

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

MAGISTERSKÉ KOMBINOVANÉ STUDIUM
2014 - 2016

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Anna Sobotková

**Filmoví tvůrci československé nové vlny a jejich vliv na vývoj
kinematografie**

Praha 2016
Vedoucí diplomové práce: PhDr. Soňa Štroblová

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

**DIPLOMA PART – TIME STUDIES
2014 – 2016**

DIPLOMA THESIS

Anna Sobotková

**The filmmakers of the Czechoslovak New Wave and
their influence on the development of cinema**

Prague 2016
The Diploma Thesis Work Supervisor:
PhDr. Soňa Štroblová

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená diplomová práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a uvádím v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 1. 3. 2016

Anna Sobotková

Poděkování

Chtěla bych poděkovat paní PhDr. Soně Štroblové za odborné vedení, za pomoc a rady při zpracování této práce. Dále bych chtěla poděkovat paní Zdeně Škvorecké a paní Táně Fischerové za pomoc a poskytnutí rozhovoru.

Anotace

Tato teoretická práce se zabývá hnutím československé nové vlny, což bylo období české kinematografie šedesátých let 20. století.

Práce se zpočátku věnuje dějinnému vývoji filmu. Další kapitoly jsou věnovány režisérům a tvůrcům československé nové vlny jako představitelům této generace. Stručně je nastíněn jejich životopis a počáteční tvorba.

V následujících kapitolách je věnována pozornost jejich tvorbě v období nové vlny. Pozornost je také věnována filmům Černý Petr, Žert, Farářův konec, Spalovač mrtvol.

Součástí práce je i praktická část, ve které jsou uvedeny hloubkové rozhovory se známými osobnostmi, které žily a tvořily v období československé nové vlny. Závěrem je zhodnocen přínos této práce a je navrženo několik podnětů k tomuto historickému období.

Klíčová slova:

nová vlna, emigrace, expresionismus, neorealismus, politická situace Československa, sovětská kinematografie, francouzská nová vlna.

Anotation

This theoretical work deals with the movement of Czech Cinema sixties of the 20th century, which is called the Czechoslovak New Wave. The work was initially dedicated to the historical development of the film. Other chapters are devoted to directors and filmmakers of the Czechoslovak New Wave as representatives of this generation. Briefly outlines their biography and creation. In the following chapters attention is paid to their development during the New Wave.

Attention is also paid to the films *Black Peter*, *The Joke*, *The persons end or Cremator*. The work also includes a practical part, which lists the interviews with famous personalities who lived and worked during the Czechoslovak New Wave. Finally, it evaluates contribution of this work and suggested several initiatives to this historical period.

Key words:

New Wave, emigration, expressionism, neorealism, The political situation in Czechoslovakia, Soviet cinema, French New Wave.

OBSAH

ÚVOD.....	8
1. SMĚRY, KTERÉ OVLIVNILY TVORBU NOVÉ VLNY	10
1.1 Sovětská filmová škola	10
1.2 Italský neorealismus	13
1.3 Německý filmový expresionismus.....	19
2. CHARAKTERISTIKA DOBY ŠEDESÁTÝCH LET.....	22
2.1 Nová vlna a zlatá šedesátá	22
2.2 Zahraniční nová vlna	26
3. FILMOVÉ ŽÁNRY	28
3.1 Vznik obrazu a zvuku	28
3.2 Umění v historii	30
3.3 Komédie jako žánr	32
3.4 Žánr historického filmu	33
4. OSOBNOSTI ČESKOSLOVENSKÉ NOVÉ VLNY	36
4.1 Miloš Forman.....	36
4.2 Začátky Miloše Formana	37
4.3 Ivan Passer	40
4.4 Jaroslav Papoušek	42
4.5 Spolupráce Forman, Passer, Papoušek.....	43
4.6 Evald Schorm.....	45
4.7 Obsazování neherce	46
5. TÉMATA FILMU NOVÉ VLNY	51
5.1 Černý Petr	51
5.2 Farářův konec	55
5.3 Žert.....	58
5.4 Spalovač mrtvol	60
6. PRAKTICKÁ ČÁST HLOUBKOVÉ ROZHOVORY.....	62
6.1 Cíl průzkumu	62
6.2 Použité metody	62
6.3 Charakteristika dotazovaných skupin	64
6.4 Rozhovor se Zdenou Škvoreckou	65
6.5 Rozhovor s Táňou Fischerovou	68
6.6 Vyhodnocení rozhovoru.....	72
ZÁVĚR	74
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	76

ÚVOD

Jako téma této diplomové práce bylo vybráno období československé nové vlny, jako jedno z nejvýznamnějších období filmu. Práce si klade za cíl zodpovědět otázku – Co je to nová vlna na území Československa? Československá nová vlna je obecně považována za jedno z nejdůležitějších hnutí světové kinematografie po neorealismu. Cílem této diplomové práce je historická analýza jednotlivých pramenů a vývoje československé nové vlny v souvislosti s politickou situací. Charakteristika filmových tvůrců nové vlny a vymezení tvorby osobností československé nové vlny jako reformního hnutí. Cílem práce je také zodpovědět otázku - Měli filmoví tvůrci československé nové vlny vliv na vývoj kinematografie?

Československá nová vlna představuje trvalý odklon od socialistického realismu, který vévodil českému filmu v poválečném období. V tomto časovém úseku získaly velkou pozornost filmy *Obchod na korze* a *Ostře sledované vlaky*. Po druhé světové válce se svět musel začít vyrovnávat s tím, že vše okolo je jiné. Mohli bychom říci, že začal nový svět a nová kinematografie. Tvůrci se museli naučit dívat jinak přes objektiv kamery, než bývalo zvykem před válkou. Svět měl reálné problémy a kinematografie byla jeden z prostředků jejich prezentace a nápravy. Po druhé světové válce dosáhlo Československo světového úspěchu s filmem Karla Steklého *Siréna*, který vyhrál Velkou cenu na festivalu v Benátkách. Padesátá léta byla ve jménu animovaných a loutkových filmů Jiřího Trnky a Karla Zemana.

Tato práce se věnuje tématu filmoví tvůrci československé nové vlny a jejich vliv na vývoj kinematografie. Je velice těžké polemizovat, jak by se kinematografie v Československé socialistické republice vyvíjela, kdyby v roce 1968 nepřijela sovětská vojska. Tato událost byla překvapivá a šokující pro všechny obyvatele našeho území. Nebýt této politické události je možné, že by se vývoj československého filmu ubíral jiným směrem. I když bylo Československo schopno vytvářet velice kvalitní filmy, je pravděpodobné, že zájem „Západu“ o českou tvorbu byl podnícen politickými

událostmi. V roce 1968 zůstala filmová výroba nedotčena, až o rok později proběhla reorganizace, která trvala do roku 1970. Výsledkem byl zákaz nebo přerušování natáčení asi deseti nových filmů. Na černé listině se ocitla i řada děl z šedesátých let. Došlo k praktickému vymazání románu Milana Kundery, film *Žert* byl dokonce vyškrtnut i z jeho oficiální filmografie. Na seznamu bylo více než sto zakázaných autorů a jejich filmů. Toto chování, které vedlo k potlačení nové vlny v Československu, způsobilo, že řada umělců odešla do exilu (Josef Škvorecký, Miloš Forman, Ivan Passer, Jan Němec atd.). Nemůžeme zastávat názor, že československá kinematografie, kterou západní svět uznával, byla protistátní. Většinou se snažila odkrýt realitu světa, ve kterém hrdina filmu žil. Mnoho děl tohoto období dovolilo pohlédnout západní Evropě do skutečné reality Československa bez příkras politické propagandy. Tato práce si klade za cíl zodpovědět otázku, zda i v malé zemi, jakou bylo Československo, mohou vzniknout filmy světového úspěchu a uměleckých kvalit. Cílem je také prokázat, že díky politické situaci umělci odcházeli z Československé socialistické republiky, což znamenalo pro českou kulturu nedostatek uměleckých osobností v osmdesátých. letech 20. století.

Nová vlna byla hnutí s jasným programem a cílem. Československá nová vlna byla filmovým hnutím, které je svou historií a vývojem spjato se sociálně - politickými změnami, jež se v šedesátých letech odehrávaly na území Československé socialistické republiky. Československo bylo vždy zemí se silnou demokratickou tradicí první republiky a politiků T. G. Masaryka či Jana Masaryka. Proto zásah Sovětského svazu proti rodící se demokracii můžeme považovat za zpátečnický. Z pohledu tehdejšího politického vedení a vojenského hlediska to byla pouze snaha udržet socialismus při životě co nejdéle a nastolit v Československu politický pořádek. Použitím vojenské síly v srpnu 1968 a vojenské moci SSSR zpomalila na řadu let svůj rozpad. Ten byl však logický a nastal v roce 1989.

Pracovní metodou této práce, se kterou budou moci být zodpovězeny kladené otázky, bude analýza historických zdrojů a četba knih na zadané téma. Literatura, která je dohledatelná k tématu historie nové vlny je velice rozsáhlá, proto bude čerpáno z co nejvíce zdrojů. Praktická část bude věnována hloubkovým rozhovorům s uměleckými osobnostmi, které v této době tvořili a byli přímými svědky československé nové vlny.

1. SMĚRY, KTERÉ OVLIVNILY TVORBU NOVÉ VLNY

V dějinách světové kinematografie existuje mnoho směrů, které jsou pro vývoj filmu stěžejní. Mezi hlavní proudy, které jsou obecně uznávány, patří sovětská kinematografie dvacátých let 20. století, italský neorealismus a německý expresionismus. Tyto směry vznikly pod určitým sociálně-spoločenským tlakem, ve kterém se jejich země nacházely a hledaly odpovědi na palčivé otázky své doby. Oproti tomu hnutí, která vznikla v šedesátých letech na území Francie a Velké Británie, byla svým významem mnohem omezenější. Československá nová vlna byla filmovým hnutím, jež bylo svým vývojem spjata se sociálně - politickými změnami, které se v období šedesátých let odehrávaly na území tehdejšího Československa. Tím, že docházelo k postupnému uvolňování cenzury a tlaku sílila svoboda umělců a jejich potřeba projevu. Odklon od tradice socialistického realismu byl prvním a nejdůležitějším krokem pro vznik nové vlny.

1.1 Sovětská filmová škola

Rusko poznalo vynález filmu v roce 1896, při příležitosti promítání prvních filmů bratří Lumiérových. Film se stal senzací a probudil u veřejnosti veliký zájem, sovětský film se oficiálně narodil 27. srpna 1919. V tomto období Lenin podepsal dekret o znárodnění carského filmu, jehož existenci však nelze z dějin smazat. Sovětský film se začal rozvíjet i přes soutěživost s převážně francouzským filmem od roku 1908. O druhé polovině dvacátých let Plazewski míní „*Když ve druhé polovině dvacátých let, na sklonku němé kinematografie, ztratily francouzské a německé filmy značnou část své novátorské iniciativy a mnoho ambiciózních režisérů se oddalo čistě řemeslné práci – překvapila Evropu exploze sovětské kinematografie.*“¹

V časovém období před první světovou válkou byly používány většinou náměty z ruské historie posilující národní povědomí. Zkouší však také adaptace divadelních her.

¹ PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s. 72. ISBN978-80-200-1689-8.

O tomto Toeplitz říká „*První vlna víceméně primitivních adaptací divadelních her a klasických románů se neseťkala ani v Rusku – stejně jako svého času ve Francii – s větším zájmem. Po roce 1914 se tvůrci ruských filmů vracejí znovu ke klasickým dílům, ale postupují už zcela jinak. Jde jim daleko více o obsah atmosféru díla.*“²

Válka ochromila Evropu a oslabil francouzský film. Současně také zastavila příliv zahraničních filmů do Ruska a tím zmnohonásobila domácí produkci. Plazewski říká „*Začátky byly skromné – a mohly rozčarovat i nadšence. Filmového materiálu – zkonfiskovaného v soukromých ateliérech – bylo tak málo, že mohl sloužit zprvu jen k aktuálním potřebám politické propagandy v podobě filmových kronik, především válečných.*“³

Jedním z nejvýznamnějších představitelů tohoto období je Dziga Vertov, vlastním jménem David Arkad'jevič Kaufman, původně kameraman zpravodajského filmu, který založil filmový týdeník. Plazewski o začátcích Vertova říká „*Při práci ve vlhkém sklepě, kde neustále rezavěly nůžky a rozlepovaly se slepky, se Vertov stal prvním opravdovým tvůrcem moderních filmových kronik. Jako fanatický vyznavač dokumentárního filmu odmítal nejen fabuli a hereckou účast, ale vůbec jakékoliv inscenování, odmítal dokonce upozorňovat osoby, že jsou filmovány.*“⁴ Mezi jeho filmy patří *Sověte, vpřed* (1926), *Muž s kinoaparátem* (1929).

Osobitým pokračovatelem Vertova byl Lev Vladimirovič Kulešov, který podobně jako Vertov kladl důraz na stříh, užíval však scénáře, herců a všech možností, která nabízela práce v ateliérech. Kulešov také přišel s teorií živého modelu. Své teorie použil v prvním filmu nové sovětské školy *Podivuhodná dobrodružství Mr. Westa v zemi bolševiků* (1924). Zde se snažil dát předmětům stejnou důležitost jako hercům. O způsobu montáže Plazewski říká „*Způsob montáže (nazvaný „ruská montáž“), který sovětsí režiséři později znamenitě ovládali, umožňoval silně působit na diváka nejen*

² TOEPLITZ, J. *Dějiny filmu: I. díl. 1895-1918*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989. s.116. ISBN 80-7038-016-0.

³ PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s.73. ISBN978-80-200-1689-8.

⁴ PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s.73. ISBN978-80-200-1689-8.

*samotným obsahem obrazů, ale i efekty jejich vzájemné skladby.*⁵

Další z výrazných osobností tohoto období je jeho žák, původně divadelní režisér Sergej Michajlovič Ejzenštejn. Původně se po studiu na Vysoké škole technické v Petrohradu chtěl stát malířem. Navrhoval jevištní dekorace, jeho osud však byl film. Jako režisér přijímal Ejzenštejn slovo atrakce ve smyslu spíše filosofickém, jako prudký zážitek, který je vnucený divákům. Jeho montáž sdružovala řadu takových atrakcí, zachycovaných náhodně bez ohledu na jednotu prostoru a času. *Křižník Potěmkin* (1925) je jedním z jeho děl, které se zapsaly do filmové historie. Plazewski míní „*Toto mistrovské dílo poprvé ukázalo, že film může dosáhnout stejné dokonalosti jako Michelangelovy sochy nebo Bachovy Brandenburské koncerty. A ještě víc. Ukázalo se, že filmový pás se může podílet na přeměně světa. V porovnání s drobnými úkoly, které byly dosud na filmaře kladeny, úspěch Křižníku Potěmkina uváděl v úžas dokonce více protivníky, než stoupence revoluce.*“⁶

Film *Potěmkin* byl vytvořen v poměrně krátké době v jednoduché lokaci, na řece Oděse za účasti několika herců, obyvatelstva a rudého námořnictva. Ejzenštejn se zde držel koncepce masových pantomim, kdy je třeba až deset tisíc osob z obyvatelstva pro vytvoření historické události. Pod vlivem Vertova odmítl ateliéry, kulisy i profesionální herce. Hrdinou jeho filmu se staly jen masy. Vyvrcholením filmu *Křižník Potěmkin* je slavná scéna střelby na oděském schodišti. Za svoji účinnost vděčí přísné a dramatické montáži obrazu. Tato scéna se stala přímo kultovní a byla později napodobena v mnoha filmech. Kino-oka naučily Ejzenštejna zachycovat osoby a věci nestřežené. Vysoké boty, šavle, lvi, mříže a podobně. Tato epizoda je ještě podtržena otřesnými atrakcemi. Obrazem matky, nesoucí v náručí ušlapaného synka, snímek řítícího se kočárku ze schodů dolů, probodené oko, krvácející přes brýle. Například ve Francii byl tento film označen za nejlepší film všech dob. Oděské schodiště, které je dominantou této velkolepé scény, bylo však ve skutečnosti dlouhé jen pár schodů. Montáží a opakováním záběrů však bylo dosaženo naprosto realistického celku. Protože se jednalo o propagandistický film, byl ve většině zemí cenzurován.

⁵ PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s.73. ISBN978-80-200-1689-8.

⁶ PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s.77. ISBN978-80-200-1689-8.

V *Křižníku Potěmkinovi* jsou použity i experimenty s titulky. Různá velikost titulků sloužila k vyjádření velikosti emocí. Například výkřik je ukazován několikrát za sebou. Rusové chtěli jít až za hranici příběhu. Příběh není tak důležitý, podstatné jsou možnosti. Na tento způsob vyjádření pohybu pak později navázala nová vlna – francouzská škola. Triumfální úspěch proslavil Ejzenštejn mezi filmovými tvůrci. O úspěchu Potěmkinova Vanča říká *“Křižník Potěmkin dosáhl ve celém světě strhujícího úspěchu, v mnohých státech bylo však jeho promítání zakázáno z obavy před nárůstem revolučních nálad.”*⁷

Ve třicátých letech, přestože byl na vrcholu slávy, odjel Ejzenštejn do Hollywoodu, kde se věnoval pozdější práci. Jeho kvality ocenil i říšský ministr propagandy a zmocněnec pro vedení totální války doktor Goebbels, který od nacistických filmařů žádal, aby vytvořili dílo významu *Křižníku Potěmkinova*.

1.2 Italský neorealismus

Můžeme konstatovat, že italský neorealismus je nejdůležitějším filmovým obdobím v poválečné době 20. století. O československé nové vlně Hames říká *“Československá Nová vlna byla obecně považována za jedno z nejdůležitějších hnutí ve světové kinematografii po italském neorealismu.”*⁸ Cílem tohoto hnutí bylo dokumentovat svět realisticky bez příkras, ale i formovat humanistické povědomí. O neorealismu Plazewski míní *„Neorealismus obrátil kinematografii vzhůru nohama, změnil charakter jejího vývoje a zanechal svůj otisk na všem, co následovalo včetně filmů, jež s nimi nechtěly mít za žádnou cenu nic společného.”*⁹

V padesátých letech 20. století byl obraz Itálie velice umělecký, plný rozmanitosti. Jako

⁷ VANČA, J. *Stručný přehled dějin světového filmu: od Lumiéra k Antonionimu*. 1. vyd. Praha: Městská knihovna v Praze, 1986. s. 16.

⁸ HAMES, P. *Československá Nová vlna*. 1. vyd. Pohořelice: KMa, 2008. s. 13. ISBN 978-80-7309-580-2.

⁹ PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s. 199. ISBN 978-80-200-1689.

filmový směr se neorealismus narodil mimo ateliéry, jeho hlavním znakem bylo pohrdání „krásnou fotografií.“ Velkou osobností tohoto období byl režisér Federico Fellini, který ovlivnil budoucí obraz italského filmu. Kezich o něm říká „*Fellini měl z divadla rád jen varietní scénu. Nikdy nechodil na činohry a pozvání na premiéru přijal nanejvýš z přátelství.*“¹⁰ Toto zaujetí pro varieté a cirkus ovlivnilo i jeho tvorbu. Ve filmech *Cabiriiny noci* (1957) nebo *Silnice* (1954) se setkáváme s motivem varieté a cirkusu. O filmu *Silnice* Quintana říká „*La strada met with enormous popular success, crowned by an Oscar for best foreign film, but it also set off a fierce critical debate.*“¹¹

Cabiriiny noci, vznikly pod režijní taktovkou režiséra Federica Felliniho v roce 1957, tedy o tři roky později než úspěšný film *Silnice*. V obou filmech hlavní roli ztvárnila jeho manželka herečka Masinová. Přádná o hrdince filmu míní „*Hlavní hrdinka filmu Cabiriiny noci (1957) je oproti lyrizovanému symbolu absolutního dobra a nevinnosti v Gelsomině zcela reálnou postavou žijící v konkrétním čase a mající své sociální určení a profesi. Cabiria je prostá, nevzdělaná prostitutka z nejnižší vrstvy, pohybující se na římské periferii. Podle Felliniho je obdařena vírou v něco, co je výrazem neodolatelné a prozřetelné síly sídlící v našem nitru.*“¹²

O několik let dříve natočený film *Silnice* měl u diváků i kritiky veliký úspěch. Hlavní ženská postava Gelsomina si získala srdce všech diváků. Přádná o úspěchu filmu říká „*Jméno této ženské postavy vstoupilo do povědomí filmového publika na celém světě natolik, že téměř překrylo název filmu Silnice (1954), na čemž měla jeho představitelka nemalý podíl. Nebylo to jen výjimečností jejího hereckého výkonu, ale i charismatickou auroou, která z Gelsominy v podání Masinové vyzařovala.*“¹³

Filmoví tvůrci se v tomto období snažili ukázat sociální problémy Itálie, která se po válce potýkala s prostitucí u mladých dívek a palčivou otázkou bídy, ve které žili sirotci

¹⁰ KEZICH, T. *Federico Fellini: život a filmy*. 1. vyd. Praha: NLN, 2011. s 99. ISBN 978-80-7422-130-9.

