

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO
PRAHA**

**BAKALÁŘSKÉ, PREZENČNÍ STUDIUM
2011–2014**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Karolína Rychterová

60. léta - Česká nová vlna ve filmu

Praha 2014

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Soňa Štroblová

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

BACHELOR , FULL-TIME STUDIES

2011-2014

BACHELOR THESIS

Karolína Rychterová

60s – Czech New Wave

Prague 2014

The Bachelor Thesis Work Supervisor: PhDr. Soňa Štroblová

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená bakalářská 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 jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 29.5.2014

Karolína Rychterová

Poděkování

Ráda bych poděkovala paní PhDr. Soně Štroblové za vedení mé bakalářské práce a pomoc při jejím zpracování. Dále bych chtěla poděkovat panu Jiřímu Menzelovi, že si udělal čas na rozhovor a také, že mi dal možnost strávit chvíli s tak významnou osobností.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá pohledem na Českou novou vlnu. Jde o to přiblížit kulturní scénu 60. let, rozebrat a pokusit se pochopit filmové tvůrce České nové vlny. Popsat vývoj české kinematografie a porovnat dřívější tvorbu s tvorbou dnešní. V praktické části se nám dostávají odpovědi od samotných tvůrců.

Klíčová slova

60. léta, Česká nová vlna, filmy, Forman, francouzská nová vlna, Chytilová, italský neorealismu, kinematografie, Menzel, Němec, trezorové filmy, režie, režiséři

Annotation

This Bachelor thesis scrutinizes Czech New Wave from a modern point of view. The main objective is to describe the culture scene of the sixties and examine and characterize the film directors of the Czech New Wave and compare the original work with the contemporaries. Answers are given in the practical part by one of the directors from the Czech New Wave, Jiří Menzel himself.

Key words

60 years, Czech New Wave, cinematography, directors, directing, films, Forman, French New Wave, Chytilová, Italian neorealism, Menzel, Němec, silent movies

OBSAH

ÚVOD	9
TEORETICKÁ ČÁST	10
1 ČESKÁ NOVÁ VLNA	10
1.1 ČESKOSLOVENSKO V 60. LETECH	10
1.2 VZNIK ČESKÉ NOVÉ VLNY	12
1.3 CHARAKTERISTIKA ČESKÉ NOVÉ VLNY	13
2 ZAHRANIČNÍ KINEMATOGRFIE	16
2.1 FRANCOUZSKÁ NOVÁ VLNA	16
2.2 ITALSKÝ NEOREALISMUS	17
3 ČESKÁ KINEMATOGRFIE	18
3.1 POVÁLEČNÝ VÝVOJ	18
3.2 PRVNÍ VLNA	20
3.3 ČESKÁ NOVÁ VLNA	23
4 TVŮRCI	26
4.1 TVŮRCI PRVNÍ VLNY	27
4.2 TVŮRCI ČESKÉ NOVÉ VLNY	32
5 VÝZKUMNÁ METODIKA	46
6 NESTRUKTUROVANÉ HLOUBKOVÉ ROZHOVORY	47
6.1 CHARAKTERISTIKA ČESKÉ NOVÉ VLNY – POLITICKÉ A KULTURNÍ SCÉNY	47
6.2 SPOLEČNÁ TÉMATA, SPOJITOST MEZI TVŮRCI.	48
6.3 POZITIVISMUS VE FILMECH A OSOBNÍ VÝVOJ	50
6.4 TREZOROVÝ FILM A NÁZOR NA CENZURU	50
6.5 PROČ TOLIKRÁT HRABAL A ADAPTACE KNIH	51
6.6 ROZDÍL MEZI ČESKÝM A ZAHRANIČNÍM DIVÁKEM	52
6.7 FINANCOVANÍ FILMŮ	52
6.8 SPOLUPRÁCE	53
6.9 ZÁNİK, POZŮSTATKY A PŘÍNOS NOVÉ VLNY	54
6.10 VYHODNOCENÍ NESTRUKTUROVANÝCH HLOUBKOVÝCH ROZHOVORŮ	55

ZÁVĚR **58**

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ **59**

SEZNAM PŘÍLOH **61**

ÚVOD

Cílem této bakalářské práce je charakterizovat *Českou novou vlnu* jako fenomén a také jako období ač krátké, tak velmi významné, jak pro českou, tak i pro světovou kinematografii. Bakalářská práce se také věnuje hlavním tvůrcům této doby, jejich filmům a tomu, co je v jejich tvorbě skryto.

V této práci je vylíčeno období, které je datováno v 60. letech 20. století, a nejen to, jak muselo být těžké dělat něco, co moc chcete a nemůžete, ale také jaký vliv mají filmy *České nové vlny* na filmy současné a jaké spojitosti v ní můžeme vidět.

V další části práce je specifikována a popsána kulturní a politická scéna u nás a také to, jaký měla vliv na tvorbu 60. let. Práce se bude zabývat i trezorovými filmy, konkrétně proč některé filmy byly zakázané a co v nich asi podle komunistické ideologie být nemělo.

Díky praktické části, která se skládá z hloubkového rozhovoru s jedním z tvůrců oné doby, autorka získá informace, které nenajde v žádné literatuře či na internetu. Tudiž využije rozhovor také jako zdroj. Nejen však pouze prostřednictvím rozhovoru budou hledány odpovědi, ale samozřejmě pomocí knih na toto téma a využitím vlastních zkušeností a znalostí získaných díky pozornému sledování těchto filmů, filmů *České nové vlny*.

Práce bude rozdělena do pěti kapitol, přičemž každá kapitola má své podkapitoly. V první části bude shrnuto, jak vypadalo Československo v 60. letech a co vlastně *Česká nová vlna* je. Část druhá se věnuje zahraniční kinematografii a to konkrétně inspiračním směrům, které předcházely nové vlně, čímž byla *Francouzská nová vlna* a *italský neorealismus*. Ve třetí kapitole bude popsán vývoj české kinematografie od poválečné doby po *Českou novou vlnu*. Další kapitola nám podá více informací o hlavních tvůrcích *České nové vlny*. Poslední částí této bakalářské práce bude analýza rozhovoru s režisérem *České nové vlny*, s panem Jiřím Menzelem.

