005 [cit. 2012-12-20]. Dostupné z:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Asch_experiment.png/

Obrázek č. 2: *Základy sociální psychologie*. [scan]. HAYESOVÁ, N., překlad ŠTĚPÁNKOVÁ, I. 1998.

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Martin Raich

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: Kombinovaná

Název práce: Nekonformita hlavních hrdinů ve filmech Miloše Formana

Rok: 2013

Počet stran textu bez příloh: 42

Celkový počet stran příloh: 0

Počet titulů české literatury a pramenů: 14

Počet titulů zahraniční literatury a pramenů: 2

Počet internetových zdrojů: 5

Počet ostatních zdrojů: 3

Vedoucí práce: MgA. Tomáš Kepka