¹¹ QUINTANA, A. *Masters of cinema*. 1. vyd. Paris: Cahiers du cinéma Sarla, 2011. s. 25. ISBN 978 2 8664 2607 1.

¹² PŘÁDNÁ, S. *Čtyřikrát dva*. 1. vyd. Praha: AMU, 2007. s. 16. ISBN 978-80-7331-100-1.

¹³ PŘÁDNÁ, S. *Čtyřikrát dva*. 1. vyd. Praha: AMU, 2007. s. 10. ISBN 978-80-7331-100-1.

i staří lidé. Film neměl za úkol pobavit, ale upozornit na tyto problémy. Plazewski o neorealismu míní „*Upřímné líčení pravdy však nebylo pro neorealisty konečným cílem. Stalo se pouze podmínkou – jakkoli nezbytnou -, která umožňovala vtáhnout diváka do dialogu s umělcem. Podle názoru neorealistů mohla pomoci jedině proměna diváka a jeho pasivní role konzumenta platicího za zábavu, aby umění začalo měnit svět.*“¹⁴

V příbězích těchto filmů proto hrávali neherci, dost často lidé, kterým se příběh v životě skutečně stal a mohli tak podat realistický i když neherecký výkon. Rozvoj neorealismu umožnila porážka Itálie za druhé světové války, kdy se země snažila vzpamatovat z poválečných škod a vlády Mussoliniho. Teoretické hnutí vypracovali filmoví kritici z revue „Cinema“, zde musíme jmenovat především vůdčího ideologa celého hnutí, jímž byl Cesare Zavattini. Plazewski o neorealismu říká „*Neorealisté se zprvu zaměřili na válečnou tematiku. Učinili tak nicméně způsobem, který ostentativně ignoroval pyrotechnické efekty a namísto toho zdůrazňoval sociální tvář války. Ve svém zobrazení odbojového hnutí nebo přesunu válečné mašinérie napříč Apeninským poloostrovem si tvůrci současně kladli otázky, které se týkaly budoucnosti, toho, jaký život čeká ty, kteří prošli hrůzami války.*“¹⁵

Prvním filmem tohoto směru byl film Roberta Rosselliniho *Řím, otevřené město* (1945), jak naznačuje název, hlavní postavou filmu je město Řím, ve kterém probíhají osvobozené boje. Tragickou postavu zde ztvárnila Anna Magnani, která byla pro svůj způsob lidového herectví obsazována do neorealistických snímků. Plazewski říká „*Tyto nové náměty, které kinematografie dosud neznala, si žádaly nový způsob, jak oslovit diváka. Filmy se začaly vnějškově podobat filmovým týdeníkům. Obraz zaznamenaný kamerou byl šedivý, záměrně nekvalitní a nepoužíval efektní kompozice či osvětlení.*“¹⁶

Ve druhém filmu *Paisa* (1946) se Rossellini již úplně zřekl herců, ateliéru i scénáře. Jde o doslovnou rekonstrukci válečných prožitků, zachycených v šesti etapách postupu

¹⁴ PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s.198. ISBN978-80-200-1689.

¹⁵ PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s.198. ISBN978-80-200-1689.

¹⁶ PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s.199. ISBN978-80-200-1689.

spojeneckých vojsk Itálií. Můžeme zde sledovat i aktuální sociální problémy. Dívka, která se začala živit prostitucí, potká vojáka, který na ni vzpomíná, ale protože je opilý, nepozná ji. Hrdinka nenávidí svůj způsob života a v americkém vojákovvi vidí svoji záchranu, ten o ni nestojí, protože je prostitutka, a na schůzku nepřijde. V dalším příběhu můžeme sledovat druhý ze sociálních problémů válečné Itálie - osudy dětí, které žijí v bídě na ulici a živí se krádežemi.

Filmy *Paisa* a *Řím, otevřené město* jsou snad nejlepším ztvárněním neorealisticke myšlenky, že film události pouze zaznamenává, ale vytváří je sám život. Přitom také obsahují válečné dokumenty spojené s konkrétními lidskými osudy. V některých filmech neorealismu, například v *Paise*, hráli neherci, kteří sami tento příběh prožili. Tím film získal na realitě a neherec se mohl lépe vžít do příběhu, protože cítil vlastní emoce. Nemusel se je snažit hrát. O dekoracích neherců mluví i Plazewski „*Filmovými dekoracemi se staly skutečné ulice, náměstí, dvory, nádražní haly nebo interiéry tramvajových vozů, za jejichž okny se pohyboval skutečný svět.*“¹⁷ Roberto Rossellini bývá často spojován společně s De Sicou s poválečným obdobím uměleckého neorealismu. I v případě, že respektujeme označení neorealismu jako určitého časového úseku. Rossellini natočil *Řím, otevřené město* dříve, než De Sica film *Děti ulice* (1946). Filmy režiséra Roberta Rosselliniho vzniklé po osvobození Itálie jsou právem řazeny k nejlepším dílům neorealismu.

Řím, otevřené město byl původně krátký dokumentární film o jedné z mnoha obětí fašismu, římském knězi Morosinim. Po dokončení však film vyzněl jako oslava odboje. Kezich říká „*Roberto v sobě nemá nic z diktátorského režiséra, nekřičí, neporoučí, při natáčení je naprosto klidný. Snaží se vždy vyjadřovat prostými slovy a má schopnost mluvit o nedávných událostech a utrpení s citlivostí jako o společné věci všech.*“¹⁸

Realizací svého filmu Rossellini nevytvořil nějakou neorealisticke metodu, jen zdůraznil základní rys tohoto proudu a to zdání věrohodnosti. To je něco, co lze

¹⁷ PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s.199. ISBN978-80-200-1689.

¹⁸ KEZICH, T. *Federico Fellini: život a filmy*. 1. vyd. Praha: NLN, 2011. s 84. ISBN 978-80-7422-130-9.

dosáhnout i natáčením v ateliéru. O filmu *Řím, otevřené město* Kezich říká „*Film Řím, otevřené město je poprvé veřejně promítán 24. září 1945 na zahájení druhého týdne Festivalu divadla Quirino. Přehlídku tvoří dvaadvacet dosud neuvedených filmů, mezi jinými Jindřich V. Laurence Oliviera, Ejzenštejnův Ivan Hrozný (první část) a Děti ráje Marcela Carného. Italský titul je přijat vlažně. Tisk je rozdělen, někdo chválí první část a kritizuje druhou, jiným se zdají scény mučení příliš syrové.*“¹⁹ V díle plně zaznívá protifašistická myšlenka jednoty. O tomto období Plazewski míní „*Bylo zjevné, že tento nový způsob pohledu na válku oslovoval čím dál širší okruh diváků.*“²⁰

Paisa obsahuje už jiné tóny v šesti příbězích, které sledují osvobozování země od Sicílie až po Pádskou nížinu. Sleduje osudy lidí, kteří zažívají útrapy války i osvobozování země po svém. Motiv prostitutky, která potká svou bývalou velkou lásku a střetává se jí tím svět, ve kterém byla ještě slušnou ženou s tím, k čemu ji donutila válka a hlad. Naprosto realisticky vnímáme, jak těžké je vrátit se zpět do normálního života a zapomenout na to, čím jsme byli. Sledujeme marnou snahu dívky navázat na svůj předválečný život. Rossellini ukazuje náznaky rozporů mezi těmi, kteří byli spojenci, a teď se jejich zájmy liší. Jsou zde ztvárněny zklamání i předtucha, nesplněné naděje a plané sliby. O tvorbě filmu *Paisa* Plazewski říká „*A zpracoval ho formou filmové kroniky s pestrou směsicí námětů. Zpravodajský přístup připomínaly především zrnitý obraz, ledabylá, až nahodilá kompozice záběrů a vědomě „amatérská“ a „nekvalitní“ kamera.*“²¹

V obou filmech převažují humanistické rysy, je zde zakotvena myšlenka svobody a touhy po míru. Pod širokou myšlenkou neorealismu lze ještě zahrnout *Německo v roce nultém* (1948) s tragickou postavou chlapce, který na hlasy ze své minulosti odpoví dobrovolným odchodem ze života. Sebevraždu spáchá v berlínských troskách. Zatímco Rosselliniho filmy zobrazovaly válečné konflikty, dvojice Vittorio De Sica a Cesare Zavattini zachycovaly téma poválečného všedního dne. Zavattini měl vizi dokonalé dokumentární věčnosti.

¹⁹ KEZICH, T. *Federico Fellini: život a filmy*. 1. vyd. Praha: NLN, 2011. s 85. ISBN 978-80-7422-130-9.

²⁰ PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s.203. ISBN 978-80-200-1689.

²¹ PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s.203. ISBN 978-80-200-1689.

Každá filmová fikce musí ustoupit do pozadí, aby mohl promluvit sám život. V duchu těchto vizí točil filmy druhý nejznámější neorealistickej režisér, Vittorio De Sica. Jeho prvním počinem byl film *Děti ulice* (1946), ve kterém můžeme sledovat osudy dětských čističů bot. Zatímco většina filmů řazených pod neorealismus, se vracela k bezprostřední minulosti fašismu a odboje, De Sica se Zavattinim zaměřili po osvobození pohled na mladý mírový život, na nesplněné naděje a sociální křivdy. *Děti ulice* zazněly ve své době jako první z kritických filmů falešné jednoty. Film byl právě tak nepohodlný jako mýtus o buržoazní demokracii. Film si kromě ohlasu vysloužil kritiku pro své přílišné zdůraznění stinných stránek a očerňování skutečnosti. Plazewski říká „*Ve svých Dětech ulice se autor konfrontuje s dobou úpadku veškerých hodnot, s dobou cynismu, spáleništěm, chudoby a černého trhu, již pozoruje vnímavými dětskýma očima.*“²²

V *Dětech ulice* převažuje obecný humanismus nad společenskou analýzou, což nezmenšuje význam tohoto díla. Obráceně tomu bylo u filmu *Zloději kola* (1948), kde motiv úhelného významu výrobního nástroje tvořil dějovou i myšlenkovou osu celého filmu. Film patří mezi nejznámější neorealistickej filmy. Je zde vyličená drobná událost, kterou je krádež kola, ve filmu však způsobí tragédii, film demonstruje, co může způsobit bída, nezaměstnanost. I v tomto filmu sledujeme jedno z velikých sociálních témat, která trápila poválečnou Itálii. Angel Quintana ve své knize *Masters of cinema* říká „*The trilogy comprising La strada (1954), The Swindle (1955) and Nights of Cabiria (1957) put Fellini in the heart of the debates running through European cinema - debates sparked off by filmmakers such as Ingmar Bergman and Michelangelo Antonioni. These films delved into the way the primacy of material values has led to an inner vacuum and fomented indifference in human relationships.*“²³

²² PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s. 206. ISBN 978-80-200-1689.

²³ QUINTANA, A. *Masters of cinema*. 1. vyd. Paris: Cahiers du cinéma Sarla, 2011. s. 23. ISBN 978 2 8664 2607 1.

1.3 Německý filmový expresionismus

Třetím směrem, který je považován ve filmové historii za důležitý, je německý expresionismus. I v Německu film začínal s pomocí nadšenců a vynálezců. O tomto období Toeplitz míní „*První německé filmy s uměleckými ambicemi se ukázaly teprve před první světovou válkou. Nebylo jich mnoho, ale několik přece jen sehrálo důležitou úlohu v dalším rozvoji německého filmového umění a stalo se určitým odrazovým můstkem pro pozdější, poválečnou expresionistickou školu. Jde o fantastické, pohádkově snové filmy Paula Wegenera.*“²⁴

Ve dvacátých letech 20. století prožívalo Německo těžké období. Krize, nedostatek práce se začal projevovat celkovým neklidem a právě v této atmosféře můžeme sledovat vznik německého expresionismu. Nejprve v literatuře, výtvarném umění a později po druhé světové válce i ve filmové podobě. O Německu Plazewski říká „*Německo se i přesto stalo (s výjimkou USA) jedinou zemí, v níž se filmaři nenechali zaskočit novu technologií a dosáhli překvapivě rychle výrazných pokroků.*“²⁵

Filmový expresionismus se postavil proti dosavadnímu trendu výpravných filmů. Prvním reprezentačním filmem tohoto směru je *Kabinet doktora Caligariho* (1920) natočený Robertem Wienem podle scénáře teoretika a ideologa Carla Mayera. Příběh vypráví o šíleném řediteli ústavu psychiatrie, který s pomocí hypnózy navádí svého pacienta k vraždám. Film tímto způsobem kritizoval všudypřítomnou autoritativní státní moc. Aby mohli tvůrci filmu vyjádřit šilencův svět, spolupracovali s výtvarníky ze skupiny „Der Sturm,“ kteří vytvořili dekorace a kulisy. Tomuto prostředí pak přizpůsobili svůj herecký projev i protagonisté filmových rolí. Celek měl veliký účinek a u diváků vzbuzoval pocity nekonkrétní hrůzy. Psychiatr Caligari byl později prohlášen za prvního tragického filmového hrdinu, stvořeným přímo filmem. Po tomto úspěšném snímku se stal umělecký směr expresionismu módou. Plazewski říká „*Krátké období*

²⁴ TOEPLITZ, J. *Dějiny filmu: I. díl. 1895-1918*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989. s.166. ISBN 80-7038-016-0.

²⁵ PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s.132. ISBN 978-80-200-1689.

rozkvětu německého zvukového filmu se před Hitlerovým nástupem k moci mohlo pochlubit několika vrcholnými, formálně dokonalými díly, která dávala podrobnou zprávu o stavu myšlení v tehdeším Německu zmítaném nejrůznějšími konflikty.²⁶

Druhou skupinu expresionistických filmů tvoří kammerspielfilm, neboli komorní psychologická dramata. Zde není důležité vyvolávání strachu, ale o symboliku neúprosného osudu, kterému se nelze vzepřít a slepé instinkty, které vedou až k sebevraždě. Často naturalistická dramata mají často za cíl zachytit sociální zázemí svých hrdinů. Příkladem kammerspielu je film *Poslední Šance* (1924). Režisér George Pabst natočil příběh hotelového vrátného, který má dobrou pověst, je svým okolím vážený a uznávaný. Když zestárne a nenosí livrej, která budila v lidech respekt, pocíťuje, jak se od něj známi odvrací. Poznává, že nebyl vážený pro to jaký je, ale pro to, co pro ostatní představoval. Bez livroje je jako bez kůže, nemá pro lidskou společnost cenu. Film se snaží vyprávět příběh zorným úhlem hrdiny, kamera se stává jednající postavou. Dalším filmem tohoto režiséra je dílo *Ulička, kde není radosti* (1925). Jak naznačuje název, příběh vypráví o životě prostitutek, které se prodávají na ulici. Pabst zde ukázal úpadek morálky a pokoření člověka, jako slušné bytosti. Tímto filmem však začíná jeho vzdalování se od expresionismu.

Mimo hnutí expresionismu vzniká dvoudílný film Fritze Langa na motivy starogermánského eposu *Siegfriedova smrt* (1923) a *Kriemhildina pomsta* (1924). Snahou tohoto monumentálního díla bylo oživit mýtus díly Německa. Plazewski o německé tvorbě říká „*Vedle obou velikánů, Langa a Pabsta, zaujala mezi německými tvůrci čestné místo i jedna žena. Leontine Saganová se proslavila sice jediným, přesto však znamenitým filmem Děvčata v uniformě.*“²⁷

Dalším významným Langovým dílem je monumentální film *Metropolis* (1926). Příběh o fantastickém městě budoucnosti. Na povrchu žijí šťastní a spokojení lidé a dole v podzemí pracují otroci. Velice slavný motiv z tohoto filmu jsou hodiny v podzemí,

²⁶ PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s.133. ISBN978-80-200-1689.

²⁷ PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s.135. ISBN978-80-200-1689.

které tikají jinak, než ty nad zemí. Ztvárnění podobné scény se vyskytlo v mnoha filmech, například v grotesce Charlieho Chaplina, nebo v jednom z filmů české dvojice Werich a Voskovec. Scény z podzemí byly později často vysvětlovány a rozebírány jako vize budoucnosti nacismu. V roce 1926, kdy film vznikl, neměl nikdo tušení, že za několik desítek let budou existovat koncentrační tábory plné pracujících otroků.

2. CHARAKTERISTIKA DOBY ŠEDESÁTÝCH LET

2.1 Nová vlna a zlatá šedesátá

Nová vlna je obecně považována za jedno z nejdůležitějších hnutí světové kinematografie hned po italském neorealismu. Voráč o československé nové vlně říká „*Česká nová vlna se formovala ve dvojím kontextu. Jednak jako součást evropského hnutí nového filmu, v jehož rámci rozvíjela podněty italského neorealismu a francouzské nové vlny (obrazy každodennosti, otevřená narativní struktura, neherci, reálné prostředí, film jako osobní výpověď). Jednak jako součást domácího emancipačního procesu, který se současně odehrával v literatuře (Milan Kundera, Josef Škvorecký, Ludvík Vaculík, Bohumil Hrabal), v dramatu (Václav Havel), v divadle (Laterna magika, Semafor, Divadlo na zábradlí).*“²⁸

V Československu představuje trvalý rozchod se socialistickým realismem, který vládl českému filmu v poválečném období. Hames míní „*V Československu byly okolnosti vývoje Nové vlny příznivé, ve společnosti panovalo ekonomické a politické napětí a existovala všeobecná potřeba svobodného projevu.*“²⁹

V českém filmu znamenala šedesátá léta 20. století vrchol tvůrčích sil. Československý film je v tomto období součástí změn a výrazné intelektualizace filmu. Zlevnila se technologie filmování, což vedlo k nárůstu nových filmařů. Zkomplikovaly se vypravěčské postupy. Atmosféra společnosti se měnila a vybízela k novému pojetí filmu. Monaco říká „*If ever a film were made about the early days of the New Wave certainly the first scene would take place in the small screening room on the Avenue de Messine which housed the Cinémathèque Française in the late forties.*“³⁰

²⁸ VORÁČ, J. *Filmový vypravěč rozmanitosti*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. s.19. ISBN 278-80-7294-277-0.

²⁹ HAMES, P. *Československá Nová vlna*. 1. vyd. Pohořelice: KMa, 2008. s.17. ISBN 978-80-7309-580-2.

³⁰ MONACO, J. *The New Wave*. 1. vyd. New York: Oxford university press, 1976. s. 1. ISBN 0-19-502246-7.

Český film vycházel také z velice silných filmových tradic a pevných základů. Hames říká „*Přestože se československá Nová vlna vyvíjela za poněkud specifických historických podmínek, měla výhodu, že mohla čerpat ze silné tradice národní kinematografie. První filmy vznikly v roce 1898, a třebaže většina meziválečné tvorby nabízela konvenční filmovou zábavu, existují některé, jež se kvalitativně vyrovnají nejlepším dílům německé a francouzské kinematografie.*“³¹

V mírně uvolněné době šedesátých let se objevily nové tváře absolventů FAMU. Neznámých, ale velice ambiciózních mladých umělců. Byli to první samostatně vzdělaní filmaři z této školy. Ne všude na západě od našich hranic však byla kritika filmařů příznivá. Hames říká „*Když v Benátkách na filmovém festivalu promítali Vláčilův snímek Holubice (1960), důležitého předchůdce Nové vlny, odsoudili ho jako nepolitickou fantastickou hříčku.*“³²

Zřejmě nejvíce opomíjeným talentem doby byl režisér Jan Němec, který na sebe upozornil filmem *Démanty noci* (1964). Tento příběh podle povídky Arnošta Lustiga vypráví o dvou chlapcích, kteří se snaží utéct v posledních dnech války a zachránit si tak život. Základní dějová kostra vychází z Lustigovy povídky, Tma nevrhá stín. Jan Němec svým filmem sleduje spíše duševní pochody a vjemy postav, než konkrétní kostru příběhu. Slanina o tomto snímku míní „*Tento originální snímek byl kritikou adorován a staven do pozice jednoho z nejoriginálnějších filmů té doby. Režisér Němec za film získal prestižní ocenění a pověst ohromného a nespoutaného talentu.*“³³

Zajímavou osobností, která na sebe začala upozorňovat v šedesátých letech, byl Jiří Menzel. Ke slovu se dostává i Karel Kachyňa, který natočil trezorový film *Ucho* (1970). V tomto filmu vytvořili hlavní roli herci Radoslav Brzobohatý a Jiřina Bohdalová. Fabule je jednoduchá, náměstek ministra zjistí, že je se svou manželkou odposloucháván a mají v bytě tzv. ucho. Dlouhá noc plná hádek, strachu, která ráno

³¹ HAMES,P. *Československá Nová vlna*.1. vyd. Pohořelice: KMa, 2008.s.23. ISBN 978-80-7309-580-2.