TEORETICKÁ ČÁST

1 ČESKÁ NOVÁ VLNA

1.1 Československo v 60. letech

Padesátá léta 20. století byla v Československu ve znamení vlády komunistů a upevňování jejich mocenské stability. Systém nedostal svým slibům a tak u mnoha lidí z nadšení došlo k vystřízlivění, zvláště když vlastníků půdy a živnostníkům byl zabavován jejich majetek a na venkově začala kolektivizace. Následně se rozběhla kola politických procesů a zavládl strach ze Státní bezpečnosti. Narůstala krize ve společnosti, kterou komunisté zvládli tvrdými zásahy. Odpůrci byli umlčeni, zastrašeni, uvězněni, statisíce lidí emigrovalo.

Po krvavých padesátých letech, vyznačujících se především inscenovanými politickými procesy a represemi, se začala již v počátku 60. letech společenská atmosféra uvolňovat. I když život obyvatel měl k dokonalosti daleko, došlo k uvolnění v oblasti politické, společenské i kulturní a šedesátá léta představují v druhé polovině 20. století významný fenomén. K uvolnění docházelo především na kulturní frontě, v té době vznikalo mnoho dobrých písniček, zejména díky divadlu Semafor, natáčely se i dnes stále hodnotné a uznávané filmy, vydávaly se knihy do té doby zakázaných autorů. Vedle Semaforu zde byla i nádherná hudba Beatles. Projevy uvolnění a nadšení byly zřejmé i v architektuře a v řadě dalších oblastí. Došlo k rehabilitacím komunistů odsouzených v politických procesech padesátých let a s tím spojené propouštění funkcionářů, kteří se v padesátých letech nejvíce angažovali. Postupovala ekonomická reforma, životní úroveň v tomto desetiletí, spojeném s bigbitem, „zvonáčkama“ a minisukněmi, stoupala, potraviny byly vzhledem k státním dotacím levné, ale několik desítek metrů dlouhé fronty na maso, na ovoce a zeleninu a další zboží, dokonce i na knihy, byly běžné. Přes poradníky a nutná vyjádření závodního výboru

o uvědomělosti pracovníka se v domácnostech několikanásobně zvětšily počty ledniček, televizorů a praček.

Docházelo k tzv. „stranické neposlušnosti“, sílila kritika byrokracie a komunistická rétorika i pojetí moci se dostávaly do sporu s reálným vývojem v Československu, jenž vyústil v proces demokratizace známý pod názvem pražské jaro 1968. To však bylo utopeno pod pásy sovětských tanků. Na území Československa bylo tehdy kolem 750 tisíc vojáků, přes šest tisíc tanků, téměř tisíc letadel a další technika. Tato „bratrská pomoc“ si vyžádala přes sto mrtvých a sedm set zraněných občanů. Skončila „idyla“ a nastoupila tvrdá realita, byla podepsána smlouva o dočasném umístění sovětských vojsk, ale dočasnost trvala až do roku 1990. Rok československého obrodného procesu násilně ukončila invaze armád pěti zemí Varšavské smlouvy 21. srpna 1968, a následovalo období normalizace. Tím došlo k přetrhání a zastavení nastartovaného vývoje, ale především došlo k represivním opatřením vyznačujícím se fyzickou nesvobodou, která otravuje i svobodu duchovní. Začaly pracovat posílené normalizační orgány, prováděly se stranické prověrky, čistky v komunistické straně, propouštění ze zaměstnání, obnovení cenzury, zrušení mnoha zájmových a politických sdružení a organizací. Řadě osobností různých oborů bylo znemožněno pracovat, zapojit a uplatnit se ve svém oboru. Ti stateční a odhodlaní vedli boj se zlem za zmírnění situace a ti, kteří se smířit nechtěli, se rozhodli emigrovat, odcházeli do disentu, ostatní byli nuceni požadavky normalizace přijmout jako nutnou podmínku k životu a zřít se nadějí a pravdy, která nezvítězila. Byl to život v systému ne už tak krvavém jako v létech padesátých, ale v ponižujícím nedemokratickém režimu. Lidem chybělo dřívější nadšení a víra pro formování všeho, co by zlepšilo a obohatilo život celé společnosti. Byli plni bezmoci, pocitu zabitého snu pražského jara a nenávisti k Rusům, kteří přerušili budování „socialismu s lidskou tvář“.

Režim byl nadále zcela nedemokratický, útlak byl však v 70. a 80. letech uplatňován mírnějšími nebo skrytějšími metodami než v padesátých letech. Šedesátá léta tak skutečně byla svým entuziasmem světlým momentem téměř všech oborů lidské činnosti-nejen filmu.

1.2 Vznik České nové vlny

„Před mnoha lety se říkalo 'to je jako ve filmu' (jako že je to neuvěřitelné), pak přišlo 'ten to ale nafilmoval' (jako že někdo někoho oblafnul) a teď přichází třetí fáze, kdy se chce, aby divák věřil tomu, co se z plátna říká.“¹

(Miloš Forman)

Česká nová vlna je označována jako jedno z nejvýznamnějších období české kinematografie. Tato doba, která je periodizována v 60. letech 20. století, je považována za možná úplný vrchol české kinematografie. *Česká nová vlna* přinesla mnoho novinek, které tu dříve nebyly a být nemohly. Politická situace, která předcházela *České nové vlně*, napomohla k jejímu vzniku. Konečně československý socialistický stát začal lehce ustupovat od přísných pravidel a zákazů a byla možnost natočit něco jiného, něco co bude pro lidi a o lidech. Příčin vzniku nové vlny bylo více. Jedním z hlavních důvodů bylo uvolnění ideologického tlaku na kulturu, tím pádem větší volnost v tvorbě a větší znalosti o zahraničních filmech. Další příčina vzniku byl odpor k socialistickým filmům a taky nutková reakce a potřeba zobrazovat pravdu a vynahradit tím vliv nekvalitní tvorby předchozích filmů. Dalším důvodem a inspirací zároveň, byl celkový posun a vývoj filmového umění v Evropě. Důležitým bodem inspirace se stala díla italského neorealismu, *francouzské nové vlny* (režiséři *francouzské nové vlny*: Jean-Luc Godard nebo Francois Truffaut), progresivní filmové tendence v SSSR nebo filmy anglického free cinema.²

Mezi lety 1962- 1966 byl film jednou z neaktivnějších součástí kultury. Televize se najednou stala hlavním médiem a stát se začal finančně podílet na filmové tvorbě. Důležitým bodem v této době bylo získání samostatnosti a zmírnění cenzury. Tvůrci *České nové vlny* se mezi lety 1963 – 1967 ukázali a začali získávat mezinárodní ceny a Oscary. I přesto, že v zemích východního bloku nebyly filmy tak oblíbené a některé byly dokonce zakázané, v jiných

¹ JANOUŠEK, J. *Tři a půl*, Praha: Orbis, 1965, str. 86.

² PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, ISBN 80-85839-54-7, str. 133.

zemích se jim dostávalo nesmírných ovací. Česká tvorba konečně pronikla do tvorby světové. O českých filmech se mluví, ví se o nich, promítají se na festivalech a dokonce získávají ceny.³ Celková a zásadní proměna československé filmové kultury se ukázala v originálních námětech, které režiséri mohli realizovat díky volnosti, kterou konečně měli, což dalo filmům zcela jiný nádech. Tento nadějný a úspěšný posun někam dál, byl však v roce 1968 zastaven sovětskou invazí. Vláda se snažila znovu trochu pozastavit vývoj kulturní politiky a úřady obviňovaly svobodné spisovatele a zakazovaly filmy (např. Jan Němec *O slavnosti a hostech* nebo Věra Chytilová *Sedmikrásky*). Ruská armáda a pozdější normalizace velmi rychle ukončily slibný vývoj nové vlny. Většina oblíbených filmů byla zakázána a filmy, které zůstaly veřejnosti přístupné, byly pro diváky i tvůrce už pouze vzpomínkou na tu pozitivní stránku období 60. let. Po převratu v roce 1989 byly trezorové filmy promítány, ale až na výjimky nebyl už o jejich projekce takový zájem.⁴

1.3 Charakteristika České nové vlny

„Má svoje témata, řekli jsme. Témata, nikoli téma, jak kdysi Poláci. Témata, rostoucí právě z té jedinečné zkušenosti, jakou patrně - ne, jakou určitě neprošel žádný národ v Evropě. Každému některá z těch etap chybí, tenhle je má všechny. Generaci československých sedmdesátníků není třeba závidět průřez staletími, který absolvovala za jediný lidský život. Jenže, jak dobře říká Milan Kundera, co je v životě jednoho člověka a dokonce v životě národa seznamem otřesů a katastrof, stává se obrovským kapitálem v ruce umělce. A šance. V našem případě pro filmovou kulturu.“⁵

Liehm (2001)

³ PREČANOVÁ, N. *Nová nová vlna?*. Praha: Národní filmový archív, 2002, ISBN 80-700-4109-9, str. 19.

⁴ PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, ISBN 80-85839-54-7, str. 154.

⁵ LIEHM, A. J. *Ostře sledované filmy: Československá zkušenost*, Praha: Národní filmový archív, 2001, ISBN 80-85803-22-4, str. 38.

Českou novou vlnu jde chápat dvojím způsobem. Buď jako součást evropského hnutí nového filmu, v jehož obsahu jsou využívány podněty *italského neorealismu* a *Francouzské nové vlny* (obrazy každodennosti, otevřená mravní struktura, neherci, reálné prostředí, film jako osobní výpověď) nebo jako součást českého emancipačního procesu, který lze současně vidět nejen v literatuře (Milan Kundera, Josef Škvorecký, Ludvík Vaculík, Bohumil Hrabal), v dramatu (Václav Havel), ale i v divadle (Laterna magika, Semafor, Divadlo na zábradlí) a v dalších uměleckých či humanitních směrech.⁶

Tvůrci této zlaté éry se svými tvorbami pokoušeli oprostít od zažitých a ozkoušených schémat minulých generací, snažili se tvořit jinak, než bylo zvykem, experimentovat a zkusit dělat něco nového, jinak a lépe. Tito režiséři zpracovávali povětšinou naprosto jednoduché příběhy z běžného života. Netvořili žádné obrovské trháky, ale snažili se zapůsobit jednoduchostí a odlišným zpracováním, jak kamerovým tak režijním. Velmi oblíbené bylo v této době obsazovat neherce, kteří se nepřetvařovali a hráli to čistě a obyčejně, tak jak tvůrci chtěli. Filmy *České nové vlny* jsou pravdivé a ukazují skutečnost takovou, jaká je.

„Obsazování neherců, to dělali především Miloš Forman a Věra Chytilová, ale i já. Na začátku to bylo přijatelné, neherci ovlivňují herce a naopak herci vedou neherce kurčité disciplíně. Neherci jsou živí a spontánnější, ale musíte je najít a vychovat. Ne každý je schopný být přirozený před kamerou, i pro velké herce je to někdy náročné. Pro nás bylo nejdůležitější umět je naladit, aby byli přirození. Já jsem měl v prvním filmu spoustu neherců a věděl jsem, že jde o to, aby se všichni před kamerou cítili jako doma a to ten Miloš uměl dokonale. Po nějaké době to přestalo být možné, protože jsme dostali tvrdé normy, začalo se točit na barevný materiál, který byl strašně drahý, to byla nejdražší položka z filmu, spotřeba filmové suroviny. Každý záběr jsme mohli točit jednou, dvakrát, maximálně třikrát a to když děláte s neherci, tak ty metry tečou, ale forma pana Formana je k tomu lépe

⁶ VORÁČ, J. *Ivan Passer Filmový vypravěč rozmanitostí aneb od Intimního osvětlení k Nomádovi*, Brno, Host- vydavatelství s.r.o., 2008, ISBN 978-80-7294-277-0, str. 19.