³² HAMES,P. *Československá Nová vlna*.1. vyd. Pohořelice: KMa, 2008.s.18. ISBN 978-80-7309-580-2.

³³SLANINA, O. *Slavná česká filmová klasika*. 1. vyd. Praha: Charon media, 2013. s. 13. ISBN 978-80-904975-1-1.

skončí apatii. Snímek měl premiéru v roce 1970, poté byl uložen do trezoru a diváci jej mohli opět vidět až po roce 1989.

Dalším vynikajícím filmařem tohoto období byl Jaromil Jireš, který zpracoval Kunderův román *Žert* (1968). Milan Kundera vychovával nové talenty na FAMU šedesátých let. Mezi osobnosti, které nelze opominout se řadí trojice autorů Forman, Passer, Papoušek, kteří vytvořili v šedesátých letech filmy o rodině Homolkových *Ecce Homo Homolka* (1969), komedii o mladém uční *Černý Petr* (1963) či film *Lásky jedné plavovlásky* (1965). V prostředí konkurzu na zpěvačku divadla Semafor se odehrává film *Konkurs* (1963). Naopak na vesnici se odehrává film, *Hoří, má panenko* (1967). Jako zástupce slovenské tvorby můžeme uvést dvojici Ján Kadár a Elmar Klos a film *Obchod na korze* (1965). Macek o dvojici říká „*Kadár s Klosom patrili k vojnovnej generácii, ich politická a osobná skúsenosť sa celkom líšila od skúsenosti mladých režisérov, cítili potrebu priamo, bezprostredne a konkrétne sa projaviť politicky aj ideologicky.*“³⁴

Řada ze jmenovaných tvůrců odešla do zahraničí. Některým se podařilo navázat na svou úspěšnou filmovou práci v Československu, jiní tak úspěšní nebyli. Je třeba zmínit, že málokdo odešel z Československa z ekonomických důvodů nebo jiných osobních ambicí. Ti, kteří odešli, byli politickým režimem perzekuováni za svou pravdu a osobní názory, které prezentovali prostřednictvím své tvorby. Plazewski říká „*Televize začala vůči filmu hrát stejnou roli, jakou o půl století dříve hrál film ve vztahu k divadlu – odebírala kinům nenáročného diváka vyhledávajícího lehkou zábavu a v kinech tak zůstávali (nebo do nich dokonce teprve začali přicházet) nároční příjemci, skuteční znalci filmové řeči, pro něž bylo sledování náročných a přemýšlivých snímků opravdovým požitekem.*“³⁵

Nelze jednoduše zodpovědět otázku, jak by se česká a slovenská kinematografie vyvíjela, kdyby v roce 1968 nepřijela vojska Varšavské smlouvy. Tato událost byla

³⁴ MACEK, V. *Ján Kadár*. 1. vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008. s. 146. ISBN 978-80-85187-52-6.

³⁵ PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s. 288. ISBN 978-80-200-1689.

šokující pro všechny obyvatele republiky. Nebýt těchto událostí, je možné, že by se kinematografie na našem území ubírala jiným směrem. Mnoho režisérů, scénáristů, spisovatelů by dál tvořilo svá díla na území Československa. Zdena Škvorecká říká *“Těšila jsem se, že uvidím svět a až se po pár měsících vrátím domů, že o tom něco napíšu. Já jsem se opravdu chtěla vrátit, na emigraci jsem nepomýšlela.”*³⁶

Díky zásahu ruských vojsk v roce 1968 nastal odliv vzdělaných lidí, umělců, herců, režisérů, intelektuálů směrem na „Západ“ a česká kinematografie byla ochuzena o pozdější tvorbu těchto osobností, což se odrazilo na filmové tvorbě konce sedmdesátých a počátkem osmdesátých let 20. století. I když se Československo nevrátilo do úplné tvůrčí izolace, je málo pravděpodobné, že by se zájem zahraničních médií obracel na tak malou zemi, jakou Československo bylo.

Povolání režiséra bylo pro filmovou tvorbu vždy nesmírně důležité. Režisér je ze zákona tvůrcem audiovizuálního díla a odpovídá za kvalitu uměleckého díla, jež může být divadelní, filmové či rozhlasové. Když se film povede, je oslavován, pokud není dílo kladně přijato, může za to opět režisér. Režisér je také nejvíce vidět, jeho profese je velice těžká a zodpovědná. Zodpovídá nejenom za kvalitu filmu, ale také si vybírá spolupracovníky, se kterými chce film tvořit. Je důležité, aby dokázal kolem sebe shromáždit takové lidi, kteří dokáží ztvárnit jeho vizi, tak, aby mohla být převedena na filmové plátno. Štroblová říká *„V autorském filmu splňuje režisér více funkcí, je autorem námětu, scénáře, ale zároveň i realizátorem.”*³⁷

Režisér se tak stává umělcem synchronizujícím jednotlivé složky dramatické struktury, tak aby vzniklo smysluplné a umělecké kolektivní dílo, tedy film.

³⁶ Rozhovor se spisovatelkou Zdenou Škvoreckou, rozhovor vedla a otázky pokládala Anna Sobotková

³⁷ ŠTROBLOVA, S. *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa*. 1. vyd. Praha: UJAK, 2009. s.128. ISBN 978-80-86723-73-0.

2.2 Zahraniční nová vlna

Československo nebylo jedinou zemí, kde v tomto časovém období vyrostla řada nových a výrazných filmových osobností. Pokud mluvíme o nové vlně a letech šedesátých, nemůžeme se nezmínit o Francii a francouzské nové vlně. O francouzské nové vlně dvojice Přádná a Škapová říká „*Francouzská nová vlna a souběžně s ní i několik velkých osobností evropského filmu dokázalo již v 50. letech pojmout do svých děl vedle odkazů neorealismu i tuto náročnou složitost subjektivní perspektivy, a tak významně znásobit mnohoznačnost výpovědi.*“³⁸

La Nouvelle Vague je formálně progresivní hnutí francouzských umělců ovlivněných neorealismem a klasickým hollywoodským filmem v padesátých a šedesátých letech 20. století. Plazewski říká „*Jestliže italská produkce v této době přinášela většinou ucelená díla, která působila intenzivně a ve shodě se záměry svých tvůrců, potom úděl Francouzů spočíval spíše v iniciaci smělého formálního hledačství.*“³⁹

Stejně jako v Československu i zde byli umělci odhodlaní k sociálním a politickým změnám, které nastolovali svými tématy. Hames říká „*Na druhou stranu hnutí 60. let, jako francouzská nebo britská nová vlna, byla svým významem omezenější a nemůžeme je spojovat se společenskými nepokoji tak velkého dosahu.*“⁴⁰ Přesto můžeme tvrdit, že jednotlivá hnutí filmových nových vln mají mnoho společného. Francouzská, česká, slovenská nebo britská vlna mají řadu společných témat, kterým se jejich tvůrci věnovali ve své kinematografii. O kinematografii Plazewski míní „*Takřka všechny národní kinematografie se v tomto období potýkaly s konkurencí televizního vysílání. V kapitalistických zemích to dokonce vedlo až k vyostřeným konfliktům, bankrotům a k masovému uzavírání kin. Po období paniky však nadešla éra nové stability.*“⁴¹

³⁸ PŘÁDNÁ,S., ŠKAPOVÁ,Z. a kol. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60.let.* 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2002.s.11.ISBN 80-86102-17-3.

³⁹ PLAZEWSKI,J. *Dějiny filmu.* 1.vyd. Praha: Academia, 2009. s.299. ISBN 978-80-200-1689.

⁴⁰ HAMES,P. *Československá Nová vlna.* 1. vyd. Pohořelice: KMa, 2008.s.17. ISBN 978-80-7309-580-2.

⁴¹ PLAZEWSKI,J. *Dějiny filmu.* 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s.288. ISBN978-80-200-1689.

Jednou z osobností, která stála u zrodu francouzské nové vlny, byl asistent Roberta Rosselliniho Francois Truffaut. Byl typ tvůrce, který neustále sleduje principy, které on sám spoluvlastnil. Výrazné rysy jsou vidět i v jeho filmech, kde se jedná o směs ironické reflexe generace mladých lidí šedesátých let. Hned jeho první film *Nikdo mě nemá rád* (1959), měl veliký úspěch a vzbudil pozornost u diváků i kritiky. O tomto filmu Plazewski říká „*Jeho film se vyznačoval takovou hořkostí, že v něm ani zasvěcení nehledali prvky autobiografie. Režisér tu vypráví o dětství pařížského výrostka, které je vylíčeno formou noční můry, jež rozhodně nekončí šťastným probuzením. Truffaut zde obviňuje rodiče, školu i policii, přičemž z dospělých nedělá monstra nebo sadisty a zároveň si také nelibuje v extrémních situacích. Jednoduše jen zobrazuje jejich nevraživost, nedostatek fantazie a sobectví.*“⁴²

Nejvýznamnější osobnost nové vlny ve Francii byl dokumentarista Alain Resnais. O něm Plazewski míní „*Jeho hraný debut Hirošima, má láska (Hiroshima, mon amour; 1959) je důležitým milníkem ve vývoji kinematografie.*“⁴³

⁴² PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s.302. ISBN978-80-200-1689.

⁴³ PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s.299. ISBN978-80-200-1689.

3. FILMOVÉ ŽÁNRY

Jako první popsal princip přenosu obrazu skotský hodinář Alexander Bain v roce 1843. Principem přenosu je postupný rozklad obrazu na malé světlé a tmavé body, které se pak ve snímací části převedly na proměny elektrického toku a v přijímači pak zpět na různé světlé a tmavé body. S technickým řešením přišel až o téměř půl století německý inženýr P. G. Nipkow, který v roce 1883 předvedl svůj vynález. Rozklad a zpětnou reakci obrazu (projekci) umožnily rotující kotouče s otvory probíhajícími ke středu po trajektorii Archimédovy spirály. Nipkowův kotouč měl 33 řádků, což umožňovalo přenos obrázků. Monaco říká „*Každé umění získává svůj tvar nejenom díky politice, filozofii a ekonomice společnosti, ale také díky své technologii.*“⁴⁴

3.1 Vznik obrazu a zvuku

Román by nemohl vzniknout bez autora, ale také by neexistoval, kdyby nebyl vytištěn. Vynález fotografie v 19. století představuje zlom v moderní technologii a je předzvěstí vzniku filmu. Záznamová technologie otevřela nový komunikační kanál. O vynálezu camera obscura Monaco říká „*Camera obscura, dědeček fotografické kamery, vznikla v renesanci. Da Vinci popsal její princip a první publikovaný záznam o užitečnosti tohoto vynálezu pochází z roku 1558, kdy Giovanni Battista della Porta vydal svou knihu Magiae naturalis. Existují dokonce odkazy, sahající až k arabskému astronomovi Abú Alí al-Hasanovi. Camera obscura (doslova „temná místnost“) vychází z jednoduchého optického zákona, ale obsahuje všechny prvky jednoduché moderní kamery, kromě jednoho: filmu, tedy média, na něž je promítaný obraz zaznamenáván.*“⁴⁵

⁴⁴ MONACO, J. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s.64. ISBN 80-00-01410-6.

⁴⁵ MONACO, J. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 68. ISBN 80-00-01410-6.

V 18. a 19. století vzniklo mnoho vynálezů, které měly vliv na rozvoj průmyslové výroby. Bylo potřeba najít nové prostředky na přenos informací. Edisonův fonograf pochází z roku 1877. Monaco říká „*Ačkoliv není v dějinách záznamových umění příliš často zmiňovaný, stejně důležitý jako fonograf byl Bellův telefon (1876). Byl předzvěstí běžného přenosu zvuků a obrazů, tedy technologie, která nám poskytla rozhlas a televizi, ale také - což je důležitější - Bellův vynález ukazuje, jak mohou elektrické signály sloužit účelům záznamu zvuku.*“⁴⁶

Prvním a důležitým vynálezem v přenosu informací se stal Morseův telegraf, který byl poprvé využit v roce 1844. Film nebyl na světě okamžitě. Předcházelo mu několik vynálezů Štroblová říká „*Prvním krokem ve vývoji byl Edisonův fonograf z roku 1877. Skutečnou slávu zvukovému záznamu však přinesl až vynález gramofonové desky v roce 1887.*“⁴⁷

První filmovou projekci uskutečnili ve Francii bratři Lumiérové 28. prosince 1895, první filmové záběry byly dokumentární. Zachycovaly většinou dění kolem nás (jedoucí vlak, nádraží, trh, poutě) a L. Lumière se zároveň stal prvním dokumentárním kameramanem. 19. století znamenalo také století vědeckých vynálezů a objevů. Dutka říká „*Psal se rok 1906, když si k Edisonovi do Vitagraphu přijel anglický novinář výtvarník James Stuart Blackton, který během interview nakreslil Edisonův portrét. Edison mu na oplátku ukázal vynález jednoho technika, pro který dosud neměl volného použití – filmovou kameru, která dokázala snímat obraz po jednotlivém filmovém okénku. J. S. Blackton nakreslil pár obrázků, na kterých metamorfoval jednoduché obličejové ženy a kouřícího muže koulejšího očima a sejmutím těchto kresbiček vznikl první kreslený film.*“⁴⁸

Roky 1900 – 1908 byly obdobím tzv. poutěového biografu. Film byl atrakcí hlavně pro

⁴⁶ MONACO, J. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s.70. ISBN 80-00-01410-6.

⁴⁷ ŠTROBLOVA, S. *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa*. 1. vyd. Praha: UJAK, 2009. s.51. ISBN 978-80-86723-73-0.

⁴⁸ DUTKA, E. *Animovaný film*. 1. vyd. Praha: AMU, 2002. s. 18. ISBN 80- 85883-94-5.

chudé lidi a býval jim nabízen obchodníky v prostředí kolotočů a jarmarků spolu s prodejem perníku, vystoupením hadí ženy, střelnicí a jinými pouťovými atrakcemi.

Počátkem 20. století se vytvářel nejenom film, ale i jeho publikum a diváci. Vznikaly první slavné filmy, první herecké hvězdy filmu a pochopitelně i jejich fanoušci. Toeplitz říká „*Syntetické hodnoty filmového umění však nelze chápat jako aritmetický součet dosažených výsledků všech doposud existujících oblastí umělecké tvorby. Filmové umění, opírající se o novou techniku a samostatně vytvořené výrazové prostředky, využívá způsoby výpovědi jiných uměleckých druhů, aniž by je nahrazovalo anebo negovalo. Filmové umění si sice přisvojilo již existující výrazové prostředky, ale přetvořilo je a přidalo k nim nové, doposud neznámé možnosti.*“⁴⁹

3.2 Umění v historii

Štroblová říká „*Filmu jako umění předcházelo divadlo, literatura, výtvarnictví nebo hudba. Nutně musel stavět na základech, vyvěrajících z celé dosavadní kultury. Návaznost byla zprvu bezděčná, až později dochází k vytvoření specifických filmových výrazových prostředků. Tak se zrodila obrazová řeč – řeč filmu.*“⁵⁰

Středověk a starověk rozeznával sedm základních a oceňovaných uměleckých aktivit, byly to historie, poezie, hudba, tanec, tragédie, komedie a astronomie. Monaco o tomto období říká „*Ve 13. století ovšem slovo „umění“ získalo značně praktičtější konotaci. Výuka svobodných umění se na středověké univerzitě stále skládala ze sedmi prvků, ale metoda jejich definování se změnila.*“⁵¹

V 16. století bylo umění znakem dovedností., nejenom v oblasti umění, ale i dovednosti

⁴⁹ TOEPLITZ, J. *Dějiny filmu: I. díl. 1895-1918*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989. s.23. ISBN 80-7038-016-0.

⁵⁰ ŠTROBLOVA, S. *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa*. 1. vyd. Praha: UJAK, 2009. s.53. ISBN 978-80-86723-73-0.

⁵¹ MONACO, J. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s.18. ISBN 80-00-01410-6.

manuální. Známe termíny válečnické umění nebo lékařské umění. V tomto období je umělcem každý, kdo skvěle zvládá svou profesi. V 17. století se význam slova začal opět měnit. O konceptu moderní vědy a umění Monaco říká *“Vzestup konceptu moderní vědy, oddělené od umění a tvořící vůči němu opačný pól, znamenal, že astronomie a geometrie už nebyly spatřovány ve stejném světle, jako poezie nebo hudba. Koncem 18. století obnovila romantická představa umělce jakožto obzvláště nadaného člověka část náboženské aury, která toto slovo obklopovala v klasickém období.”*⁵²

Umění začalo hledat rozdíl mezi umělcem, který byl tvůrčí a řemeslníkem. Byl rozeznáván rozdíl mezi manuální zručností a uměleckým nadáním pro malbu, výtvarné umění, hudbu, poezii či dramatickou tvorbu. Monaco říká *„V polovině 19. století toto slovo víceméně vytvořilo konstelaci konotací, jaké známe dnes. Odkazovalo především k vizuálním nebo „krásným“ uměním, potom obecněji k literatuře a hudebním uměním.”*⁵³

Abstrakce se stala základem pro vytváření uměleckého díla 20. století. Všechno se zrychlilo, zjednodušilo. Vynálezem filmu a televize se stal člověk více pohodlným. Už nemá trpělivost svého předchůdce z 19. století, který chtěl číst dlouhé popisné romány a představovat si prostřednictvím své fantazie jednotlivé pasáže. 20. století je ve znamení zjednodušení a avantgardy. O 20. století Monaco říká *„Dadaistické hnutí 20. let tento vývoj parodovalo. Výsledkem byla minimalistická díla poloviny 20. století, která představovala konec zápasu avantgardy o abstrakci.”*⁵⁴

Další zajímavostí v umění 20. století je, že se v něm začínají objevovat politická témata a politická propaganda. Umění přichází s další zajímavou novinkou. Umění už nemusí být esteticky krásné. Důležité je sdělení umělce. V dnešním umění 21. století je pak zjevný nárůst sociálních a politických témat, kterými se lidstvo zabývá nebo trápí moderní civilizací.

⁵² MONACO, J. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 19. ISBN 80-00-01410-6.

⁵³ MONACO, J. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 20. ISBN 80-00-01410-6.

⁵⁴ MONACO, J. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 21. ISBN 80-00-01410-6.

3.3 Komedie jako žánr

Každý obdivovatel filmu nebo návštěvník kina má svůj oblíbený žánr. Je to způsob vyprávění, který je mu blízký nebo ho dokáže zaujmout. Štroblová o žánru říká „*Žánr lze definovat jako víceméně stálý soubor formálních a obsahových prvků existujících v rámci uměleckého díla. Divákovi je tak předkládán tvar, jehož vlastnosti může na základě své předchozí zkušenosti očekávat.*“⁵⁵

Mezi základní žánrové tvary řadíme: drama, komedii, pohádku, muzikál, kriminální film, western, detektivku, dobrodružný film, horor, sci-fi, fantasy, historický film, dobrodružný film, životopisný film, válečný film, melodrama. Mezi nejoblíbenější tvary patří komedie. Štroblová říká „*Filmová komedie je žánr, jehož poznávacím znamením je humor; vědomí trvalých lidských a přesvědčení o vítězství „selského rozumu“.* Jde vážně o nevážený pohled na situace, které bývají v životě brány obvykle vážně.“⁵⁶

Komedii lze rozdělit do několika skupin. Všeobecně rozlišujeme komedii hororovou, klasickou, černou a crazy. V období československé nové vlny vznikala řada filmů, ve kterých byl použit motiv komedie. Někdy jen náznakově, jindy s vážným podtextem. Jedním z filmů, kde se tento žánr objevil je film *Lásky jedné plavovlásky* nebo film o mladém uční *Černý Petr*. Můžeme jmenovat i film odehrávající se na vesnické zábavě *Hoří, má panenko*. Všechny tyto snímky spojuje jméno režiséra Miloše Formana, kterému je věnována pozdější samostatná podkapitola této práce. V jeho filmech najdeme bezesporu řadu humorných situací. V každém ze jmenovaných filmů je však naladění situací jiné. Ve filmu *Lásky jedné plavovlásky* si zahrál Vladimír Pucholt roli klavíristy. Zde můžeme sledovat prvky formanovského humoru. V milostné scéně, kdy nahý pobíhá po místnosti okolo dívky, aby připevnil padající roletu, se chová komicky,

⁵⁵ ŠTROBLOVA, S. *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa*. 1. vyd. Praha: UJAK, 2009. s.72. ISBN 978-80-86723-73-0.

⁵⁶ ŠTROBLOVA, S. *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa*. 1. vyd. Praha: UJAK, 2009. s.72. ISBN 978-80-86723-73-0.

ale jeho směšnost je jiná než u Čendy (*Černý Petr*). Ve filmu je nový prvek erotiky, který byl obrovskou novinkou a v českém filmu nebyl ještě takovým způsobem použit. Rovina scény je pojata jako z amerického gagu němého filmu. Přádná a Škapová míní „*V milostné scéně Anduly s jejím úspěšným svědkem, klavíristou Mildou, Forman obešel banální filmové klišé a choulostivá úskalí sexu na plátně nahradil vtípnou erotickou hravostí a cudnou nahotou, která je zároveň odhalena i zahalena.*“⁵⁷

V úvodu filmu *Hoří, má panenko* je komická scéna s hasičem na žebříku. Jako smutný klaun ve filmu působí hlídač tomboly, který sám krade a po svém odhalení přede všemi padne k zemi v mdlobách.

3.4 Žánr historického filmu

Žánr historického filmu byl a bude vždy velice kladně hodnocen diváky a režiséry. Historie nabízí řadu velkých témat a zajímavých osudů historicky významných i neznámých osobností, které ovlivnily dějiny světa. Obliba historického prostředí u filmařů se dá vypátrat od počátku filmu. Za první republiky vznikla řada cenných dodnes divácky oblíbených filmů zasazených do historického prostředí.

Byl to film *Cech panen kutnohorských* (1938) či *Dívka v modrém* (1940). Později po válce vznikají filmy *Císařův pekař* (1951) a *Pekařův císař* (1951) v hlavní roli s Janem Werichem. Historická veselohra o císaři a Golemovi podle námětu Wericha a Voskovce. Film podle románu Jaroslava Haška *Dobrý voják Švejk* (1956) či *Kladivo na čarodějnice* (1969) a v neposlední řadě vynikající film v hlavní roli s Magdou Vašaryovou *Markéta Lazarová* (1967). Herečka Táňa Fischerová říká „*Takže ty filmy Evalda Schorma a musím podotknout, že taky dokumenty. Protože jeho dokumenty byly nádherný, meditativní – o pravdě, o hloubce, o stáří a takový dotyky. To byla doba, která zkoumala ty jevy pod povrchem věcí, která toužila se dotknout pravdy, která*

⁵⁷ PŘÁDNÁ, S., ŠKAPOVÁ, Z. a kol. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2002. s. 175. ISBN 80-86102-17-3.

*toužila se očistit z té lži, ve který jsme žili. To výsostně uměleckými prostředky, i metaforou i konkrétním dotekem. To dohromady dělalo tu dobu nesmírně cennou a nabitou – hlavně tou radostí a taky z té tvorby.*⁵⁸

V osmdesátých letech vzniká slavný film Miloše Formana *Amadeus* (1984). V devadesátých letech film režiséra Jana Svěráka podle scénáře Zdeňka Svěráka *Obecná škola* (1991). I z hlediska současného filmu je ztvárnění historických událostí aktuální. Historický film *Jan Hus* (2015) režiséra Jiřího Svobody natočený Českou televizí k 600. výročí úmrtí Mistra Jana Husa.

Filmy z období československé nové vlny *Spalovač mrtvol* (1968) od režiséra Juraje Herze, film Jana Němce *Démanty noci* (1964) či *Ostře sledované vlaky* (1966) spojuje historické období války. Zástupcem slovenské nové vlny je vynikající film *Obchod na korze* od režisérů Elmara Klose a Jána Kadára. Film získal Oscara za nejlepší cizojazyčný film. Příběh malého obchůdku se odehrává během 2. světové války na území Slovenska. Hlavní hrdina Tóno Brtko (Jozef Kroner) dostane dekret na zabavený obchod staré židovské paní Rozálie. Není však schopen starou dámu zranit a tak předstírá, že je její zaměstnanec. Macek říká, „*Although widow Rozália Lautmannová owns a small shop and she is an entrepreneur, she makes the impression of an aristocrat.*“⁵⁹

Druhá světová válka ovlivnila řadu osudů. Postižení nebyli jen Židé, ale i jinak politicky myslící osobnosti. V období československé nové vlny se někteří režiséři rádi vraceli k tématu války. Štroblová říká „*Každý filmový žánr si vybírá prvky z filmového jazyka již existujícího, které mu vtiskují určitou specifičnost. V dosavadním, více než stoletém vývoji hraného filmu, vznikaly a zanikaly nejrozmanitější druhy filmových žánrů.*“⁶⁰

Téma války nabízí tvůrcům možnost vlastního pohledu na událost, ale i rozvinutí

⁵⁸ Rozhovor s herečkou Táňou Fischerovou. Rozhovor vedla a otázky pokládala Anna Sobotková

⁵⁹MACEK, V. *Ján Kadár*. 1. vyd. Bratislava: FOTOFO, 2011. s. 176. 2008. ISBN 978-80-85739-57-2.

⁶⁰ ŠTROBLOVA, S. *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa*. 1. vyd. Praha: UJAK, 2009. s. 67. ISBN 978-80-86723-73-0.

charakterů herců. Můžeme se zde setkat s motivy hrdinství, zbabělosti, síly, vůle, ale i strachu či naopak slušnosti. S motivem strachu se můžeme setkat ve filmu režiséra Jana Němce *Démanty noci*, který natočil podle povídky Arnošta Lustiga a uchopil látku bez dialogů. Povídka pochází z knihy *Démanty noci*, která vyšla v roce 1958 a patří k vrcholným dílům Lustigovy tvorby. O atmosféře doby Přádná a Škapová míní „*Atmosféra doby stojí v popředí i v Démantech noci (Jan Němec), jež lze přitom chápat jako podivuhodný záznam horečně těkajícího vědomí, protkávaného poryvy podvědomých stavů. Ani zde nejde v první řadě o hlubinnou analýzu nezaměnitelného individua, hlavním záměrem je postižení krajní podoby strachu, vyvěrajícího nikoliv z výlučně subjektivních předpokladů, nýbrž z dané dějinné situace.*“⁶¹

Film slovenského režiséra Juraje Herze *Spalovač mrtvol*, který byl natočen podle novely Ladislava Fukse, zase nabízí analýzu člověka, který podporuje Nacismus. Pan Kopfrkingl je fascinující postava. Přádná a Škapová o postavě míní „*Neprostopný výraz zdvořilosti ve tváři, mírné chování a klidný hlas, jenž se nikdy nezvýší, dokonale kryjí patologii nitra. Nic Kopfrkingla nerozruší natolik, aby vypadl z role, v níž žije naplno a důsledně. Po celou dobu filmu zaujímá centrální, sólovou pozici a figuruje jako hlavní objekt záběrů.*“⁶²

Rudolf Hrušínský si zahrál hlavní roli zaměstnance krematoria Kopfrkingla, jež svou práci doslova miluje. Hrušínský zde podal naprosto fascinující a dokonalý výkon. Podařilo se mu vykreslit nitro postavy bez větší mimiky. Dokonalý je i hlas postavy, který zní laskavě, ale bez citového podtónu a jakoby svou obět' paralyzoval a donutil ji poslouchat. Film byl navržen na Oscara za nejlepší cizojazyčný film.

⁶¹ PŘÁDNÁ,S., ŠKAPOVÁ,Z. a kol. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60.let.* 1.vyd. Praha: Pražská scéna, 2002. s. 48. ISBN 80-86102-17-3.

⁶² PŘÁDNÁ,S., ŠKAPOVÁ,Z. a kol. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60.let.*1.vyd. Praha: Pražská scéna, 2002. s. 234. ISBN 80-86102-17-3.

4. OSOBNOSTI ČESKOSLOVENSKÉ NOVÉ VLNY

4.1 Miloš Forman

Jednou z nejznámějších českých osobností nové vlny, která toto časové období reprezentovala v zahraničí je filmový režisér Miloš Forman. Budoucí známý režisér se narodil 18. února 1932 v Čáslavi jako třetí dítě v dobře situované rodině, otec pracoval jako učitel. Otec Formana se angažoval v protifašistickém odboji a pozdější pobyt v koncentračním táboře nepřežil. O dva roky později byla zatčena i matka Formana, kterou postihl stejný osud. Můžeme se domnívat, že tato soukromá tragická událost ovlivnila vidění světa Miloše Formana natolik, že ji později dokázal realizovat a zužitkovat ve své tvorbě. Škvorecký říká „*Jestliže člověk vstoupí do života tak jako Forman, asi to opravdu nejde. A o tomto století, v tamtom kousku světa i jinde tak vstoupilo do života příliš mnoho příslušníků jeho generace. Mimoto se svět pořád stará o to, aby formanovská historika nepozbyla na aktuálnosti.*“⁶³ Po válce se sám přihlásil na elitní gymnázium v Poděbradech, které bylo určené výhradně pro válečné sirotky. Ze školy byl však vyloučen z důvodu politické provokace. Odmaturoval v Praze, kde bydlel u svého bratra. V roce 1956 byl přijat ke studiu na fakultu dramaturgie na FAMU. Státní závěrečné zkoušky z oboru dramaturgie složil v březnu 1956.

Výchozí bod jeho umělecké dráhy můžeme najít v rodinné tragédii, ale hlavně v jeho silné osobnosti. Během studií na FAMU se začal zajímat o italské neorealisticke filmy. Jejich vliv je zřetelný v jeho filmové tvorbě z pozdějších let. Jako tvůrce a režisér debutoval ve třiceti letech. Během krátké doby se stal jedním z hlavních představitelů nového hnutí filmových tvůrců, jež se proslavila pod názvem Československá nová vlna. V tehdejší kulturní politice znamenaly její filmy nový a neotřelý tvůrčí způsob a pohled na realitu.

Forman začal pracovat jako scenárista a asistent režie televizního studia režie, kde se

⁶³ ŠKVORECKÝ, J. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: Osobní historie českého filmu*. 1.vyd. Praha: Horizont, 1991. s. 83. ISBN 80-7012-055-X.

během několika měsíců zvládl prosadit i bez režisérského vzdělání. Konečně mohl využít svůj talent k natáčení. Prvním režijním počinem vzbudil tak velkou pozornost, že se dostal do čela českých mladých tvůrců. Publikum si získal jasně vymezeným přístupem k autorské tvorbě.

Uměleckou dráhu režiséra Miloše Formana přetrhla invaze vojsk v roce 1968, tehdy se rozhodl definitivně odejít z Československa, aby mohl začít svobodně realizovat své projekty v USA. Ve Spojených státech se mu podařilo získat státní občanství. Miloš Forman odešel z Československé socialistické republiky v roce 1967, po uzavření smlouvy společnosti Paramount a Filmexport. Voráč říká „*Roku 1977 získal Forman americké občanství, o dva roky později přijel poprvé do vlasti a na počátku osmdesátých let zde natáčel Amadea, který byl roku 1986 uveden i ve zdejší distribuci. Stal se tak jediným z našich exilových filmařů, jehož komunistické úřady nejen skrytě tolerovaly, ale dokonce veřejně akceptovaly.*“⁶⁴

4.2 Začátky Miloše Formana

Můžeme říci, že počátky tvorby Miloše Formana ovlivnily dvě významné osobnosti českého filmu režiséři Alfréd Radok a Martin Frič. S režisérem Alfrédem Radokem se Miloš Forman potkal při spolupráci v divadle Laterna Magika a později při spolupráci na filmu *Dědeček automobil* (1956), ve kterém působil jako asistent režie a zahrál si ve filmu roli automechanika. Stehlíková a Cieslar míní „*Při hledání své koncepce se Radok netajil, s tím, že jako filmař nemá ještě mnoho zkušeností. Jasně však naznačil, že mu nepůjde jen o vytvoření dojemného retrosnímku, ale pokusí se o něco hlubšího a obecněji platného.*“⁶⁵

Alfréd Radok měl na svého mladého žáka veliký vliv, přesto se dá říci, že setkání dvou osobností bylo poznamenáno rozdílnými názory na pozdější tvorbu. Podstatnou

⁶⁴ VORÁČ, J. *Český film v exilu*. 1. vyd. Brno: Host, 2004. s. 122. ISBN 80-7294-136-4.

⁶⁵ STEHLÍKOVÁ, E., CIESLAR, J. *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. 1. vyd. Praha: AMU, 2007. s. 134. ISBN 978-80-7331-101-8.

rozdílnost osobností Formana a Radoka dokázal vystihnout Josef Škvorecký „*Jenže Radok, expresionista a formalista, bravurní technik a kouzelník efektů, měl s Milošem společnou jenom posedlost uměním. Svět viděl jinak. Jeho výbušná osobnost byla jistě dobrou školou, ale zároveň nedovolovala, aby se vedle ní svébytně projevíly jiné výrazné osobnosti.*“⁶⁶

Rozchod umělců poznamenala příhoda odchodu Radoka z divadla, kdy při svém nuceném odchodu předpokládal, že jeho žák ze solidarity opustí divadlo s ním. Miloš Forman se však rozhodl v divadle zůstat. Tato událost však poznamenala přátelství těchto dvou režisérů.

Druhou osobností, která ovlivnila tvorbu Miloše Formana, byl režisér Martin Frič, se kterým Forman začínal jako scénárista, na komedii *Nechte to na mě* (1955). Nepříliš povedený příběh o přehnaně agilním funkcionáři byl jen nápodobou oblíbené série filmů s Andělem v hlavní roli s Jaroslavem Marvanem. Režisér Frič vsadil na kvalitu v hereckém podání Oldřicha Nového, vynikajícího prvorepublikového herce, jenž však hledal těžko uplatnění v poválečné kinematografii. Jeho elegantní styl herectví se příliš nehodil do budovatelských filmů plných montérek. Hlavní hrdina filmu byl pan Patočka, který bojuje za dobro kolektivu, ale dopouští se mnoha chyb, aby se na konci filmu polepšil. Poučením filmu pro všechny funkcionáře bylo, aby se nepřepínali v budování socialismu a věnovali se pouze jedné politické funkci.

Forman po letech, na tento film odmítl vzpomínat a od jeho obsahu se distancoval. Větší možnost účasti na scénáři poskytl Miloši Formanovi film *Štěňata* (1957). Škvorecký říká „*Proto se pravý Forman poprvé objevil v roce 1957 po boku režiséra mnohem menších kvalit a ve filmu, který zdaleka neměl takový ohlas jako spektakl Laterny magiky. Režisér se jmenoval Ivo Novák a film Štěňata. Byl to příběh o mladých lidech, něžný a veselý, a tu a tam jim problesklo leccos ze skutečného života mládeže.*“⁶⁷ Tento

⁶⁶ ŠKVORECKÝ, J. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: Osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991. s. 84. ISBN 80-7012-055-X.

⁶⁷ ŠKVORECKÝ, J. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: Osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991. s. 84. ISBN 80-7012-055-X.

film vznikl podle absolventského scénáře, který Miloš Forman psal na katedře dramaturgie FAMU. Ve scénáři jsou znatelné stopy autorského humoru. Zápletka je příběh dvou mladých lidí, kteří řeší své společné bydlení. V padesátých letech byla tato zápletka společensky velice aktuální. Československo se potýkalo s nedostatkem bytů, a proto začaly být přidělovány tzv. rozdělené byty. Kdy v jednom bytě bydlely dvě rodiny a sdílely spolu sociální zařízení. Komédie vytváří typickou žánrovou linku, ale je zde patrné úsilí odlišit se od tehdejších budovatelských filmů. Mladý mechanik a zdravotní sestra se neliší od konvenční typologie postav této doby, což je do určité míry i záměrem tvůrce. Na rozdíl od pozdějších formanovských postav, kteří bývají pasivní, jsou tito dva lidé iniciativní. U rodičů už jsou znát první formanovské znaky směšnosti. Postavu otce morouse zde vytvořil vynikající český herec Jan Pivec. Jeho otec je necitlivý a bezohledný, zatímco matka je podřízená a smířená s osudem putičky. Postava matky formanovskému typu náleží jen z malé části.

Přístup otce, který je chladný a odtažitý, si Ota kompenzuje svými představami. Do filmu byla obsazena i herečka Jana Brejchová, která nedostala hlavní roli, jelikož byla na běžnou socialistickou dívku padesátých let příliš atraktivní. Proto ji také režisér obsadil do menší role kamarádky. Jana Brejchová patřila k nejobsazovanějším herečkám své generace. Zápletka, kdy se vzbouří mladá dvojice a pokusí se odpoutat od rodiny, byla ve své době velice progresivní. V době, kdy byl film točen, byl odlišný model rodiny, než je dnes. Neexistoval kamarádský přístup a přátelství mezi rodičem a dítětem. Stejný motiv později Forman rozvedl ve filmu *Černý Petr*, kterému je věnována jiná podkapitola. Je však jasné, že už zde se setkáváme se zárodky formanovských postav, ke kterým se režisér rád a často vracel. Ve filmu existuje scéna, která se liší od ostatních. Je to polodokumentární obraz zachycující noční život Prahy, který se odkazuje na italský neorealismus. Příběh byl zakončen happy endem a film uzavírá obraz krajiny s projíždějícím vlakem. Voráč říká „*A pakliže Formanova tvorba těžila z tradice poválečného dokumentaristického a sociálně-kritického realismu, potom v Passerově díle se ohlašuje jednak tradice francouzského poetického realismu třicátých let s jeho melancholickými vizemi lidského údělu, jednak neorealisticá koncepce v zachycení obyčejného života.*“⁶⁸

⁶⁸ VORÁČ, J. *Filmový vypravěč rozmanitostí*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. s.22. ISBN 278-80-7294-277-0.

Pojetí tématu mládeže a mladých lidí ve filmech nové vlny se u režiséra Formana vydalo jiným směrem než u ostatních režisérů, jako například u Karla Kachyni. Jeho filmy jsou na rozdíl od Miloše Formana k mladé generaci chápavé a vyjadřují toleranci při pohledu na dospívání. Tato lyričnost je však Miloši Formanovi cizí. Jeho cílem co nejjednodušším způsobem předvést skutečnost v celé její obnaženosti bez příkras.

4. 3 Ivan Passer

Další výraznou uměleckou osobností, kterou nelze při zmínce o nové vlně a Miloši Formanovi vynechat je Ivan Passer. Režisér Ivan Passer se narodil 10. července 1933 v Praze. Jeho povaha ho už od dětství předurčila, aby se zařadil mezi buřiče a problémové děti. Po svém vyloučení ze střední školy se přihlásil na FAMU. K přijetí pro výrazný talent nebyla potřeba maturitní zkouška. Obával se však, že nebude přijat, proto ve formuláři uvedl, že maturitní zkoušku má. To vedlo o několik let později k jeho vyloučení z FAMU. Voráč říká „*Režisér a scenárista Ivan Passer náleží k legendární generaci nové vlny šedesátých let. Jako nejbližší spolupracovník Miloše Formana se podílel na všech jeho českých filmech a samostatně debutoval Intimním osvětlením (1965), které se počítá ke klasice nejen české kinematografie.*“⁶⁹

Film je tvořen jednoduchou fabulí. V Táboře na jihu Čech se má konat oslava, která svede dohromady dva bývalé spolužáky konzervatoře. Film se natáčel v Miroticích a jedna z hlavních postav byla napsána podle skutečného obyvatele jižních Čech. Slanina o natáčení míní „*Passer chtěl Intimní osvětlení točit v jižních Čechách a obsadit ho neherci.*“⁷⁰ Hlavní představitelkou role dívky Štěpy se stala tehdy velice populární a obsazovaná herečka Věra Křesadlová, která byla manželkou Miloše Formana a hrála také v řadě jeho filmů. Křesadlová působila jako herečka až do roku 1989 v divadle

⁶⁹ VORÁČ, J. *Filmový vypravěč rozmanitostí*. 1.vyd. Brno: Host, 2008. s.13. ISBN 278-80-7294-277-0.

⁷⁰ SLANINA, O. *Slavná česká filmová klasika*. 1.vyd. Praha: Charon media,2013. s.57. ISBN 978-80-904975-1-1.

Semafor. Voráč říká „*Ve fragmentární struktuře vyprávění lze rekonstruovat několik vůdčích motivů, jejichž sevřenost je ovšem soustavně narušována vloženými motivy vedlejšími. Tento systém nahodilých událostí zde vyvolává autentizační efekt obrazu neuspořádané reality a vytváří členitou, detailní texturu.*“⁷¹

Při natáčení filmu se hojně improvizovalo v textu i s kamerou. Za tou stál tehdy ještě neznámý kameraman Miroslav Ondříček. Slanina o osobnosti Ondříčka říká „*Ondříček byl vržen do vody a vzhledem k tomu, že pro celý projekt dýchal, vymýšlel na malém prostoru velice zajímavá technická řešení.*“⁷²

Po natočení *Intimního osvětlení* se kritiky na tento film velice různily. Návštěvnost filmu nebyla vysoká, ale umělecká kritika ho ohodnotila jako skvělý. Voráč říká „*Bohatost a jedinečnost Intimního osvětlení vychází právě z toho jemně nadýchaného koktejlu humoru a melancholie, autentických podrobností a imaginace, to vše ve vytříbené minimalistické formě.*“⁷³

Humor, kterým je tento snímek prosycen, není vulgární ani do očí bijící a překvapivě byl západními diváky lépe pochopen. V Československu byl diváky přijat vlažněji než v zahraničí. O Ivanu Passerovi Voráč míní „*Ivan Passer se vždy hlásil k tzv. neviditelnému stylu, v němž vypravěč ani filmová technika nemají vyrušovat diváka v soustředěném sledování příběhu a jeho postav. Tohoto přesvědčení se v zásadě drží v celém svém díle, ačkoli se vydalo různými cestami – od komedie k dramatu, od malého realismu k výpravné historické epice, od filmu k televizi, od Barrantova k Hollywoodu.*“⁷⁴

⁷¹ VORÁČ, J. *Filmový vypravěč rozmanitostí*. 1.vyd.Brno: Host, 2008. s.37. ISBN 278-80-7294-277-0.