*přizpůsobena. On to rozehraje a nechá ty lidi žít a pak z toho něco posbírá. Kdežto já jsem klasičtější, já potřebuji vědět, kde záběr končí a kde začíná.*⁷

Novou vlnu můžeme rozdělit na dvě části a to na vlnu českou a na vlnu slovenskou. *Česká nová vlna* je nepochybně jedno z velmi důležitých českých hnutí 60. let, nejen proto, že konečně tvůrci mohli tvořit to, co chtěli, ale také proto, že obsahuje filozofickou a společenskou tematiku a představuje tak zvaný vrchol české kinematografie celkově. Doba se změnila, ale to není vše, především díky nástupu nápaditých, talentovaných a kreativních režisérů, scénáristů a kameramanů začali vznikat nevídané filmy. V jednom stejném ročníku studovali na FAMU Jiří Menzel, Věra Chytilová, Karel Němec, Evald Schorm a Pavel Mertl. Tato jména mluví za vše, silný ročník plný talentů.⁸

Filmy, které vznikaly v 60. letech, nesly různá témata a myšlenky, ale většina z nich se obsahově přibližovala realistickému obrazu života a nesla v sobě určitý nádech filozofie. Ale jsou tu i filmy, ve kterých tvůrci použili komediálně groteskní prvky, jako například Miloš Forman ve svém filmu *Hoří, má panenko*, či Věra Chytilová (*O něčem jiném*), dále pak Jaroslav Papoušek (*Ecce homo Homolka*) a v neposlední řadě Ivan Passer (*Intimní osvětlení*). Poslední tři zmínění tvůrci aktivně spolupracovali na několika dílech.

Velmi často se ve filmech 60. let objevuje jako ústřední bod jednotlivce, na kterého se pohlíží jako na nedílnou součást společnosti, o níž se však onen jedinec moc nezajímá. Tvůrci zde poukazují na politické dění v Československu, kde právě na jedince nikdo nehleděl. Další typičnost pro autory oné doby je postavení postav do situace, kdy jsou nuceni se politicky angažovat a často proti své vůli. Což je opět reakce na politickou situaci v Československu.

⁷ Rozhovor s Jiřím Menzelem, viz příloha A.

⁸ BERNARD, J. *Evald Schorn a jeho filmy: Odvaha pro všední den*, Praha: Primus, 1994, ISNB 80-85625-27-X, str. 7.

2 ZAHRANIČNÍ KINEMATOGRAFIE

2.1 Francouzská nová vlna

Francouzská nová vlna byla jednou z hlavních inspirací pro vznik *České nové vlny*. *Francouzskou novou vlnou* byla v 60. letech označována skupina, kterou tvořili redaktoři časopisu *Cahiers du cinéma*. Mezi průkopníky toho směru patřili Claude Chabrol, Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer a Jacques Rivette. Tito významní režiséři začali jako kritici a označovali filmy jako projev inteligence. Ne zcela růžové začátky pomohly J. L. Godardovi, F. Truffautovi a dalším režisérům vytvořit si k sobě poukazující a postmoderní vztah, který se stal inspirací pro zbytek století. Jejich dílo bylo autentické (což je důkaz moderny) a zároveň poukazovalo samo k sobě (coby postmoderna). Fikce a dokumentarismus s kombinací narativity a esejistického přístupu, naivity a cynismu je famózní.⁹

Nová vlna přinesla zároveň nový popud k objevení, jak zlepšit technologii. Tento pokrok přinesla možnost snadného používání lehčích kamer s kvalitnějším zvukem. Velmi důležitá byla změna celkového postoje k filmování a změna role autora. *Francouzskou novou vlnu* můžeme také nazvat jako snahu a boj o znovuvynalezení filmu.

Godardův první celovečerní film *U konce s dechem* (1960) se stal jedním z revolučních. Pochopení filmů J. L. Godarda je velmi náročné a to proto, že mají globální charakter.

U výše zmíněného filmu nejde ani tak o obsah, který dodává filmu určitou výjimečnost, ale spíše o podtext, který v tomto případě tvoří postoj a citlivost tvůrce samotného. Díky tomuto dílu se Godardovi povedlo stát se ikonou v uzavřeném světě umění. Jeho další filmy dosahují takovou osobitost a individualitu, že je řada lidí považuje za nesrozumitelné.¹⁰

Jako asi jeden z nedůležitějších přínosů, které *Francouzská nová vlna* ponechala, je, že každý režisér si jde svou vlastní cestou a nenechává se ovlivňovat ostatními.

⁹ MONACO, J. *Nová vlna: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Praha: Akademie múzických umění, 2001, ISBN 80-858-8389-9, str. 359.

¹⁰ Tamtéž, str. 114.

2.2 Italský neorealismus

Italský neorealismus laicky řečeno italský styl filmování nebo také způsob vyprávění. Tento styl ukazuje lidem pravdu, hlubokou a tvrdou pravdu života, všechny ty hrůzy poválečného života, chudobu, zkrátka život takový, jaký je se všemi veselými i smutnými chvílemi.

Neorealismus, jak už je z názvu patrné, je nový realistický styl italského vytváření filmů, který má za úkol vyobrazovat skutečnost tak, aby přinutila diváka se nad ní zamyslet. Usiluje především, aby lidé věřili v lepší zítřky, ale také nám líčí přímo tragickou lásku člověka k člověku.

Láska k člověku byla v této době pro mnoho lidí taková ta poslední naděje, takový poslední důvod tu zůstat a žít. A proto *italský neorealismus* věnuje pozornost všem zvykům obyčejných lidí, poukazuje na náboženské a mravní předsudky, které člověku brání posunout se někam dál. Italský film nám ukazuje krásu člověka nejen ve tvářích hereckých hvězd, nýbrž v mezilidských vztazích.¹¹

Dalším důležitým znakem neorealismu je prostředí, které prostupuje děj jako živá realita. Prostor je vyobrazeno se vší pečlivostí a je ukázáno především jako lidské působiště.

Jedni z nejznámějších představitelů italského umění byli scénarista Cesare Zavattini a režisér Vittorio De Sica, kteří tvořili nerozlučnou dvojku a zachovávali tu nejčistší formu neorealismu. Zavattini zvládl napsat přesně to, co De Sica uměl natočit.

Italský neorealistický film byl tvořen nejen intelektem, ale především srdcem. Italští tvůrci nedokumentují pouze krajinu a lidský život, i když velmi krásně a s láskou popisují lidi ze všech koutů Itálie, ze všech společenských vrstev a s obrovskou zvědavostí se dostávají do neznámých krajín celého poloostrova i jeho obyvatel. I při líčení nepříjemných pravd a skutečností poukazují na krásu a lásku, která vždy někde je, ale nikdy nezdůrazňují jejich malebnosti.¹²

¹¹ KAUTSKÝ, O. *Italský filmový neorealismus*. Praha, 1958, str. 9.