⁷² SLANINA, O. *Slavná česká filmová klasika*. 1.vyd.Praha: Charon media,2013. s.58. ISBN 978-80-904975-1-1-

⁷³ VORÁČ, J. *Filmový vypravěč rozmanitostí*.1.vyd. Brno: Host, 2008. s.45. ISBN 278-80-7294-277-0.

⁷⁴ VORÁČ, J. *Filmový vypravěč rozmanitostí*.1.vyd. Brno: Host, 2008. s.13. ISBN 278-80-7294-277-0.

4.4 Jaroslav Papoušek

Další výraznou osobností českého filmu v období nové vlny byl malíř, sochař a karikaturista Jaroslav Papoušek. Přestože vystudoval AVU, lákala ho i jiná dráha. V poměrně mladém věku napsal novelu Černý Petr, která stála za budoucí spoluprací s dvojicí Forman, Passer. Podle novely už všichni tři společně napsali scénář pro budoucí film. Všichni tři se také dělili o režii. Jaroslav Papoušek po celý život maloval obrazy, které lze od 80. let průběžně shlédnout na řadě výstav. Některé jeho obrazy jsou majetkem soukromých sběratelů celého světa. O osobnosti Jaroslava Papouška Hames říká „Ačkoli Papoušek debutoval jako režisér až v roce 1968, je svou tvorbou Formanovi bliž než Passer se svým snímkem *Intimní osvětlení*. Kromě toho, že původním příběhem přispěl k vytvoření základu Černého Petra, spolupracoval na všech následujících filmech této skupiny včetně *Intimního osvětlení*.“⁷⁵

Jaroslav Papoušek a jeho podíl na tvorbě skupiny Passer, Forman, Papoušek je bez diskuze veliký. Spolupracoval na námětu a scénáři budoucích filmů *Černý Petr*, *Intimní osvětlení*, *Lásky jedné plavovlásky*, *Hoří, má panenko*. Jako režisér se spolupodílel na trilogii o rodině Homolkových *Ecce homo Homolka*, *Hogo fogo Homolka* (1969) a *Homolka a tobolka* (1972). A později po odchodu Formana a Passera pokračoval v samostatné režisérské dráze. Hames říká „Jestliže první film *Nejkrásnější věk* (1968) přitáhl méně pozornosti, než si zaslouží, je to z poměrně zjevného důvodu. Jakožto film, který pokračoval v tradici Formanových filmů, nepřišel s ničím úchvatně novým a Papouškovo vlastní přispění zůstalo nerozpoznané. Filmové kritiky jen málokdy nadchnou režiséři, jejichž témata zřejmě jen upevňují existující vývojové tendence. Pocit dějá vu Papoušek prohloubil tím, že obsadil prakticky všechny neherce z Formanových filmů: *Ladislava Jakima (Petr)*, *Hanu Brejchovou (Andula)*, *Josefa Šebánka*, *Josefa Kolba*, *Miladu Ježkovou*, *Věru Křesadlovou*.“⁷⁶

⁷⁵ HAMES,P. *Československá Nová vlna*. 1.vyd.Pohořelice: KMa, 2008.s.149. ISBN 978-80-7309-580-2.

⁷⁶ HAMES,P. *Československá Nová vlna*. 1.vyd.Pohořelice: KMa, 2008.s.150. ISBN 978-80-7309-580-2.

4.5 Spolupráce Forman, Passer, Papoušek

Výraznými předchůdci trojice Forman, Passer a Papoušek byli italští neorealisté a cinema-vérité. Toto hnutí kromě Formana, Papouška a Passera ovlivilo i tvorbu Chytilové a Jireše. Ve svých prvních filmech se Forman, Papoušek, Passer zabývají zaznamenáváním každodenní reality všedního života, bez vyjádření osobních pocitů a představ. Zatímco jejich přístup k filmovému řemeslu byl naprosto cílený, je zajímavé, že ani jeden z umělců nevystudoval na FAMU režii. Využitím amatérských herců, všedního reálného prostředí patří tyto filmy do neorealistickej tradice. Forman velmi obdivoval italského tvůrce, kterým byl režisér a scenárista Ermanno Olmi. Toto můžeme pozorovat například ve filmu *Lásky jedné plavovlásky*, kde je inspirace velice zřetelná. Asi stěžejní pro budoucí tvorbu Miloše Formana bylo setkání s jeho kolegy Ivanem Passerem a Jaroslavem Papouškem. Voráč říká „*Po téměř čtyřiceti letech se totiž na jednom filmu opět sešli Ivan Passer s Milošem Formanem, který je veden jako výkonný producent a navázali tak na někdejší plodnou součinnost.*“⁷⁷

Jejich význam v československé nové vlně je nezpochybnitelný. Miloš Forman si dokázal vybudovat v toto období respekt a postavení mezi režiséry, přesto bych ho nepovažovala za hlavního reprezentanta tohoto období české kinematografie. Je u něj také patrná snaha o univerzálnější publikum. Jak dokázal ve své pozdější tvorbě, nová vlna nebyla jeho celoživotním stylem. Spojení Forman, Passer, Papoušek bylo pro Formana velice přínosné a během spolupráce této skupiny vznikly jeho nejlepší filmy. Ve skupině působil jako hlavní režisér. O této spolupráci Voráč říká „*Passerovy osobité dispozice, zpočátku skryté za jeho podílem na Formanových filmech, se naplno vyjevily v jeho samostatných prvotinách.*“⁷⁸

Podmínkou této spolupráce bylo rovnoměrné rozložení tvůrčích sil, jež přispívalo k jejich práci a atmosféře, bez které by film nemohl vzniknout. Ani jeden ze tří

⁷⁷VORÁČ, J. *Filmový vypravěč rozmanitostí*. 1.vyd. Brno: Host, 2008. s.157. ISBN 278-80-7294-277-0.

⁷⁸ VORÁČ, J. *Filmový vypravěč rozmanitostí*. 1.vyd. Brno: Host, 2008. s.22. ISBN 278-80-7294-277-0.

spolupracovníků neměl právo veta. Nebylo by proveditelné tvořit ve trojici lidí, kteří nemají společné názory a nebo neumí prosadit svoje vlastní nápady. S Passerem se Miloš Forman seznámil na poděbradském gymnáziu a později se potkávali na pražské FAMU, kde oba studovali. Voráč říká „*Passer krácel od formanovského sociologizujícího průzkumu reality k psychologické introspekci a od formanovské satiry k tragikomedii a obohatil tento typ výpovědi o specifické způsoby komiky a lyriky.*“⁷⁹

Jaroslav Papoušek, který je původně sochař a výtvarník, navázal spolupráci s dvojicí Passer, Forman na filmu *Černý Petr*. Miloš Forman se ve spolupráci se svými kolegy vždy prosazoval dominantně, a proto filmy této trojice nazýváme „formanovské“, přestože všichni tři autoři mají stejný podíl na jejich vzniku. Jaroslav Papoušek dokázal projevit cit pro psané slovo a své nadání při psaní dialogů. Do filmu dokázal zúročit i některé osobní zážitky. Epizodu s Čendovou větou „sleduj mě“ slyšel Papoušek osobně při návštěvě pohostinského zařízení čtvrté cenové skupiny. Přádná a Škapová o osobnosti Papouška míní „*Jaroslav Papoušek byl z těch tří v autorském postoji od postav vzdálen nejvíc, vůči špatnosti a pokrytectví svých hrdinů zaujímal pozici přísného soudce, který sice humorizuje, ale humoristický posun pro něj není důvodem ke shovívavosti, natož omluvě či slitování.*“⁸⁰

Formanova metoda režie byla na první pohled jednoduchá až prostá a vyznačovala se zdánlivou snadností. Charakterizovat jeho režisérské schopnosti není vůbec snadné. Každá improvizace, je ve skutečnosti pečlivě zpracovaný scénář, který má za úkol improvizaci pouze předstírat. Tento dojem dokáže Forman zvýšit obsazením neherce do hlavní role filmu. Součástí tzv. formanovského stylu je zvláštní atmosféra obyčejnosti skutečného života. Každý divák, který měl možnost setkat se s tvorbou tohoto režiséra, vždy pozná další film, aniž by znal jméno jeho tvůrce. Postavy žijí v uzavřeném světě svého stereotypu, trapnosti, hlouposti a kamera je zachycuje v jejich nahotě. Jsou přistiženi, zesměšněni a odhaleni. Divák se mohl vcítit do postav, ve kterých mohl objevit až překvapivě sám sebe. Nejedná se pouze o karikaturu, i když vyprávějí

⁷⁹ VORÁČ, J. *Filmový vypravěč rozmanitostí*. 1.vyd. Brno: Host, 2008. s.22. ISBN 278-80-7294-277-0.

⁸⁰ PŘÁDNÁ,S., ŠKAPOVÁ,Z. a kol. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60.let*. 1.vyd. Praha: Pražská scéna, 2002. s.162. ISBN 80-86102-17-3.

o pokřivenosti člověka neherce. Možná právě z tohoto důvodu jsou filmy Miloše Formana tak oblíbené a většina televizních diváků si pamatuje citace z filmů nazpaměť.

4.6 Evald Schorm

Režisér Evald Schorm se narodil 1931 v rolnické rodině na statku Elbančice u Mladé Vožice. Jeho rodině byl zabaven v rámci kolektivizace majetek, což Schorma názorově a politicky ovlivnilo. Díky svému původu měl problémy s přijetím ke studiu. Vystudoval proto Rolnickou školu v Táboře. V roce 1957 se díky určitému politickému uvolnění v Československu dostal na FAMU, kde studoval režii pod vedením Otakara Vávry. Mezi jeho významné filmy patří *Perličky na dně* (1965), film byl natočen podle povídek spisovatele Hrabala. *Návrat ztraceného syna* (1966). O tomto filmu Josef Škvorecký říká „*Všechny ty znaky - očištěné ještě větší režijní zkušeností – se opakovaly v druhém celovečerním filmu Návrat ztraceného syna (1966), od konstatování zrady revoluce se tu přechází k analýze jejích psychologicko- filozofických příčin. Osbornovskou hysterií dělnického hrdiny Každý den odvahu nahrazují tiché otázky, které sobě i jiným klade intelektuál – sebevrah.*“⁸¹

Dalším významným počinem režiséra Schorma se stal film *Farářův konec* (1968). Při práci na filmu navázal uměleckou spolupráci se spisovatelem Josefem Škvoreckým, podle jehož povídky vznikl také scénář k filmu. Škvorecký o této spolupráci míní „*Na scénáři jsme pracovali dva roky, nejdřív byl – v době, kdy prezident podnikl poslední výpad proti intelektuálům, na podzim 1967- „pozastaven“, a potom na jaře nemilostivého léta 1968 dán do výroby.*“⁸²

V důsledku způsobu jeho režijní tvorby a politickým názorům byla Evaldu Schormovi po srpnu 1968 zakázána další práce u filmu. Proto se také začal věnovat divadelní režii. Významná je především jeho režijní práce pro divadlo Laterna Magika v Praze. Evaldu

⁸¹ ŠKVORECKÝ, J. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: Osobní historie českého filmu*. 1.vyd.Praha: Horizont, 1991. s. 150. ISBN 80-7012-055-X.

⁸² ŠKVORECKÝ, J. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: Osobní historie českého filmu*. 1.vyd.Praha: Horizont, 1991. s. 157. ISBN 80-7012-055-X.

Schormovi byl v roce 1992 udělen in memoriam Řád T. G. Masaryka čtvrté třídy.

4.7 Obsazování neherce

Originalita Miloše Formana, Ivana Passera a Jaroslava Papouška je spjata s tendencí obsazovat do hlavních rolí neherce. Prádná a Škapová o obsazování neherců míní „*Při výběru nebyla pro Formana rozhodujícím kritériem jen fyziognomie potencionálního neherce. Volil typy s ohledem, aby jim role „seděla“ a splynuly s ní, zatímco třeba Věru Chytilovou nebo Jana Němce zajímala hlavně výrazná osobnost aktéra, jehož projev formovali stylizačními postupy a do role jej vmodelovali.*“⁸³

Forman dokázal objevit potenciál neherce a jeho schopnosti zahrát sám sebe. K takové komunikaci mezi nehercem a režisérem však musel použít jiné postupy než u herce. Profesionální herec má jasnou představu, jakým způsobem vyžaduje jeho role vejít na scénu, jak otevřít dveře, zvládá mimiku i rétoriku a umí pracovat s hlasem. Forman však právě toto nechtěl. Při scénách nejlépe podtrhl schopnosti neherce a jeho kostrbatosti při hraném projevu. Jakákoli spolupráce s neherci v československé nové vlně navazovala na tradice sovětského němého filmu a poté italského neorealismu, který obsazování neherce přímo předpokládal. Originalita jeho postav nespočívá jenom v režijním umění. Je naprosto nemožné výkony neherců hodnotit či je porovnávat s hereckými kolegy. Jejich výkony jsou prostě jiné a originální.

Ladislav Jakim, který byl obsazen do hlavní role, dokázal předvést nešikovnost Petra tak dobře, protože ji nemusel hrát. Tuto metodu Miloš Forman ještě zdokonalil tím, že mezi amatérské herce obsadil několik profesionálů. Student herectví Jaroslav Pucholt dokázal svůj komediální talent a s neherci přirozeně splynul. Prádná a Škapová o nehercích míní „*Formanův neherec byl pravým opakem představitelů lhostejno, zda naturščiků nebo profesionálů, ve filmech Michelangela Antonioniho nebo Roberta*

⁸³ PŘÁDNÁ, S., ŠKAPOVÁ, Z. a kol. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let.* 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2002. s. 162. ISBN 80-86102-17-3.

Bressona, kteří je cílevědomě vpravovali do neuvědomělého mechanického stavu, aby je zbavili před kamerou nežádoucích manýr a uvolnili jejich bezděčnou fyzickou a psychickou osobitost. “⁸⁴

Veliký profesionál, herec a český komik Vladimír Menšík byl v roli nucen potlačit svoje herectví a přizpůsobit se schopnostem svých nehereckých kolegů. To se mu skvěle podařilo ve filmu *Lásky jedné plavovlásky*, kde si zahrál jednoho z vojáků, kteří na tančení zábavě usilují o mladé učnice. Jeho role byla skvěle zahraná a přitom dokázal nevybočit z řady neherců okolo sebe. Forman jako umělec dokázal podchytit schopnosti neherců a využít jejich neobratnost ve scénáři. Obsazoval neherce ze svého okolí, rodiny i známých přátel. Představitelka mladé učnice Anduly ve filmu *Lásky jedné plavovlásky* je například sestra slavné české herečky Jany Brejchové. Film byl nominován na Oscara a na festivalu v Benátkách získala Hana Brejchová třetí místo za nejlepší herecký výkon.

Obsazování amatérských herců souviselo s obdivem Formana k italskému neorealismu, který ho zaujal ve studentských letech na FAMU. Neherce však obsazovali i jiní režiséři - Jan Němec nebo Věra Chytilová. Trojice Passer, Forman, Papoušek měli jasný styl v obsazování rolí stejně jako jediná žena filmu nové vlny Věra Chytilová. FAMU byla nová škola, první studenti ukončili studium 1949-50, měla sedm kateder, scenáristiky, režie, dokumentární tvorby, techniky, produkce a teorie, fotografie. Věra Chytilová, stejně jako Jan Němec, Miloš Forman, Ivan Passer byli studenty této školy. Jejich názory na školní prostředí FAMU se liší a je tedy sporné do jaké míry je dokázala škola ovlivnit. Je však jasné, že se jednalo o nadmíru talentovanou generaci nových režisérů. O režisérce Chytilové Prádná a Škapová míní „*Věra Chytilová na rozdíl od předchozí trojice režisérů, nedávala neherečkám ve svých raných filmech tak volný prostor k bezprostřední účasti v rolích. Zmocňovala se jejich svébytnosti a formovala ji důrazným autorským gestem.*“⁸⁵

⁸⁴ PŘÁDNÁ,S,ŠKAPOVÁ,Z. a kol. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60.let.* 1.vyd. Praha: Pražská scéna, 2002. s. 163. ISBN 80-86102-17-3.

⁸⁵ PŘÁDNÁ,S,ŠKAPOVÁ,Z. a kol. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60.let.* 1.vyd. Praha: Pražská scéna, 2002. s. 162. ISBN 80-86102-17-3.

U Formana, Papouška a Passera se jednalo o jiný postoj, kdy si neherce typovali už při psaní scénáře. Je samozřejmé, že práce s nehercem je mnohem těžší než s profesionálním umělcem a vyplývá z ní řada problémů. Přádná o spolupráci říká „*Spříznění – i v rozdílnosti – těchto tří tvůrců se ukázalo názorněji, až když se jejich cesty rozdělily a Passer i Papoušek začali samostatně natáčet.*“⁸⁶

Problémy s neherci si mohl vyzkoušet Forman, Passer, Papoušek, když se začalo s natáčením filmu, *Hoří, má panenko*. Představitel požárníka, který na hasičském plese odcizí tlačenkou z tomboly, se začal ve svém hereckém projevu zhoršovat. Jeho výkon byl nevyvážený. Bylo to proto, že doma s manželkou roli zkoušel. Herci tak dostávali pokyny těsně před začátkem natáčení tak, aby byl jejich výkon bezprostřední. Důležitou roli při natáčení měly rekvizity, například zakutálený snubní prstýnek ve filmu *Lásky jedné plavovlásky* nebo Kříž, který visí křivě ve filmu *Ecce homo Homolka*. S řadou neherců spolupracoval i v dalších filmech. Jedním z nich byl Jan Vostrčil, který hrál tatínka v *Černém Petrovi*, dobrovolného hasiče ve filmu *Hoří, má panenko* a v dalších filmech. Tento neherec byl tak typický svým projevem, že spolupracoval i s jinými českými režiséry. Hames říká „*Původně chtěl Forman jednu z dívek, které se účastní soutěže o královnu krásy, učinit hlavní hrdinkou filmu. Vysvětlil však, že to nešlo kvůli jeho zájmu o celkovou atmosféru plesu a činnost požárnického sboru.*“⁸⁷

Ve Formanových filmech se stále opakuje téma rodiny a společného stolování. Ve filmu *Hoří, má panenko* máme symbol prázdného stolu, ze kterého jsou na hasičském bále ukradeny ceny. V *Černém Petrovi* sedí Petr a poslouchá názory svého otce, zatímco před ním stojí talíř s chladnoucí polévkou. V *Láskách jedné plavovlásky* přijíždí Andula do Prahy a sedí s rodiči u stolu. Andula je po dlouhé cestě, je večer. Přesto jí rodina nepozve k jídlu. Voráč říká „*Dalším klíčovým momentem je exil, tedy odchod z vlasti vynucený politickými poměry po srpnu 1968. Masový exodus tehdy významně zasáhl také naši filmovou kulturu a do zahraničí odešla značná část filmařské elity – vedle Passera a Formana také Vojtěch Jasný, Jan Němec, Emil Radok a řada dalších.*“⁸⁸

⁸⁶ PŘÁDNÁ, J. *Miloš Forman: filmař mezi kontinenty*. Brno: Host, 2009. s.33. ISBN 978-80-7294-322-7.

⁸⁷ HAMES, P. *Československá Nová vlna*. 1. vyd. Pohořelice: KMa, 2008. s.142. ISBN 978-80-7309-580-2.

⁸⁸ VORÁČ, J. *Filmový vypravěč rozmanitostí*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. s.15. ISBN 278-80-7294-277-0.

Otec v *Černém Petrovi* přechází sem tam po kuchyni, neustále si upravuje kšandy a přitom vede poučovací monolog. Čenda, který se zadržává v řeči, je klaunem. Pucholtův Čenda je směšný právě proto, že se snaží o důstojnost a moudré projevy. V těchto chvílích naopak odhaluje svou jednoduchost a hloupost. Pucholtovo ztvárnění Mildy ve filmu *Lásky jedné plavovlásky* je jiné. Ve scéně, kdy nahý běhá po hotelovém pokoji, aby dal na okno spadlou roletu, se chová směšně, ale jeho směšnost je zde jiná. Je zde prvek nahoty a erotiky, který nebyl v českém filmu do té doby využit. Typickou klauniádou je, na začátku filmu *Hoří, má panenko*, výstup s hasičem na žebříku.

Důležitou roli ve všech filmech Formana, Passera a Papouška má alkohol a jeho požití. Čenda se posilňuje alkoholem na taneční zábavě, aby si dodal odvahy. Vojáci v záloze ve filmu *Lásky jedné plavovlásky*, kteří se snaží opít mladé učnice. Všichni u stolu pijí pouze jednu lahev vína, což by nemělo u šesti lidí způsobit opilost. Scéna plná trapnosti ve filmu *Hoří, má panenko*, kdy číšník prodává alkohol po požáru. Čenda, který je nejlepší učeň a spí opilý na veřejnosti. Škvorecký říká "*Známé téma: srážka dvou navzájem se nechápajících světů, mládí a stáří. Známá metoda: jednoduchá anekdota v půdorysu dokumentu. V Černém Petrovi to všechno dostalo velkorysejší tvar. Komponenty stylu a metody se poprvé spojily ve veliký celek.*"⁸⁹ Neexistuje pravdivé vidění situace dvou osob. Logicky každá z nich se vidí jinak. Ve filmech je spousta klauniád, trapnosti, chichotání, ale snad v žádné scéně se neobjeví opravdový pláč. Jako by byl nepřírozenou a nevhodnou emocí pro obyčejné hrdiny filmů.

Dalším motivem, který můžeme najít ve filmech trojice Forman, Passer, Papoušek je trapnost komiky. V *Černém Petrovi* je mladý učeň Petr nucen hlídat zákazníky. Čím víc se snaží vypadat a chovat nenápadně, tím víc je svému okolí nápadný. Ve filmu *Hoří, má panenko* ztrapňují porotci dívky svými dotazy. Hasič na taneční zábavě, který je

⁸⁹ ŠKVORECKÝ, J.: *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: Osobní historie českého filmu*. 1.vyd. Praha: Horizont, 1991. s.92, ISBN 80-7012-055-X.

přistižen při krádeži, přede všemi v sále omdlí. Žalman o filmu míní „*Filmem Hoří má panenka je první, český úsek Formanovy tvůrčí dráhy dovršen: stojí před námi komik s temperamentem satirika a smutkem tragika. Od děl, v nichž zachytil osud mladých lidí ve světě ovládaném mravním sklerotismem dospělých, došel až ke kritice národní povahy, od ironie skrývající hluboký soucit, až k nelitostné satíře.*“⁹⁰

⁹⁰ ŽALMAN, J. *Umlčený film*. 1.vyd. Vimperk: KMa, 2008. s.139. ISBN 978-80-7309-573-4.

5. TÉMATA FILMU NOVÉ VLNY

5.1 Černý Petr

Téma mladých lidí a jejich vstup do života, kdy mladistvý se stává dospělým.

V šedesátých letech 20. století tento motiv nalezneme ve filmu velice často. Jednalo se přímo o světovou tvůrčí explozi na toto téma. Důvodem je i fakt, že filmy točí mladí tvůrci, kteří chtějí vypovídat o tom, čím žijí a co je zajímavá. Mladý hrdina a jeho problémy je společným tématem tvůrců všech nových vln. Škvorecký říká „*Příběh hokynářského učně odporoval všemu, co od filmu o mládeži tehdy žádala sorealistická estetika. Hoch necítil pražádnou radost z práce, která povětšinou spočívala v tom, že v samoobsluze dával pozor na zákazníky, aby nekradli. Mělo to blízko k fyzlovství, a když konečně Petr – v jedné z nejlepších scén filmu- skutečně uvidí kradoucí stařenku, nenajde v sobě dost odvahy zakročit.*“⁹¹

Můžeme nalézt velkou podobnost mezi Formanovým *Černým Petrem* a britským filmem *Kapka medu* (1961), který natočil režisér Tony Richardson. Nalézáme zde podobná témata generace nové vlny. Oba režiséři spolupracovali s autory, kteří tvořili scénář. Pro novou vlnu je typická i spolupráce s autorem scénáře, který je režisérovi věkově a generačně blízký. Příběh hlavní postavy, mladého učně Petra se odehrává v roce 1947 na malém městě v období před volbami, jak je patrné z ukázky knihy od Jaroslava Papouška „*Když Petr vyšel z nádraží, odkud Žižkova ulice běžela dolů do města, vrčelo nad kostelní věží letadlo. Byl to Storch. Ploužil se pomalu modrou oblohou, kroužil nad městem a občas vypustil hejno bílých holubů. Ale Petr věděl, že jsou to volební letáčky jako minule.*“⁹² Zajímavostí je, že filmový Petr se odehrává v jiném časoprostoru.

⁹¹ ŠKVORECKÝ, J.: *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: Osobní historie českého filmu*. 1.vyd. Praha: Horizont, 1991. s.90, ISBN 80-7012-055-X.

⁹² PAPOUŠEK, J. *Černý Petr*. 1.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1965. s 144.

Hned na začátku filmu během úvodních titulků vidíme vedoucího samoobsluhy, jak pochoduje prodejnu, pouští dovnitř prodavačky a z rádia mu do kroku hraje hudba Čajkovského. Humor je zde vlídný, vedoucí si povídá přátelsky se všemi zaměstnanci. Vidíme přicházet Petra, který je rozpačitý, chce přejít silnici. Žaluzie na oknech obchodu jdou nahoru a obchod je otevřený. Následuje monolog vedoucího, který Petrovi vysvětluje, jak musí hlídat, aby se v obchodě nic neukradlo. O hrdinech Formanových filmů Příkladná a Škapová míní „*Formanovi hrdinové jsou průměrní, spíše jednodušší lidé. Mladí obvykle neumějí promluvit souvisle (jako by i tato nemohoucnost žalovala, že je jejich okolí zanedbalo) a výmluvnost některých z těch starších (Petrův otec, Mílova matka) jen zakrývá obdobnou vnitřní omezenost, tristnější o to, že si ji nejsou ochotni přiznat. Všichni jsou roztěkaní, neschopní či bez vůle přemýšlet, mladí mají dost triviální slovník, mluví v krátkých větách, jež zhusta nedokončují a zahlcují pomlčkami, příslušníci rodičovské generace se zase chytají „věčných pravd“, myšlenky redukují na fráze a vždy jsou hotovi použít (zneužít) cokoli, co se hodí pro jejich dogmatickou argumentaci.*“⁹³

Petr, který pochází ze živnostenské rodiny, se učí v místním koloniálu, což ho vůbec nebaví. Vlastně během celého filmu můžeme sledovat, že Petra nebaví skoro nic. Formanovský mladík tak vůbec svým postojem k práci a k budování neodpovídá vzorům socialistické mládeže. Mezi literární postavou Petra a jeho filmovou postavou můžeme nalézt patrné rozdíly. Literární Petr se daleko více na rozdíl od svého filmového protějšku orientuje v realitě a má představu, co chce od života. Touží jít studovat, hraje fotbal. Orientuje se v politice a názorově se staví proti komunismu. Jeho dívka je zde jako protipól. Je pod vlivem svého otce komunisty. Je plna naivního optimismu a víry v lepší zítřky. Knižní Petr má názor a kritizuje postoj svých rodičů, jejich opatrnost a nebojí se to říkat nahlas. Máme zde postavu dominantního otce, který je naprosto přesvědčen o své pravdě a Petra svými monologickými přednáškami pravidelně ubíjí. Jeho pokrytectví ve filmu vyvěrá nejen z jeho politického postoje k době, ale i křesťanského náboženství. Není náhoda, že reprodukce Venuše je spojována s protistátní činností a porovnávána s portrétem Panny Marie. Ve filmu

⁹³ PŘÁDNÁ, S, ŠKAPOVÁ, Z. a kol. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60.let.1.* vyd. Praha: Pražská scéna, 2002. s .135. ISBN 80-86102-17-3.

můžeme několikrát sledovat jeho komunikaci s obrazem Panny Marie. Náboženský motiv se objevuje i ve filmu *Ecce homo homolka*, když rodina po návratu z výletu v lese rovná kříž. Přesto je zajímavá jeho reakce na předčasný návrat syna z práce, kdy po diskuzi se synem začne mluvit o ženách v práci.

Petr vyrůstá v prostředí, které nepotřebuje znát jeho názor, komunikace s otcem se v knize odehrává na úplně jiné úrovni než ve filmu. Petr miluje dívku, ale ve věcech lásky je velice nezkušený, dokonce si nechá dát od matky lekci tance, než se vypraví se svou dívkou na schůzku. Filmový Petr je mnohem více apatický a pasivnější, neumí se vzepřít svému okolí. Postava Čendy zastupuje ve filmu potřebu něco dělat. „Jaký má život smysl?“ Je to prostomyslný hrdina – antihrdina filmu. Čenda dělá smysluplnou práci, která ho baví. V poslední scéně ukazuje při své návštěvě otci Petra mozoly na ruce. Ten poukazuje na Čendu jako vzor práce a přitom to byl on, kdo v předchozích filmových scénách filmu synovi básnil o kariéře vedoucího prodejny. Přádná a Škapová o postavách míní *“Navíc, když Formanovy postavy hovoří, výmluvným se na nich také stává všechno ostatní – Petrova nesmělost se odráží v nahrbeném postoji a hlubokých vráskách, které se každou chvíli objevují na čele jeho skoro dětského obličeje, a je rovněž nápadné, že on ani Andula se nikdy doopravdy a uvolněně nezasměji.”*⁹⁴

Čenda je ve filmu jako protipól Petra, kterého jeho práce nebaví a rodina dusí. Ve scéně u stolu se Petr otci poprvé vzepře a dostane od něj facku. Nakonec ale sebere odvalu a z nenáviděného obchodu uteče. Konec ve filmu je vyřešen originálně. Hames říká *„Závěrečná scéna přichází po Petrově konfliktu s přítelem vedoucím (prvním podezřelým) a poté, co není schopen činu, když se setká se skutečným zlodějem. Musí si vyslechnout další monolog z otcových úst, jenž, vypouští komentáře o zločinnosti dnešní mládeže a Petrově upřednostňování kytary před houslemi, které kdysi dostal.”*⁹⁵

Přichází Čenda, který si s otcem rozumí. Čenda při monologu otce vykřikne sprosté slovo. Tím však otce rozčílí. Ten ironicky větu opakuje, pokračuje v řeči a v tu chvíli

⁹⁴ PŘÁDNÁ,S,ŠKAPOVÁ,Z. a kol. *Démanty všednosti.: český a slovenský film 60.let.* 1.vyd. Praha: Pražská scéna, 2002. s. 135. ISBN 80-86102-17-3.

⁹⁵ HAMES,P. *Československá Nová vlna.* 1.vyd.Pohořelice: KMa, 2008.s.133. ISBN 978-80-7309-580-2.

strne s rukou na hlavě a obraz se zastaví. Stereotyp otcových pohybů vyústí v loutkovou strnulost, která jako by věštila tragédii. Místo hlasu, je slyšet hudba a film je ukončen hudbou z Louskáčka. Divák se nedozví, co chtěl otec říci, tím, že mu tvůrci odebrali slovo, dali najevo, že neměl být slyšen. Konec zůstává otevřený. Příběh Petra ve filmu je jen určitým životním výsekem, který zachytila kamera. Film nemá začátek ani konec. Sledujeme každodenní stereotyp, opakující se situace. Škvorecký říká „*Síla s níž toto obsesivní Milošovo téma vyjádřil film, zcela překryla jedinému zbylému socrealistickému kritikovi (který se odvážil veřejně hájit zdiskreditované kánony) Traplovi všechny ostatní, často velmi přijatelné kvality filmu (Petrův kamarád, zednický učeň Čenda, má například svou práci rád, protože je to skutečná práce, ne variace n fyzlování), a on film proklel jako úpadkový, pesimistický a reakční. Totéž učinila sovětská kritika.*“⁹⁶

Film *Černý Petr* je jedním z filmů nové vlny, které se věnují problematice dospívání a mládeže. Už sám název naznačuje, že hlavní postava je jako černý Petr ve známé karetní hře. Jeho postava je průměrná, v ničem nevyniká, ničím se neliší od svých vrstevníků. Jeho průměrnost ho dělá prakticky neviditelným. Petr nemá ambice vyniknout, je to obyčejný kluk. Petr se neumí vzepřít své rodině, otci, ani vedoucímu v práci, dopouští se řady nemotorností a sklízí za své neúspěchy pokárání od vedoucího, kamarádů. Velice trapná je i schůzka s dívkou. Petr se snaží udržovat konverzaci, ale sám neví o čem mluvit. Tolik si přál být s ní o samotě a pak neumí využít příležitost. Trapnost pokračuje při návštěvě taneční zábavy. Přestože se Petr snažil naučit tančit a maminka s ním v trapné scéně cvičila. Jeho představa tance se spíše podobá křeči a ztrácí sympatie své dívky. Je kostřbatý, nemotorný a špatný tanečník, který budí u diváka lítost. Přesto se však snaží znovu a znovu o srdce své vyvolené. To svědčí o tom, že i tato postava vyrostle jednou v muže.

U diváka, stejně jako při jiných scénách, budí spíše lítost nad svou nemotorností. Prádná a Škapová míní „*Při zkoumání určujících faktorů v povaze tehdejší dospívající mládeže upoutají z dnešního odstupu víc než povšechné charakterizační rysy napohled*

⁹⁶ ŠKVORECKÝ, J.: *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: Osobní historie českého filmu*. 1.vyd. Praha: Horizont, 1991. s.91. ISBN 80-7012-055-X.

okrajové jevy, které však při bližším pohledu upřesňují generační fenomenologii. Patří k ní i tehdy módní tanec zvaný twist. Ačkoli ve filmech 60. let se objevoval jako vedlejší motiv či doplňkový zábavný znak, při detailnějším náhledu se ukazuje být pro generační výklad a charakteristiku formanovských figur jedním z klíčových projevů.“⁹⁷

Postava učně Petra nemá vlastní názor, ani energii, není v něm žádný temperament ani rebelství. Film *Černý Petr* nemá klasickou zápletku, vidíme zde seřazené obrazy. Jediný konkrétní motiv, který lze určit, je milostná zápleтка. Kdy se Petr pokouší získat srdce své dívky, ani tady ovšem nemá úspěch. Jako by jeho postava byla předurčena k prohrávání. Miluje ji, ale není schopen vyjádřit své city a i kdyby to dokázal, nemělo by to u dívky úspěch. Petr je tedy hned od počátku odsouzen k prohře. Vypadá to, že prohra bude jeho celoživotním společníkem. Jako by v kartách obdržel černého Petra.

Hlavní hrdina svou nešikovností a smůlou vzbuzuje až lítost. Jeho postava je zakletá ve světě, ze kterého neumí utéci. Přádná o filmu říká „*Zahraniční kritika ocenila Černého Petra jako dílo zralého, zkušeného pozorovatelství a ohodnotila také originalitu režisérova humoru.“⁹⁸*

5.2 Farářův konec

Na začátku filmu se setkáváme s kostelníkem (Vlastimil Brodský), kterého jeho práce neuspokojuje a nebaví. Rozhodne se tedy opustit Prahu a vydá se směrem neznámo kam. Film byl natočen podle povídky Josefa Škvoreckého, který říká „*Byla to vlastně realizace staršího slibu, který jsme s Evaldem kdysi dali Janě Brejchové a jejímu manželů, herci Vlastimilu Brodskému: že pro ně napíšu filmovou komedii a Evald ji zrežiruje. Dlouho mě však nic nenapadalo, až se pak Evaldovi zalíbila historka podvodnického kostelníka. Četl jsem ji někdy v padesátých letech v novinách.“⁹⁹*

⁹⁷ PŘÁDNÁ, S., ŠKAPOVÁ, Z. a kol. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60.let*. 1.vyd.Praha: Pražská scéna, 2002. s. 167. ISBN 80-86102-17-3.

⁹⁸ PŘÁDNÁ, S.: *Miloš Forman: filmař mezi dvěma kontinenty*. 1.vyd. Brno: Host, 2009. s. 53. ISBN 978-80-7294-322-7.

⁹⁹ ŠKVORECKÝ, J.: *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: Osobní historie českého filmu*. 1.vyd. Praha:

V padesátých letech 20. století byl odhalen případ falešného faráře na malé vsi, kde podvodník působil bez povolení církve. Tento motiv Josefa Škvoreckého natolik zaujal, že podle něj napsal povídku a později scénář a Vlastimil Brodský se ujal hlavní role. Do role vesnické povětrnice Majky byla režisérem E. Schormem obsazena Jana Brejchová, která byla v tomto období manželkou Vlastimila Brodského. Prádná a Škapová o filmu míní „*Ve Farářově konci se vesničané na pole seběhnou jenom proto, aby se pobavili drastickou senzací – zjistili, kdo uhořel ve stohu slámy. Nikdo si tu do přírody nevyjde, aby se nechal prostoupit čirým potěšením.*“¹⁰⁰

Nový farář je na vesnici okamžitě uvítán místními, kterým chybí duchovní pastýř. Jeho postoj k životu je však více civilní, než bývá u faráře zvykem. Rád se napije a dobře nají. Když jde sloužit poslední pomazání ke staré paní, je mu jasné, že potřebuje blízkou duši víc než modlitbu. Chodí tedy za stařenkou hrát karty, jedí spolu jitrnice a baví se o životě. Toto má na zdravotní stav stařenky veliký vliv a farář je místními považován za vynikajícího kněze, který umí dělat zázraky. Věčným oponentem je mu zde místní učitel v podání Jana Libíčka. Zavilý komunista, který nechce diskutovat, i když to neustále tvrdí. Chce faráře přesvědčit o svých pravdách a nepřipouští jiný názor. Střetává se tu tak svět komunistického fanatika a člověka s duševním rozhledem. Oba vidí svět jinak a jejich světy se nemohou nikdy střetnout. Prádná a Škapová míní „*Farářův konec má v mnohem blízko k podobnosti, ve kterém zřetelně defilují důvěrně známé rysy socialistické vesnice, kde všichni pozbyli vědomí soudržnosti a kde se lokální komunita namísto pospolitě práce oddává bezbřehým radovánkám (svatba, posvícení, oslava koupě nového hasičského vozu), pomlouvám a intrikám. Jen výjimečně se dostaneme za poslední stavení vesnice do otevřené krajiny, a to pouze proto, abychom pohlédli na zmíněný tristní sběh zvědavců u spáleného stohu nebo zaslechli, jak chce dogmatický kantor přesvědčit o své „pravdě“ kostelníka, svého jediného odpůrce. Většinou se tedy kamera v tomto filmu zdržuje uvnitř venkovských domků*

Horizont, 1991. s.157, ISBN 80-7012-055-X.

¹⁰⁰ PŘÁDNÁ,S,ŠKAPOVÁ,Z. a kol. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60.let.* 1.vyd.Praha: Pražská scéna, 2002. s. 84. ISBN 80-86102-17-3.

a v jejich blízkém okolí a pozoruje rozmanité skupinky vesničanů. “¹⁰¹

Jednou z hlavních zápletek filmu je farářův celibát, který je neustále v ohrožení. Zdena Škvorecká o natáčení filmu říká „*Atmosféra byla zpočátku báječná. Už se leccos smělo, už jsme se všichni radovali, že to je čím dál lepší a najednou ke konci natáčení zprávy o sovětských manévrech. Hádali jsme se. Přijdou, nepřijdou? To není možné, aby přišli. Ale je. A bylo po náladě. Film se dokončil a ještě stačil mít premiéru a jít do kin. To už ale jenom nakrátko. “¹⁰²*

Místní krasavice Majka, která si ráda vodí své milence ke stohu slámy je novým farářem uchválena a chce ho za každou cenu získat. Není v tom snaha o nový úlovek, ale Majka je opravdu přesvědčená, že potkala čistého člověka, pro kterého by chtěla být sama lepším katolíkem a ženou. Jejich vztah vyvrcholí při návštěvě katolického hodnostáře, který je ubytován u faráře na faře. Majka se odhodlá k noční návštěvě a snaží se farářovi vysvětlit své city. Oba přitom upadnou na zem a tak jsou přistiženi zahraniční návštěvou. Na vesnici vypukne skandál, který je vyvrcholen zjištěním, že farář není skutečným církevním vyslancem. Nepravý farář umírá, stejně jako Ježíš a vesnice se může vrátit ke starým pořádkům. Hames říká „*Na rozdíl od Formanovy, Němcovy či Vlácilovy tvorby se Schormovy filmy nevyznačují individuálním stylem nebo přístupem. Místo toho je rozeznáváme díky oddanosti vyjádřeným myšlenkám a odhodlání je všechny vyjádřit co nejúplněji. “¹⁰³*

¹⁰¹ PŘÁDNÁ,S,ŠKAPOVÁ,Z. a kol. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60.let.* 1.vyd. Praha: Pražská scéna, 2002. s .84. ISBN 80-86102-17-3.

¹⁰² Rozhovor se spisovatelkou Zdenou Škvoreckou, rozhovor vedla a otázky pokládala Anna Sobotková

¹⁰³ HAMES,P. *Československá Nová vlna.*1.vyd. Pohořelice: KMa, 2008. s.109. ISBN 978-80-7309-580-2.