¹² Tamtéž, str. 10.

3 ČESKÁ KINEMATOGRAFIE

3.1 Poválečný vývoj

„Kampaně „V českém filmu pomalu zdomácňoval pojem „potíže“. Stal se posléze jakousi konstantou, a před lidmi bez potíží ostatní opatrně měnili téma hovoru.“¹³

(Škvorecký, 1999)

Historie českého poválečného vývoje v kinematografii je periodizována už v první polovině 20. století. V roce 1944 byla vydána nová pravidla pro poválečné uspořádání kinematografie a o rok později, v roce 1945 se souhlasem České národní rady začalo vyvlastňování kin.

Hned po tomto ustanovení se vláda začala zabývat návrhem dekretu na zestátnění filmu, dekret byl podepsán prezidentem Edvardem Benešem dne 11. srpna roku 1945 a platný byl od 28. srpna 1945.¹⁴

Dekret obsahoval zákon, že pouze stát je oprávněn k používání a provozu filmových ateliérů, a to nejen k výrobě filmů samotných, ale také ke zpracování v laboratořích a půjčování filmů. Pro tvůrce byl tento faktor velmi důležitý článkem při filmové výrobě a znamenal pro ně finanční jistotu.

Jeden z předních zastánců tohoto vývoje byl Otakar Vávra (1911), který začal být scénáristou a režisérem v roce 1931. V průběhu necelých třiceti let zvládl napsat scénáře pro *Maryšu* a *Hlídače č. 47*, spolupracoval s Martinem Fričem a Hugo Haasem. Mezi jeho prvními díly jsou *Filosofská historie* (1937), *Panensví* (1937), *Cech panen kutnohorských* (1938), který získal cenu na festivalu v Benátkách a *Humoreska* (1939).¹⁵

Vliv Vávrova vytváření filmu byl viděn už pár let po válce a pokračoval až do roku 1956.

¹³ ŠKVORECKÝ, J. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy (Osobní historie českého filmu)*. Praha: Horizont, 1991. ISNB 80-7012-055-X, str. 54.

¹⁴ PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, ISBN 80-85839-54-7, str. 89.

¹⁵ HAMES, P. *Československá nová vlna*. Praha: KMa, s.r.o., 2008, ISBN 978-80-7309-580-2, str. 44.

Druhý faktor, který pomohl v naší zemi k rozvoji kinematografie, a to dva roky po znárodnění, bylo založení pražské FAMU. Díky založení FAMU měli studenti příležitost se potkat s významnými tvůrci. Studenti na FAMU měli přístup k filmům z celého světa a možnost dozvědět se více o filmovém mezinárodním dění.

Škola měla sedm kateder scenáristiku, režii (střih), fotografii, dokumentární tvorbu, technické obory (hudba, zvuk, kamera), produkce a teorie (včetně dějin, kritiky a organizace).¹⁶

Konečným faktorem byl postupný nezájem vůči domácím filmům a zvýšení zájmu o filmy zahraniční a to především o italské, francouzské a britské komedie.

Tím se objevila opravdu protikladná situace: na straně jedné nikdy dříve neměli mladí filmaři možnost školit se na tak vysoké technické a umělecké úrovni s tolika materiálními zdroji. Na straně druhé dříve nebylo (krom nacistické okupace) tolik omezení a to jak estetických tak samozřejmě politických.¹⁷

Doba mezi 1948 – 1956 je brána jako doba největšího úpadku vědy, umění a kultury. Tvoření filmů bylo podmíněno ideologickým příkazům a byla dána témata, která se musela zpracovávat určitým způsobem. Na počátku 50. let byly nároky a nátlak ještě silnější.

Velmi výraznou a důležitou osobností nové vlny byl Alfréd Radok (1914 – 1976). Téma jeho prvního filmu *Daleká cesta* (1949) byly židovské osudy v nacistické říši.

Kameraman Josef Střecha při natáčení filmu použil velmi neobvyklou práci s kamerou a ukázal svět skladišť, kde nacisté ukrývali majetek sebraný Židům, trochu jiným pohledem. Tento film byl později inspirací pro Brynycha ve filmu *...a pátý jezdec je Strach* (1964).¹⁸

Později v roce 1952 Alfréd Radok natočil dle veselohry film *Divotvorný klobouk* a v roce 1956 komedii *Dědeček automobil*, která se

¹⁶ HAMES, P. *Československá nová vlna*. Praha: KMa, s.r.o., 2008, ISBN 978-80-7309-580-2, str. 46.

¹⁷ ŠKVORECKÝ, J. *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy (Osobní historie českého filmu)*. Praha: Horizont, 1991. ISBN 80-7012-055-X, str. 47.

¹⁸ Tamtéž, str. 54.

odehrává na motocyklových závodech. Velký vliv na novou vlnu měla Radokova *Laterna magika*, kde můžeme vidět souhru živé akce a filmu. Tento film sklidil úspěch v Bruselu v roce 1958 a později také na Expo 67 v Montrealu.¹⁹

3.2 První vlna

„Ke známým kvalitám české kamery přistoupila v nejlepších letech vysoká kvalita práce režijní a scenáristické. Prudký vzestup umělecké úrovně špiček nejlépe vynikne, uvědomíme-li si, že filmy, které by ještě před docela málo lety stály daleko vpředu (poslední práce Kachyňovy, Ivo Nováka apod.), představují dnes horní hranici průměru, a to nejen v hodnocení kritiky.“²⁰

(Liehm, 2001)

První vlna české kinematografie vlastně připravila okolí a trochu vyšlapala cestu České nové vlně. V první vlně byli především absolventi FAMU a snaha o to, tvořit filmy skutečné a současné, se jim celkem dařila.

Ladislav Helge přišel v roce 1957 se svým prvním filmem *Škola otců*, který nám vypráví o učiteli, jenž se chová ne úplně podle ideologických pravidel. Psychologické drama vypráví o učiteli Jindřichu Pelikánovi, který našel své působiště v pohraničním městečku na Moravě. Poctivý, upřímný a vyrovnaný člověk, který se naplno věnuje práci, nechápe a nechce pochopit bezdůvodnou lidskou zlobu a bezpáteřnost. Tento nadčasový snímek se stal prvním celovečerním filmem režiséra Ladislava Helgeho.²¹

Ladislav Helge v roce 1959 stvořil další ideologicky odvážný film a tím je *Velká samota*, psychologické drama o komunistickém předsedovi JZD. Hlavním hrdinou je obětavý pracovník a poctivý komunista, jenže má

¹⁹ HAMES, P. *Československá nová vlna*. Praha: KMa, s.r.o., 2008, ISBN 978-80-7309-580-2, str. 43.

²⁰ LIEHM, A. J. *Ostře sledované filmy: Československá zkušenost*, Praha: Národní filmový archív, 2001, ISBN 80-85803-22-4, str. 29.

²¹ BŘEZINA, V. *Lexikon českého filmu*. Praha: Cinema, 1997, ISBN 80-85833-13-6, str. 404.

nevyléčitelně diktátorskou povahu: prosadí v družstvu řadu dobrých věcí, ale počíná si příliš bezohledně, takže raní a urazí všechny vesničany a ocitne se ve „velké samotě“.²²

Mezi další studenty, kteří vystudovali FAMU, patřil i Vojtěch Jasný (1925), který natočil film *Záříjové noci* (1957), jehož námětem byly konflikty v armádě.

Obezřetně kritické drama z vojenského prostředí poukazuje na nadměrné šikanování vojáků neschopnými veliteli. Vyšší důstojník, který je otcovsky moudrý, přijde včas a vydá správný rozkaz, který vše napraví. Adaptace hry psaná pro soubor Armádního divadla – samostatná režie Vojtěcha Jasného, který poprvé pracoval sám bez kolegy Karla Kachyni, s kterým do té doby spolupracoval na dokumentárních i hraných filmech.²³

Dalším realistickým filmem, který byl natočen Václavem Krškou, je *Zde jsou lvi* (1958). Film pojednávající o inženýrovi, který přichází do styku se stupiditou byrokracie. Dalším dílem je *Žižkovská romance* (1958), kterou ztvárnil Zbyněk Brynych (1927 – 1995) se znaky *Italského neorealismu*.

Novinka u všech těchto filmů nebyla o experimentování s formou (jak to dávno před nimi dělal Radok), ale spočívala v tom, že se na skutečnost dívaly realisticky. Což bylo velmi důležité, protože v dané situaci šlo o to pravdu vůbec objevit – třeba i archaicky. Historie nám ukazuje, že vždy bylo pro umělce důležitější ukazovat pravdu o tom, čím lidé trpí, než o tom, co se jim daří.²⁴

Důležitým rokem poválečné historie československé kinematografie se stal rok 1959. Koncem února roku 1959 proběhla konference v Banské Bystrici, kde se rozhodlo o zákazu většiny filmů vzniklých v předchozích letech a o reorganizaci vedení Filmového studia Barrandov. Díla, která byla zakázaná a vyšla z barrandovského studia v padesátých letech, se obracela k současnosti a k tradiční realistické linii. Mezi filmy, které byly staženy, patří: *Zde jsou lvi*, *Tři přání*, *Velká samota*, *Škola otců* a *Záříjové noci*.

²² ŠKVORECKÝ, J. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy (Osobní historie českého filmu)*. Praha: Horizont, 1991. ISBN 80-7012-055-X, str. 57.

²³ BŘEZINA, V. *Lexikon českého filmu*. Praha: Cinema, 1997, ISBN 80-85833-13-6, str. 480.

²⁴ ŠKVORECKÝ, J. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy (Osobní historie českého filmu)*. Praha: Horizont, 1991. ISBN 80-7012-055-X, str. 59.

Zastavení vývoje československých filmů přišel po banskobystričské exekuci. Znovu přichází cenzura a s ní strach, čímž společensky aktivní tvorba umlká.

Všichni z tvůrců této vlny padesátých let byli členy komunistické strany, proto jim otázky společenského svědomí nebyly lhostejné, tak jako těm, kteří ve straně nebyli a neměli takový podíl na revoluci, a necítili takovou odpovědnost za její méně příjemné následky. I přesto, že někteří si později experimentovali i s formou, šlo jim vždycky především o to CO, ne tak o to JAK.²⁵

Vojtěch Jasný byl pro nástup mladých v šedesátých letech jedním z nejdůležitějších z ur-vlny. Roku 1951 dostudoval FAMU a poté spolupracoval s Karlem Kachyňou jako scenárista, režisér a kameraman.

V jeho dalším filmu *Touha* (1958) se odklonil od formálního tradicionalismu, který použil ve filmu *Zářijové noci* a natočil film – báseň. Je sice založen na podobnosti čtyř ročních období se čtyřmi věky člověka, ale je natočen moderními prostředky. To bylo poprvé od Radoka, kdy se kamera stala prostředkem poezie a metafory, poprvé se tu objevili „neherci“, poprvé tu „aktuální společenské téma“ na současné látce ustoupilo do pozadí.²⁶

Filmový scenárista Vratislav Blažek (1925 – 1973) byl druhým tvůrcem ur-vlny. Svůj první scénář napsal k filmu *Katka* (1950), kde režisérem byl Ján Kadár. Poté následoval další scénář k filmu *Cirkus bude* (1954), režie Oldřich Lipský, dále *Hudba z Marsu* (1954), režie Ján Kadár a Elmar Klos a *Návštěva z oblak* (1955), režie Miloš Makovec. Film *Tři přání* (1958) byl natočen s jugoslávskými herci v hlavních rolích a to Jánem Kadárem a Elmarem Klosem. Tento film byl promítán v kinech až o pět let později, po revizi banskobystričského usnesení. U diváků se stal velmi oblíbeným. Komédie *Tři přání* je zkomponovaná z osnovy pohádkově-anekdotické alegorie, kde už samotný příběh je komický. Hlavní postavou příběhu je právník Petr Holeček. Petr má se svou ženou Věrou časté neshody a to především kvůli penězům, protože oba mají malé platy. Jednoho dne se to však změní.

²⁵ ŠKVORECKÝ, J. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy (Osobní historie českého filmu)*. Praha: Horizont, 1991. ISNB 80-7012-055-X, str. 59.

²⁶ Tamtéž str. 60-61.