5.3 Žert

Film Jaromíra Jireše je svým způsobem odrazem chování typického českého človíčka a jeho malého světa, ve kterém žije. Intelektuál Ludvík Jahn v podání Josefa Sommera pošle své přítelkyni pohlednici s politickým vtípem. Jeho přítelkyně ho zradí a pohled předá na Univerzitě, kde oba studují. Konec kariéry, vyloučení ze školy a zrada milované dívky, to je hlavní téma filmu *Žert*, který vznikl podle románu Milana Kundery. Ludvík se rozhodne pomstít, a když se po letech setká se svým nepřítelem Zemánkem, kterého hraje Luděk Munzar, okamžitě se rozhodne pro pomstu. Jenomže události nakonec vypadají jinak, než jak si je hlavní hrdina naplánoval. Slanina říká „*Knižní předloha Milana Kundery k filmu Žert má nezpochybnitelné literární kvality a bezesporu patří mezi spisovatelovy nejlepší práce. Zároveň je jednou z nejostřejších kritik společensko - politického zřízení Československa, přestože bylo, je a zůstane dílem kontroverzním.*“¹⁰⁴

Scénář vznikl ve spolupráci Kundera, Jireš ještě předtím než byla kniha vydána. Kontroverznost, kterou svým dílem vyvolává je spjatá především s jeho nekompromisností. O metodě psaní Slanina říká „*Metoda, kterou Kundera používá ve svých dílech, v Americe publicisté nazývají termínem „boží oko“, což by se dalo do češtiny volně přeložit jako odosobnění.*“¹⁰⁵

Žert byl napsán s rozmyslem, tak, aby se látka hodila pro filmové zpracování. Velikým kladem filmu je pečlivý výběr filmových herců, Josefa Somra, Ludka Munzara, svedené manželky Jany Dítětové. V roli mladé milenky se objevila Věra Křesadlová. Slanina o postavě říká „*Munzar svou postavu pojal jako Mefistofela, protože jeho Zemánek je sladký našeptávač a v očích žen nesmírně atraktivní muž, jehož odporná*

¹⁰⁴ SLANINA, O. *Slavná česká filmová klasika*. 1.vyd.Praha: Charon media, 2013. s.157. ISBN 978-80-904975-1-1.

¹⁰⁵ SLANINA, O. *Slavná česká filmová klasika*. 1.vyd. Praha: Charon media,2013. s. 158. ISBN 978- 80-904975-1-1.

*morální stránka je v naprostém protikladu s jeho fyziognomií.*¹⁰⁶

Jana Dítětová hraje manželku, která má být svedena. Jedná se o akt pomsty a nikoli projev vášně. Ludvík má plán jak se pomstít, rozhodne se zranit svého nepřítele na nejcitlivějším místě. Svede mu manželku a tím ho zraní stejně, jako on jeho před lety, když musel opustit vysokou školu a změnil se mu tím celý budoucí osud. Nepřemýšlí nad tím, že ublíží člověku, který s jeho pomstou nemá nic společného. Manželka Zemánka je pro něj prostředek pomsty, ne lidská bytost, která má vlastní city, názory a rozhodně nemusí mít charakter jako její manžel.

Děj se však vyvíjí naprosto odlišně. Manželka Zemánka je naprosto jiná než očekával. Nevěra pro ni není jen hra. Zemánek nereaguje tak, jak Ludvík předpokládal. Je rád, že se mu podařilo zbavit stárnoucí manželky a může tak legalizovat vztah s mladou milenkou, aniž by to poškodilo jeho kádrový profil. Trest se stává odvetou pro autora myšlenky pomsty. Zemánek je postava bez kladného charakteru a proto i jeho city nejsou opravdové. Manželku má, protože se předpokládá a pro jeho kariéru je idylický rodinný život nutností. U této postavy nelze hledat jakoukoli pozitivní motivaci. Zemánek miluje jen sám sebe a vše co dělá je ryze účelové. Škvorecký říká „*Film dostal první cenu na festivalu v italském Bergamu na podzim 1970. Jan Kliment, jehož tam poslali jako československého zástupce, obcházel nadšené novináře a podívoval se, jak se jim to může líbit.*“¹⁰⁷

Po roce 1968 zůstala filmová výroba režimem nedotčená až do let 1969-1970, kdy proběhla celková reorganizace. Ta vedla k zákazu nebo přerušení zhruba deseti nových filmů. Na černé listině se ocitly i filmy z šedesátých let. Film se mohl uvádět v kinech až do roku 1971, poté byl *Žert* vyjmut i z režisérovy filmografie. Později byl umístěn do trezoru a v kinech se objevil po roce 1990. Na konečném seznamu zakázaných tvůrců

¹⁰⁶ SLANINA, O. *Slavná česká filmová klasika*. 1.vyd. Praha: Charon media, 2013. s.158. ISBN 978-80-904975-1-1.

¹⁰⁷ ŠKVORECKÝ, J. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: Osobní historie českého filmu*. 1.vyd. Praha: Horizont, 1991. s.195. ISBN 80-7012-055-X.

bylo více než sto filmů. Film *Žert*, stejně jako řadu dalších trezorových filmů mohli diváci vidět až po roce 1989.

5.4 Spalovač mrtvol

Podle novely spisovatele Ladislava Fukse vznikla v roce 1968 hororová komedie, jejíž hlavní postavou je zaměstnanec krematoria tzv. spalovač mrtvol. Ladislav Fuks byl vždy autor psychologické prózy s tématem lidské úzkosti. V jeho dílech se objevují témata nesvobody a násilí. Jako symbol své tvorby si vybral období druhé světové války a holocaustu, kde se odehrává i tento film. *Spalovač mrtvol* byl nominován na Oscara jako nejlepší cizojazyčný film, cenu však nezískal. Přesto je tento film často označován za nejlepší film nové vlny.

Film natočil režisér Juraj Herz, který do hlavních postav obsadil herce Rudolfa Hrušínského a herečku Vlastu Chramostovou. Časoprostor příběhu byl zasazen do období nástupu Nacismu a vlády Adolfa Hitlera. Od tohoto tématu se také odvíjí hlavní dějová linka filmu. Na pohled nenápadný človíček se stane věrným přísluhovačem Nacismu a pro svůj profesní vývoj a povýšení je ochoten se zbavit i vlastní rodiny, své manželky, která je židovského původu a dětí. O postavě Prádná a Škapová míní *“Postavu definuje její vnitřní destruktivita, dokonale zapouzdřená do vnější uhlazenosti vzezření a projevu. Znamky rozpadu se objevují v krátkých záběrových fragmentech hned v počáteční titulkové sekvenci: ve znepokojivé animované fotografické koláži, v níž se Kopfrkinglova hlava rozlamuje, třeští, odlupuje se z ní podpovrchové vrstvy těžké podoby, které se vzápětí prolnou a hlava se znovu zacelí do původního tvaru.”*¹⁰⁸

Rudolf Hrušínský, který ztvárnil hlavní roli spalovače, podal vynikající herecký výkon, který v divácích zanechává pocity ošklivosti nad lidskou zrudností. Prádná a Škapová míní *„Hlavní postava Juraje Herze – spalovač mrtvol pan Kopfrkingl - je ojedinělou modelovou postavou, utvořenou výraznou vnější maskou, jejíž expresivitu neoslabí ani*

¹⁰⁸ PŘÁDNÁ,S.,ŠKAPOVÁ,Z. a kol. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60.let.* 1.vyd. Praha: Pražská scéna, 2002. s. 235. ISBN 80-86102-17-3.

spořádaný, civilně nenápadný zjev.“¹⁰⁹

Kamera, za kterou stál Stanislav Milota, dotváří obraz filmu. Vedle řeči těla a obrazu je ve filmu velice důležitý i zvuk. O hlasu spalovače Prádná a Škapová míní „*Z jeho nevzrušivé, sametové tlumenosti nezní hřejivá laskavost, ale úlisně vtíravá dobrotivost. Když Kopfringl, mluví, posluchače svým hlasem magnetizuje a zároveň paralyzuje jako had, který svou oběť nejdřív znehybní.*“¹¹⁰ Tímto hlasem paralyzuje svou manželku, když jí v koupelně chce oběsit. Jako had na ni mluví vlídným hlasem, který natolik šokuje a ochromí, že se nebrání. Tuto scénu excelentně zahrála i herečka Vlasta Chramostová, která byla dvakrát nominovaná na Českého lva.

¹⁰⁹ PŘÁDNÁ,S.,ŠKAPOVÁ,Z. a kol. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60.let.* 1.vyd.Praha: Pražská scéna, 2002. s. 234. ISBN 80-86102-17-3.

¹¹⁰ PŘÁDNÁ,S.,ŠKAPOVÁ,Z. a kol. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60.let.* 1.vyd.Praha: Pražská scéna, 2002. s. 236. ISBN 80-86102-17-3.

6. PRAKTICKÁ ČÁST HLOUBKOVÉ ROZHOVORY

6.1 Cíl průzkumu

Cílem průzkumu je potvrdit, či vyvrátit stanovené hypotézy.

Hypotéza č. 1

Nová vlna inspirovala mladé lidi k vlastní umělecké činnosti.

Hypotéza č. 2

Není možné jmenovat jeden nejoblíbenější film československé nové vlny.

Hypotéza č. 3

Umělecká činnost většiny umělců československé nové vlny byla ovlivněna politickým režimem.

6.2 Použité metody

Hlavní použitou metodou výzkumu byl v této části hloubkový rozhovor. Rozhovor patří mezi explorativní metody. Velice důležitá je spontánní diskuse při rozhovoru. Během probíhajícího rozhovoru si můžeme povšimnout nonverbální komunikace jako je výraz obličeje, chování, držení těla, míra kultivovanosti vystupování, mimika, gestikulace. Dále si všímáme verbální komunikace ve vztahu k zvláštnostem řeči dotazovaného, slovní zásoba, či jeho způsob vyjadřování a pohotovost při odpovědích.

U rozhovoru sledujeme čtyři stádia: Úvod, vzestup, dosažení cíle, závěr.

Na počátku rozhovoru, v jeho úvodu se pokoušíme vytvořit přátelskou atmosféru tak, aby se dotazovaný cítil dobře a jeho odpovědi byly spontánní a klidné. Každý člověk má rozdílnou osobnost a potřebuje specifické podmínky, z tohoto důvodu musíme ke každému z dotázaných přistupovat individuálně.

Není možné odhadnout dopředu reakce a vytvořit ideální otázku. Otázka by však měla být položena tak, aby osobnost neurazila, nevytvořila v ní pocit, že je obviňována nebo dokonce napadána. Otázka musí být položena tak, aby na ní šlo logicky odpovědět.

Pokud tedy vytvoříme nelogickou otázku, dotazující nemá možnost správně odpovědět. Po uvítání na počátku rozhovoru musí tazatel vysvětlit vybrané osobnosti, se kterou dělá rozhovor, jak přesně bude rozhovor probíhat. Jaké otázky má připravené. Informuje ji o svém záměru, rozsahu a účelu vědecké práce a výzkumu.

Otázky je potřeba pečlivě připravit dopředu tak, aby měl dotazovaný čas jim řádně porozumět a své odpovědi pečlivě promyslet. Pokládáme vždy jen jednu připravenou otázku a dáváme dotazovanému dostatek času k zodpovězení otázky. Neskáčeme mu do řeči. Pokud se zadané téma stane zajímavějším, můžeme položit doplňující otázku, která vzniká spontánně. Vyhýbáme se tendenčním otázkám. Pro rozhovor byly vybrány otázky, na které nelze odpovědět jedním slovem (ano/ne).

Při rozhovoru je potřeba vytvořit podmínky, aby tazatel mohl klidně odpovídat. Rozhovory tedy pořádáme v klidném prostředí, bez stresu, spěchu a přítomnosti dalších osob, které by rozhovor rušily. Není vhodné zvolit místo k rozhovoru, kde je hodně hluku a okolních rušivých vjemů. Může to ovlivnit nejenom odpovědi dotazovaného, ale i celkovou náladu rozhovoru a kvalitu nahraného textu.

Rozhovor, který byl veden s osobnostmi československé nové vlny, obsahoval deset konkrétních otázek. Pro jednotlivé osobnosti byly vymyšleny obsahově rozdílné otázky, tak, aby se odpovědi týkaly jejich konkrétní tvorby. Dotazy byly zaměřeny na časové období nové vlny, filmovou tvorbu československé nové vlny a uměleckou činnost zúčastněných osob. V rozhovoru byly vždy položeny dvě stejné otázky.

Co pro Vás osobně znamená období československé nové vlny?

Který film nové vlny patří k Vaším nejoblíbenějším?

6.3 Charakteristika dotazovaných skupin

Ve výzkumné části práce byly použity rozhovory s osobami, které působily v umělecké sféře v období československé nové vlny a byly aktéry či autory daných filmů nebo byly přímým účastníkem československé nové vlny. Obě dotazované byly ženy, které patřily do uměleckého prostředí období československé nové vlny. Obě dotazované působily v pražských divadlech a osobně se znaly s tvůrci československé nové vlny. Zdena Škvorecká hrála ve filmech *Farářův konec* či *O slavnosti a hostech*. Táňa Fischerová spolupracovala s režisérem Antonínem Mášou. Obě dotazované ženy se narodily ve 20. století. Zdena Škvorecká v roce 1933, Táňa Fischerová v roce 1947.

První rozhovor byl vytvořen s herečkou a spisovatelkou Zdenou Škvoreckou, jež byla řadu let manželkou spisovatele Josefa Škvoreckého. Rozhovor byl tvořen korespondenčně, prostřednictvím e-mailu a dopisů, neboť paní Škvorecká žije mnoho let v Kanadě v Torontu a do České republiky s ohledem na svůj pokročilý věk 82 let a zdravotní stav již nepřijíždí. Zdena Škvorecká se svým manželem, spisovatelem Josefem Škvoreckým v roce 1969 opustili Československo a byli proto zbaveni státního občanství Československé socialistické republiky. Po procestování několika zemí se natrvalo usadili v Kanadě a v Torontu založili nakladatelství 68 Publishers. Zasloužili se tak o vydání mnoha knih, které by nemohly být publikovány na území Československé socialistické republiky. V roce 1990 obdrželi manželé Josef a Zdena Škvorečtí od prezidenta Václava Havla Řád Bílého lva za zásluhy o českou literaturu ve světě. Zdena Škvorecká působila nejenom jako spisovatelka, ale zahrála si v několika filmech. Jednou z jejích rolí byla postava nevěsty ve filmu *Farářův konec*. Tohoto filmu se také týkala většina kladených otázek. Scénář k tomuto filmu začal psát Škvorecký v roce 1965 podle své povídky. Tato povídka pak vznikla na základě novinového článku, ve kterém Josef Škvorecký četl o dopadeném podvodníkovi, jenž se vydával na malé vesničce za představitele církve a vedl tam faru. Tento příběh Škvoreckého inspiroval k sepsání celého příběhu o dobru, které bojuje proti zlu.

Druhý rozhovor byl veden s herečkou Táňou Fischerovou, která v šedesátých letech hrála v několika filmech československé nové vlny a spolupracovala s režisérem Antonínem Mášou. Rozhovor a jeho otázky se týkaly filmu *Hotel pro cizince*, ve kterém si paní Fischerová zahrála s Petrem Čepkem, Jiřím Kodetem. Některé otázky se týkaly období československé nové vlny a vývoje filmu v Československu.

Paní Fischerová patří k výrazným hereckým osobnostem českého filmu i divadla. Hrála skoro ve všech filmech režiséra Antonína Máši a byla dlouholetou členkou Činoherního klubu. V době normalizace měla pracovní problémy a postihl ji zákaz vykonávání herecké profese. V tomto období podepsala dokument Několik vět, jenž byl vypracován hnutím Charta 77. Dokument mimo jiné žádal propuštění všech politických vězňů na území Československé socialistické republiky. Po roce 1989 se paní Fischerová začala věnovat politické kariéře a stala se členem poslanecké sněmovny. Do roku 2013 moderovala se zpěvačkou Martou Kubišovou a hercem Janem Kačerem adventní koncerty České televize. Kandidovala v první přímé volbě na prezidenta republiky ČR. Od roku 2008 je předsedkyní Klíčového hnutí. V současné době je ve funkci místopředsedkyně Rady postižených a ve funkci předsedkyně - Český helsinský výbor.

6.4 Rozhovor se Zdenou Škvoreckou

1. Ve filmu Farářův konec jste herecky ztvárnila postavu Anny. Jaké jsou Vaše vzpomínky na spolupráci s režisérem Schormem?

Já jsem herecky nic neztvářňovala. Nejsem a nikdy jsem nebyla herečka. Neherečka, to ano, bylo nás tam neherců několik, včetně počepických vesničanů a mého muže. Pan režisér nás nenutil v pravém slova smyslu hrát roli. Ale uměl člověku říct, co má udělat, jak říct svou repliku. Ne, že by mu předehrával, to ne, prostě to nějak s námi uměl. Každý ho měl rád. Byl to čistý, krásný člověk. Jenom komunistům překážel a tak mu házeli klacky pod nohy.

2. *Film byl natáčen v Počepicích okres Příbram. Jen několik záběrů se točilo v kostele Cyrila a Metoděje v pražském Karlíně. Bylo to pro Vás obtížné přesouvat se na natáčení z Prahy?*

Vůbec ne. V tom kostele hráli úplně jiní lidé, co nebyli v záběrech v Počepicích a naopak, takže žádné přesouvání kromě pana Brodského a techniky nebylo nutné.

3. *Jak se Vám hrála role nepříliš šťastné vesnické nevěsty?*

Celkem to šlo. Jenom když jsem měla nakopat Janu Brejchovou a sprostě jí nadávat, tak jsem se necítila dobře. Kopat do takové hvězdy. To bylo to moje neherectví.

4. *Natáčení probíhalo v době československé nové vlny a určitého uměleckého uvolnění. Poslední scény se dotáčely 20. srpna 1968. Na filmu spolupracovala řada významných českých osobností. Malou epizodní roli si zde zahrál Josef Škvorecký nebo spisovatel Ivan Kraus. Jaká byla atmosféra při natáčení?*

Atmosféra byla zpočátku báječná. Už se leccos smělo, už jsme se všichni radovali, že to je čím dál lepší a najednou ke konci natáčení zprávy o sovětských manévrech. Hádali jsme se. Přijdou, nepřijdou? To není možné, aby přišli. Ale je. A bylo po náladě. Film se dokončil a ještě stačil mít premiéru a jít do kin. To už ale jenom nakrátko.

5. *V průběhu vzniku filmu došlo k několika změnám ve scénáři. Byl změněn konec filmu. Hlavní postava Vlastimila Brodského musela zemřít. Byla vyškrtuta i homosexuální orientace postavy učitele, kterého si zahrál pan Libíček. Stalo se tak spontánně ze strany tvůrců?*

O tom vám moc nepovím. To byla věc dramaturgie a dohody s autorem a režisérem.

6. *Farářův konec se zabýval tématem lidskosti a víry, které nebylo zrovna po chuti komunistickému režimu. Ovlivnila práce na trezorovém filmu Vaši kariéru a soukromý život?*

Neovlivnila, protože jsme v lednu 69 opustili republiku.

7. *Co pro Vás osobně znamená období československé nové vlny?*

Inspirovalo mě k tomu, abych se přihlásila na FAMU, obor dramaturgie. Viděla jsem v nové vlně velikou naději českého filmu.

8. *Který film nové vlny patří k Vaším nejoblíbenějším?*

Těch je mnoho. Sedmikrásky, Černý Petr, Ostře sledované vlaky, O slavnosti a hostech, Konec srpna v hotelu Ozon, Křik, Dobře placená procházka a celá řada dalších. Některé vynikající, některé slabší, ale všem jsem fandila.

9. *V roce 1969 jste s manželem odešla do exilu. S jakými pocity jste odcházela z Československa?*

Těšila jsem se, že uvidím svět a až se po pár měsících vrátím domů, že o tom něco napíšu. Já jsem se opravdu chtěla vrátit, na emigraci jsem nepomýšlela. Věřila jsem, že Rusáci zase odtáhnou, že to přece svět nenechá. Tak jsem byla naivní. Jenomže to dopadlo jinak, bez mého přičinění.

10. *Jaké byly Vaše začátky v exilu?*

Inu, lehké to nebylo. Vystala otázka, co budu dělat. Neuměla jsem anglicky a francouzština mi zde v Ontariu byla k ničemu. A z domova jsme se dovídali, jak všechno upadá, jak se zas zakazují filmy, literatura a vyhazují schopní lidé z práce, vyslýchají a zatýkají, prostě pro to všechno jsem si vymyslela to naše nakladatelství, pro

něž Josef z počátku moc nadšený nebyl. Ale pak neodolal a šli jsme do toho spolu. Bez něj by to beztak nešlo, to dá rozum.

6.5 Rozhovor s Táňou Fischerovou

1. Ve filmu Hotel pro cizince jste si zahrála půvabnou dívku Veroniku. Jaké jsou Vaše vzpomínky na spolupráci s režisérem Mášou?