Režiséři Ján Kadár a Elmar Klos tvořili v padesátých a šedesátých letech minulého století známou autorskou dvojici. Spolupracovali na osmi dlouhometrážních hraných filmech. K nejlepším z nich patří *Smrt si říká Engelchen*. Dalším je *Obchod na korze*, který v roce 1965 získal jako první český film Oscara. Film *Tři přání*, na kterém se s oběma tvůrci jako spoluscenárista podílel Vratislav Blažek, vznikl v roce 1958, ale do distribuce se dostal kvůli ideologické kritice až o pět let později. Velmi rychle si však získal oblibu diváků.

3.3 Česká nová vlna

*„Někdy se mi zdá, jako by v téhle černé anekdotě, kterou si nikdo nevymyslel, byl obsažen celý Forman; jeho poetika, i jeho filozofie. Je tu krutost života, která ve filmu **Hoří, má panenko!** tak nesmírně pobouřila některé západoněmecké recenzenty. Je tu teskná osamělost malého chlapce, obklopeného nejpřirozenějším ze všech světů, prostředím hokynářského krámu. Je tu v kostce obsažena stará historka o kruté srážce mládí se světem dospělých, které se Forman – a to je dobře pro filmové umění – patrně nikdy nezbaví.“²⁷*

(Škvorecký, 1999)

Za začátek *České nové vlny* je obecně považováno uvedení filmů Miloše Formana *Konkurs* a *Černý Petr*. Za vynález Formanovy skupiny je často brán pokus o neobvyklé nahlížení na společnost a kombinace kritiky daného stavu s odmítnutím tradičního vyprávění. Rok 1963 byl ve skutečnosti ukázkou kritických filmů od různých tvůrců, ve kterých jsou vidět rozmanité formální přístupy. Touha zobrazit společnost nějak netradičně všechny pohltila, začali se soustředit na vyobrazení každodenního života a představit životy

²⁷ ŠKVORECKÝ, J. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy (Osobní historie českého filmu)*. Praha: Horizont, 1991. ISNB 80-7012-055-X, str. 82-83.

„antihrdinů“.²⁸ Stejně jako v kinematografii světové, tak i v *České nové vlně* filmaři využívali experimentální postupy inspirované dokumentární tvorbou a avantgardou. Používali ruční kamery, objektivy, které deformovaly běžnou perspektivu, barevné filtry, snímání ob jedno políčko, zrychlené a zpomalené záběry, časosběrné záběry, podobně příznakové byly často dekorace a kostýmy. Běžná dramatická stavba scénáře nebyla mnohdy dodržována, často nebylo rozeznatelné, kdy jde o přítomný čas, retrospektivu a vizi. Jak je nám známo, tvůrci *České nové vlny* obsazovali obvykle neherce. Herecký projev přecházel od civilního projevu k vypjatě stylizovanému, byl podřízen osobě režiséra, žánru a tématu.²⁹

Režiséři *České nové vlny* měli inspiraci ve dvou základních proudech pocházejících z Francie: *Francouzskou novou vlnu* a *cinéma-vérité*.

Oba z těchto proudů byly však trochu jinam směřovány a pokládaly si jiné otázky k řešení. *Francouzská nová vlna*, zahrnovala jména, jako jsou Resnais, Truffaut, Godard, Chabrol, Malle, Colpi a Vardová, v tomto směru je osvobozován subjekt vypravěče, využíváno osobních prvků k rozbití filmové konvence. Subjekty, intimní dramata, psychika člověka, nevyslovitelné stavy lidského nitra jsou hlavními tématy *Francouzské nové vlny*.³⁰

Metoda *Cinéma-vérité* snad ani nechce tvořit umění, pohlíží na skutečnosti opačně. Jestliže tvůrci *Francouzské nové vlny* byli aktivními čtenáři *Cahiers du cinéma*, smýšlejícími o smyslu filmu jako umění, tak Jean Rouch, Francois Reichenbach, Chris Marker se cítí spíše jako sociologové či dokumentaristé. Nechtěli vypovídat o sobě, ale naopak se spíše snažili zachytit skutečnost kolem sebe a to naprosto bezprostředně, přímo a pravdivě.³¹

Tento sociologický pohled praktikovali v *České nové vlně* především Miloš Forman, Ivan Passer a Jaroslav Papoušek.

V srpnu roku 1968 byl ukončen „socialismus s lidskou tváří“, který byl veden komunistickým reformátorem Alexandrem Dubčekem. Jeho krátké

²⁸ HAMES, P. *Československá nová vlna*. Praha: KMa, s.r.o., 2008, ISBN 978-80-7309-580-2, str. 99.

²⁹ PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, ISBN 80-85839-54-7 str. 133.

³⁰ BOČEK, J. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968, str. 206.

³¹ Tamtéž, str. 206.

vládnoucí období bylo podporované inteligencí a uměleckými kruhy. Dokonce přineslo mimo jiné zrušení cenzury, což umožnilo začít svobodně realizovat mnoho tvůrčích iniciativ. Filmy, které byly dokončeny v průběhu Pražského jara roku 1968, byly ještě uvedeny do kin, ale mnohé filmy natočené sice v době vlády Alexandra Dubčeka avšak dokončené až v roce 1969 se už vůbec nedostaly na plátna kin.³²

³² PŁAŻEWSKI, J. *Dějiny filmu 1895 – 2005*. Praha: Academia, 2009, ISBN 978-80-200-1689-8, str. 461.

4 TVŮRCI

„Tady se musím zastavit a poznamenat něco o naší generaci. Všichni, o kterých se později říkalo, že jsme Nová vlna, jsme se navzájem znali, žili ve stejném městě, chodili jsme do stejné školy, i když do různých ročníků. A především, všichni jsme měli stejnou životní zkušenost. Žili jsme ve stejném totalitním státě. Měli jsme stejně omezený přístup k informacím. Takže jsme měli stejnou životní školu.“³³

(Jiří Menzel)

Pro mladé režiséry šedesátých let byla typická nulová didaktičnost, odpor vůči jednostrannosti a socialistickým zákazům a především touha tvořit. Nevnucovat ostatním jediné řešení, ale klást si otázky a hledat odpovědi.

Za specifický vynález *Nové vlny* je považována tragikomedie, ideálně rezonující s ostře protikladným prožíváním moderního člověka. Úspěšné experimentování s tímto žánrem můžeme vidět především u Jiřího Menzela, Miloše Formana a Ivana Passera.