Já musím nejprve říci, že to nebyla moje první spolupráce s ním. Antonín Máša byl pro mě klíčová osoba mého života uměleckého, ale i občanského. Jednak jsme se potkávali celý život. A jednak mě ovlivnil i svými velmi statečnými občanskými postoji. A já jsem ho potkala v době, kdy jsem ještě neudělala ani maturitu. Dělala jsem zkoušky na DAMU a filmaři si tehdy brali fotky a on hledal do filmu Bloudění obsazení pro roli dívky a ještě nějakou roli. Ještě než jsem odmaturovala, už mě pozvali a ještě než jsem odmaturovala, už jsem hrála. To, že roli mi dal, tu dívku ve filmu Bloudění tím začala naše možná celoživotní spolupráce. Už tehdy jsem tam potkala dvojici Jirka Hrzán a Láďa Mrkvička a ty jsem pak potkávala dále. Díky tomu jsem potom šla do Činoherního klubu. A Tonda Máša měl moc rád herce z Činoherního klubu, a měl takový tým lidí, se kterými rád spolupracoval. A já jsem se do něj díky tomu filmu Bloudění zařadila. A možná jsem do určité míry zosobňovala tu jeho představu lásky nebo té dívky. Hotel pro cizince byl psán do určité míry na ty herce, který on znal. Takže určitým podkladem už byla ta role Veroniky a tím pádem jsem odpovídala té představě. Stejně tak tam hráli samozřejmě Jirka Hrzán, Láďa Mrkvička a všichni další herci z Činoherního klubu – Petr Čepek.

Takže moje seznámení s Tondou Mášou bylo už dva roky předtím a pak to vydrželo celý život. Pokud jsme směli pracovat, což jsme měli velký pauzy.

2. Studovala jste JAMU. Jak se stalo, že jste, jako studentka herectví byla režisérem Mášou obsazena do této secesně stylizované hříčky?

No, tak to právě bylo tím, že už jsme se znali. Já jsem taky ten rok, než jsem nastoupila na JAMU, hrála u Jiřího Menzela ve Zločinu ve zvláštní škole. Takže jsem vlastně začala filmem a tím pádem mě Tonda pozval, natočili jsme to o prázdninách na JAMU. A já jsem na základě toho pak dostala nabídku, abych šla hostovat do Činoherního klubu. Takže jsem ukončila školu a po druhém ročníku jsem se vrátila do Prahy, kde jsem pak hostovala v několika inscenacích. A nakonec jsem se stala členkou Činoherního klubu.

3. Film měl podtitul „Mumraj o lásce a smrti“ a prakticky celé natáčení probíhalo v secesním prostředí hotelu. Kde přesně, v jaké lokalitě se natáčelo?

No, to secesní prostředí samozřejmě nebylo. To byl vytvořený ateliér na Barrandově. Pokud šlo o vnitřky a jinak jsme exteriéry točili v Hrádku u Nechanic, což je nádhernej zámeček, kterej do dneška funguje jako pozadí pro natáčení různých filmů. Ale my jsme tam byli jedni z prvních. A potom se to dotáčelo - exteriéry v Jevišovicích na Moravě. Tu secesi dotvářely taky kostýmy Ester Krumbahové, která je ovšem vytvářela z ničeho. Ona nevzala nějakou hotovou věc nebo něco z obrazu. Ale vzala spartakiádní tričko a k tomu přišla krajku a k tomu dala nějakou sukni. To byla doba plná fantazie a ta secese taky nebyla věrná, že. Bylo to blízko k secesi.

4. Natáčení probíhalo v době československé nové vlny a určitého uměleckého uvolnění. Na filmu Hotel pro cizince spolupracovala řada dnes významných hereckých osobností Petr Čepek, Jiří Hrzán, Jiří Kodet. Jaká byla atmosféra při natáčení?

Nádherná, protože taková byla atmosféra té doby. Já musím říct, že od té dnešní se liší zásadně a lišila se v tom, že my jsme byli všichni si blízcí. Že jsme spolu nejenom hráli v divadle - v Činoherním klubu, ale pak ještě točili a pak ještě celý noci seděli ať už po představení v divadle nebo po natáčení. Takže ona to vlastně byla taková parta, čímž neříkám, že jsme se nikdy nehádali nebo, že to bylo všechno jenom zalitý sluncem. Ale

to patřilo k té tvůrčí atmosféře té doby. Nikdo se s nikým nerozhádal, tak, že by se netočilo. Nebo, že by došlo k názorovým sporům. A ta atmosféra byla mimořádně krásná. Ovšem to patřilo k těm letům obecně. Takže my jsme tvořili v době, kdy to bylo velký tvůrčí vzepětí a bylo to cítit na každém kroku.

6. Partnera Vám hrál vynikající herec Petr Čepek. Jaký byl herecký partner?

Já jsem Petra na tomto filmu myslím poznala. Předtím jsem znala lidi, co hráli v Bloudění a to Petr nehrál. A Petr byl zvláštní, takovej na jedny straně uzavřenej člověk a na druhý straně velmi otevřenej v tom herectví. Takže tenhle rozpor v něm byl jako v každým umělci. Každěj má ty dvě polohy. Byl velmi přitažlivej a měl tajemství – jeho zvláštní takový. Ty jeho úžasný oči filmový, ty hrály sami a vlastně provázely ten film. Ty doširoka otevřený oči básníka, kterýho ten cynickej a pragmatickej svět nemůže nikdy přijmout a může ho jedinej zabít. A to si myslím, že v tomhle to téma je věčný a je stále současný. No a Petr byl tehdy taky na začátku svý filmový kariéry, protože potom začal točit a pak se stal velmi slavným hercem. Ale tohle myslím i patřilo k jedním z jeho prvních filmů a taky to myslím nastartovalo jeho celoživotní přátelství s Tondou Mášou. Protože tak jako já a další kolegové jsme s ním pak pracovali téměř na všech jeho filmech.

7. Co pro Vás osobně znamená období československé nové vlny?

Československé nové vlny? No, to nejhezčí období mýho života, protože nejen v tom divadle - Činoherní klub byl moje nejhezčí divadlo a nejkrásnější angažmá. Stejně tak nová vlna byla zjevení, to opravdu, ten pocit radosti z té tvorby prostupoval úplně všechno. A já si pamatuju, když jsem poprvé přijela na Barrandov, na nějakou zkoušku kostýmu, no, tak to bylo takový zaplivaný socialistický. To si vůbec nikdo neumí představit, jak to tam vypadalo. Visely tam nějaký kostýmy, nic tam nebylo a já jsem byla okouzlená, že jsem se toho dotkla vůbec. Takže to byly taky naše oči, který to zkrášlovaly, protože ten samotný prostor nebyl ničím pozoruhodnej. Ale zvláštní na tom taky bylo, to co už dneska není. Protože dneska je velká konkurence a jeden stojí proti druhýmu. A každěj chce dosáhnout na úspěch a na tu kterou práci. Ono to tehdy

samozřejmě taky bylo, protože se dělaly konkurzy. Ale nebyla tam nastavená ta soutěživost tímhle způsobem. Takže například ta nová vlna, to byli kamarádi ze školy a všichni si navzájem přáli, drželi si palce. Promítali si vzájemně filmy a poslouchali ty své připomínky. Takže tam nepanovala konkurence, ale jakýsi pocit sounáležitosti. Přičemž každej ten filmař byl jinej a točil trochu jinak, něco jinýho. Proto se tak krásně doplňovali. A proto ta atmosféra byla tak mimořádná.

8. Který film nové vlny patří k Vaším nejoblíbenějším?

No, ono jich bylo samozřejmě víc, nebyl jeden. Ale měla jsem moc ráda Evalda Schorma a jeho filmy. Dívali jsme se samozřejmě s úctou na Věru Chytilovou. Ale já musím říct, že ono se těžko vyndává jenom jeden film. Mučedníky lásky jsem měla moc ráda. To jsou všechno fantazie plný tvorby. Ale těžko se vypichuje jeden film, protože ono to vlastně do dneška na mě působí jako, že jeden doplňoval druhý. Že jsme nebyli zaměřený na jednu část. Takže ty filmy Evalda Schorma a musím podotknout, že taky dokumenty. Protože jeho dokumenty byly nádherný, meditativní – o pravdě, o hloubce, o stáří a takový dotyky. To byla doba, která zkoumala ty jevy pod povrchem věcí, která toužila se dotknout pravdy, která toužila se očistit z té lži, ve který jsme žili. To výsostně uměleckými prostředky, i metaforou i konkrétním dotekem. To dohromady dělalo tu dobu nesmírně cennou a nabitou – hlavně tou radostí a taky z té tvorby.

9. Existoval film nové vlny, ve kterém byste si bývala chtěla zahrát?

Asi ani ne, protože já jsem byla poměrně dost úzce svázaná s Tondou Mášou a jeho tvorbou. A ono to tak prostě bývá, že každej režisér má svoje herce. Jsou to lidi, se kterými si vytvoří nějakou atmosféru porozumění a jenom zřídka je doplňuje. Když nemá vlastní, tak sáhne jinam. Takže já jsem vlastně byla propojená s Tondou Mášou, který i tehdy ještě točil. No, potom přišla ta doba zákazů a to vlastně netočil skoro nikdo z nich. Ale třeba s Evaldem Schormem jsem se potkala na divadle. Několikrát jsem s ním našťestí dělala. Takže jsme se potkávali a nakonec i s Tondou Mášou na divadle. Nemám pocit, že bych byla tenkrát toužila po jiný roli. Možná u Vláčila v těch

jeho velkých freskách. To byly krásné filmy. Ať jde o Údolí včel nebo Markétu Lazarovou. To samozřejmě bylo krásné. Vojtěch Jasný a Rodáci. Tam si šel každé svou vlastní cestou se svými herci.

10. *Řadu let jste hrála v Činoherním klubu. Jak na tuto dobu vzpomínáte?*

No, to už jsem řekla. Ono to bylo propojené. Nezapomeňte taky, že ten Činoherní klub propojoval i ty filmaře i ty herce. Ti sem neustále chodili, znali všechna představení. Sedávali tam s náma, Evald Schorm tam režíroval.

Jiří Menzel, Jiří Krejčík tam režírovali. Takže ono to bylo velmi propojené – tenkrát s tím divadlem. Nevím, že by dneska režiséři sedávali v nějakém divadle a znali všechna představení. Myslím, že dneska mají na všechno své agenty a agentury. A člověk si stoupne před kameru, ukáže zuby, pravý profil, levý profil, řekne jméno a buď se hodí nebo nehodí. To pro mě není už tvorba. Ale to tehdy bylo právě jiné a proto ty filmy byly jaký byly. Protože my jsme se důkladně znali a věděli jsme do čeho jdeme, a oni věděli, co od nás můžou čekat.

6.6 Vyhodnocení rozhovoru

Obě dotazované osobnosti československé nové vlny, byly umělkyně a dámy spisovatelka, herečka, zpěvačka Zdena Škvorecká a herečka, politička Táňa Fischerová. Osobnosti odpověděly na deset položených předem připravených otázek. Dvě otázky byly pro dotazované osobnosti stejné.

Na otázku *Co pro Vás osobně znamená období československé nové vlny?*

Odpověděly obě herečky shodně, že toto období patří k důležitým v jejich tvůrčím životě. Zdena Škvorecká navíc odpověděla, že ji období inspirovalo k tomu, aby se přihlásila na FAMU, obor dramaturgie. Tímto byla potvrzena hypotéza č. 1, že nová vlna inspirovala mladé lidi k vlastní umělecké činnosti

Další položená otázka, která byla pro dotazované osobnosti stejná - *Který film nové vlny patří k Vaším nejoblíbenějším?*

Na tuto otázku dotazované Zdena Škvorecká a Táňa Fischerová odpověděly, že těchto filmů bylo víc. Ani jedna nebyla schopna jmenovat jeden jediný film jako nejoblíbenější. Tímto je potvrzena hypotéza č. 2, že není možné jmenovat jeden nejoblíbenější film československé nové vlny. Československá nová vlna je brána jako časový úsek historie československého filmu, který je plný podnětných uměleckých filmů a tvořila v něm řada výrazných uměleckých osobností.

Potvrdila se i hypotéza č.3 Umělecká činnost většiny umělců československé nové vlny byla ovlivněna politickým režimem.

Táňa Fischerová v rozhovoru uvedla, že ve spolupráci s režisérem Mášou měli velké pauzy z důvodu zákazu. Zdena Škvorecká s manželem odešli z důvodu vpádu vojsk v srpnu 1968 začátkem roku 1969 do exilu. Československá nová vlna byla ovlivněna politickými událostmi v ČSSR. A mnoho umělců odešlo do zahraničí po událostech v srpnu 1968.

Můžeme tedy říci, že se potvrdily všechny tři hypotézy.

Hypotéza č. 1: Nová vlna inspirovala mladé lidi k vlastní umělecké činnosti.

Hypotéza č. 2: Není možné jmenovat jeden nejoblíbenější film československé nové vlny.

Hypotéza č.3: Umělecká činnost většiny umělců československé nové vlny byla ovlivněna politickým režimem.

ZÁVĚR

Pokud bychom měli období československé nové vlny charakterizovat v několika řádcích, mohli bychom říci, že šlo o kolektivní snahu umělců vytvořit kvalitní film přes zásahy cenzury a kontrolu komunistického režimu. Stejně jako Miloš Forman, Jan Němec, Milan Kundera i další tvůrci odešli nakonec do zahraničí. Někteří proto, že toužili po svobodě, jiní proto, že jim Československá socialistická republika nedovolovala řádně vykonávat jejich profesi. Československá nová vlna navazovala na francouzskou novou vlnu, avšak naprostá odlišnost kultur těchto dvou zemí se projevila i na vývoji filmové tvorby. Francouzský nebo anglický hrdina měl úplně jiné problémy, než které byly typické na území Československa. Francouzský režisér by nikdy nemohl natočit *Černého Petra*, protože z pohledu člověka, který neví, co to je ztráta svobody, by nemohl pochopit jeho příběh.

Každá z „Vln“, které probíhaly v jednotlivých státech, byly specifické. V Československu neexistovala nezaměstnanost, nemluvilo se svobodně o citlivých tématech a těžko by socialistický režim dovolil ztvárnění *Kapky medu*, kde je hlavní hrdinka dívka a zároveň svobodná matka. Ale pokud se podíváme na oba filmy (*Černého Petra* a *Kapku medu*) zjistíme, že přestože oba hrdinové žijí ve zcela odlišné společnosti, mají přece jen něco společného. A to je touha po svobodě, snaha uchopit svůj život pevně do vlastních rukou, což se málokomu podaří.

Ekonomika raných šedesátých let se nacházela v krizi, prezidentem byl Antonín Novotný a na film nebyly peníze. Důvěru státu měl pouze ten, kdo nekladal otázky a byl spolupracující s režimem. Kdyby nebylo těchto podmínek i kulturní situace by byla jiná. Československá nová vlna by nikdy neměla tolik kvalit, kdyby filmy v ní tvořené nevznikly na území Československa. Kdyby nevstoupila vojska Sovětské armády v roce 1968 na naše území, nebyl by zájem zahraničních kritiků a literárních vědců o českou kinematografii tak veliký. Cílem této práce nebyla jen historická analýza jednotlivých filmů, ale i vývoje československé nové vlny v souvislosti s celosvětovou politickou situací. Režisér Forman není hlavním představitelem nové vlny a jeho tvorba byla vždy

těžko zařaditelná. Přesto je jeho tvorba nedílnou součástí tohoto historického období. Jak bylo uvedeno v úvodu diplomové práce, tato práce se nezabývala pouze charakteristikou nové vlny a vytvořením kompilace, ale také se snažila o zhodnocení vlivu filmařů v tomto časovém období. Potvrdily se následující hypotézy. Nová vlna inspirovala mladé lidi k vlastní umělecké činnosti. Není možné jmenovat jeden nejoblíbenější film československé nové vlny. Umělecká činnost většiny umělců československé nové vlny byla ovlivněna politickým režimem.

Na snímcích československé nové vlny se často podepsala cenzura. Spisovatel Josef Škvorecký odešel se svou manželkou Zdenou Škvoreckou do emigrace po natočení filmu *Farářův konec*. Jejich rozhodnutí bylo vynuceno zásahem vojsk Varšavské smlouvy na území ČSSR v roce 1968. Ve stejném časovém období odešel do zahraničí Miloš Forman (1967), Milan Kundera a mnoho dalších. Politické události v ČSSR tak pomohly těmto lidem k novému životu v zahraničí. Jak uvedla při rozhovoru Zdena Škvorecká, svůj exil brali s manželem jako dočasný a do své vlasti se chtěli vrátit. Stejný názor zastávala většina umělců, kteří odešli v tomto časovém období na „Západ.“ Právní zakotvení je dnes již nedílnou součástí každého demokratického státu. Na území Československa tomu tak nebylo vždy. Filmoví tvůrci československé nové vlny měli vliv na vývoj kinematografie.

Československá nová vlna patří v z hlediska historie kinematografie k nejvýznamnějším a nejplodnějším obdobím československého filmu právě proto, že tyto filmy vznikaly v nesvobodné zemi a za obtížných podmínek. Dokladem umělecké hodnoty filmů československé nové vlny je i fakt, že řada těchto filmů získala ocenění na mezinárodních festivalech. Některé české filmy byly cenzurovány, jiné uzavřeny do trezoru a diváci je směli vidět až po roce 1989. Československá nová vlna i tvorba na „Západě“ měli však společné téma a to bylo téma mládí, snaha mladých lidí najít vlastní životní program v nepřátelském světě. Ve filmu československé nové vlny se realizovali mladí tvůrci, kteří chtěli vypovídat o tom, co je zajímavé. Mladý hrdina a jeho problémy, to je společné téma tvůrců všech nových vln.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

DUTKA, E. *Animovaný film*. 1.vyd. Praha: AMU, 2002. ISBN 80- 85883-94-5.

HAMES, P. *Československá nová vlna*. 1.vyd. Brno: KMa, 2008. ISBN 978-80-7309-580-2.

KEZICH, T. *Federico Fellini: život a filmy*. 1.vyd. Praha: NLN, 2011. ISBN 978-80-7422-130-9.

MONACO, J. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. ISBN 80-00-01410-6.

PAPOUŠEK, J. *Černý Petr*. 1.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1965.

PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu*. 1.vyd. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1689-8.

PŘÁDNÁ, S. *Miloš Forman: filmař mezi kontinenty*. 1.vyd. Brno: Host, 2004. ISBN 978-80-7294-322-7.

PŘÁDNÁ, S. *Čtyřikrát dva*. 1.vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007. ISBN 978-80-7331-100-1.

PŘÁDNÁ, S., ŠKAPOVÁ, Z. a kol. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60.let*. Praha: Pražská scéna, 2002. ISBN 80-86102-17-3.

STEHLÍKOVÁ, E., CIESLAR, J. *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. 1.vyd Praha: AMU, 2007. ISBN 978-80-7331-101-8.

SLANINA, O. *Slavná česká filmová klasika*. 1.vyd.Praha: Charon media, 2013. ISBN 978-80-904975-1-1.

ŠKVORECKÝ, J. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. 1.vyd. Praha: Horizont, 1991. ISBN 80-7012-055-X.

ŠTROBLOVA, S. *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa*. 1.vyd.Praha: UJAK, 2009. ISBN 978-80-86723-73-0.

TOEPLITZ, J. *Dějiny filmu: I. díl 1895-1918*. 1.vyd.Praha: Panorama, 1989. ISBN 80-7038-016-0.

VANČA, J. *Stručný přehled dějin světového filmu: Od Lumiera k Antonionimu*. 1.vyd. Praha: Městská knihovna v Praze, 1986.

VORÁČ, J. *Filmový vypravěč rozmanitostí*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. ISBN 278-80-7294-277-0.

VORÁČ, J. *Český film v exilu*. 1.vyd. Brno: Host, 2009. ISBN 80-7294-136-4.

ŽALMAN, J. *Umlčený film*. 1.vyd. Brno: KMa, 2008. ISBN 978-80-7309 -573-4.

Seznam použitých zahraničních zdrojů

MACEK, V. *Ján Kadár*. 1. vyd. Bratislava: FOTOFO, 2011. ISBN 978-80-85739-57-2.

MACEK, V. *Ján Kadár*. 1. vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008. ISBN 978-80-85187-52-6.

MONACO, J. *The New Wave*. 1. vyd. New York: Oxford university press, 1976. ISBN 0-19-502246-7.

QUINTANA, A. *Masters of cinema*. 1. vyd. Paris: Cahiers du cinéma Sarla, 2011. ISBN 978 2 8664 2607 1.

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Anna Sobotková

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: kombinovaná

Název práce: Filmoví tvůrci československé nové vlny a jejich vliv na vývoj kinematografie.

Rok: 2016

Počet stran: 79

Celkový počet stran příloh: 0

Počet titulů literatury a pramenů: 22

Počet internetových zdrojů: 0

Vedoucí práce: PhDr. Soňa Štroblová