V České republice filmy *Nové vlny* těší už několik diváckých generací, ti dnes postarší si vzpomenou, jak se cítili zasaženi onou pravdivostí a upřímností postav, jak je zaujala pronikavost kritických očí mladých režisérů, které přitom předstíraly, že jen tak rozpačitě a nevšímavě pomrkávají a jak byli dojati zjevením čiré krásy, když se v beznadějných dobách komunistického temna objevily *Postřižiny*, *Hoří, má panenko* nebo *Sedmikrásky*. Nepotkáte nikoho, kdo by neznal jména mladých tvůrců šedesátých let, nikoho kdo by nevěděl, jaké to je, když v létě prší na rázem opuštěné plovárně do nedopitých sklenek a půllitrů. Všichni se k jejich dílům vrací, aby povzbudili nebo znovunabyli pozitivní životní pocit.

Režiséři nové vlny ukazují skutečnost, noří ji do oparu nostalgie či jemné krásy, aby potom na plátně zachytili nepostižitelné proudění životodárných sil a schopností vyvěrajících z nitra člověka. Vystačí si s málem, například se zaznamenáním bezděčného gesta, nečekaně prozrazujícího cosi

³³ MENZEL, J. *Rozmarná léta*, Nakladatelství: SLOVART. Praha, 2013, ISBN 978-80-7391-81-3, str. 121.

významného o postavě, s výtvarně komponovaným záběrem, tónem pastelové barvy, atmosférou určité denní doby, hudebním motivem podmíněným vnitřním rozpoložením hrdiny, s detailem všední věci, která v nás vzbudí tichý úžas. Právě soustředění na ono proudění a víření, které lidem pomáhá přenést se přes jejich nehezké propasti života, ta spontánnost, s kterou je film tvořen, je společným jmenovatelem všech jejich filmů.

4.1 Tvůrci první vlny

Do období první vlny řadíme režiséry, kteří vlastně připravili půdu pro vývoj a posun kinematografie v 60. letech. Tito tvůrci svým odklonem od zajetých socialistických témat a konvencí dávají filmu nový nádech. Svým osobitým pohledem a názory byli přínosnými jak pro první vlnu, tak i pozdější *Českou novou vlnu*. Přesto, že jakoukoli snahu utvořit jednotnou skupinu jim přerušila Bánská Bytrice, ukázali své nadšení a dokázali se postavit zaběhnutým kolejím. Hlavními představiteli první vlny byli Jan Kadar, Elmar Klos, Ladislav Helge, Vojtěch Jasný, František Vlácil a Karel Kachyňa.

Jan Kadar a Elmar Klos

Kvůli veliké provázanosti těchto dvou mužů jsou jejich jména zahrnuta pod jedním titulkem. Jak Jan Kadar tak Elmar Klos patřili do starší generace první vlny. Jejich jména se stala slavná ke konci 50. let. Díky jejich progresivně kritickému pohledu a novátorské povaze jejich děl patří tato dvě jména do první vlny právem. Na začátku své režisérské kariéry byl Jan Kadar v Bratislavě, kde po druhé světové válce natočil dokument *Na troskách vyrastá život (1945)*. Po vstupu do KSČ se začal věnovat politicky zaměřeným krátkým dokumentům, kde se v rámci této práce v roce 1947 dostal ke *Krátkému filmu Praha*, kde se poprvé setkal s Elmarem Klosem. Jeden z prvních výraznějších filmů Jana Kadára natočeného dle scénáře Vratislava Blažka byl snímek *Katka (1949)*. Film, který vypráví příběh o dívce, která zažívá nové životní zkušenosti ve velké továrně. I přesto, že je film natočen svižně a zajímavě, mezi diváky se mu nedostalo velké obliby. Jan Kadar tedy raději odešel z Bratislavy a začal

pracovat s Elmarem Klosem. Tito dva režiséři spolu natočili celkem osm snímků. Jejich prvním filmem byl politicky laděný *Únos* (1953). Dalším filmem byla muzikálová komedie Vratislava Blažka *Hudba z Marsu* (1955). Roku 1956 natočili drama z pražského předměstí *Tam na konečné*, dalším filmem byla satira *Tři přání* (1958), dále pak válečné drama *Smrt si říká Engelchen* (1963) a politické drama *Obžalovaný* (1964).

Ke konci své spolupráce vytvořili jeden z jejich nejpovedenějších filmů, čímž bylo politické drama *Obchod na korze*. Film natočen v roce 1965 na motivy novely spisovatele Ladislava Grosmana získal spoustu ocenění. Byl nominovaný na Oscara v kategorii cizojazyčný film, o rok později byla herečka Ida Kaminska nominovaná na Oscara v kategorii nejlepší ženský herecký výkon v hlavní roli.

Film vypráví příběh o životě na Slovensku během druhé světové války. Hlavním hrdinou byl živnostník Tóno Brtko, který žije v malém městě Sabinov a dostane dekret na obchod jedné staré židovky, jenže tento obchod byl v podstatě prázdný a stará paní přežívá díky příspěvkům od židovské obce. I přesto, že je obchod nevýnosný, tak se Tóno snaží a chce to zlepšit. Paní se začne o Tóna starat jako o syna a on ji pomáhá, jak jen může. Jenže přichází chvíle, kdy všichni židi obdrží předvolání k transportu.

Tato velmi silně propojená dvojice spolupracovala více než 17 let a Elmar Klos popsal spolupráci s Janem Kadárem slovy: „Prostě dva hráči se sešli a doplňují se v tom, co umějí, ale i v tom, co neumějí. Vědí, kdy se na partnera mohou spolehnout a kdy ho sami musí podepřít.“³⁴ Jejich společná práce byla přerušena až příchodem normalizace v roce 1968 a to proto, že Kadár emigroval do USA. Svou práci měli chytře rozdělenou, Kadár více jednal s herci, zatímco Klos se staral o výtvarnou, hudební část a střih filmu. Jako poslední dílo vytvořila dvojice koprodukční československo-americkou poetickou baladu o lásce, která se odehrává v prostředí dunajských rybářů *Touha zvaná Anada* (1969). Po dokončení tohoto snímku se režiséři rozešli, zatímco Klos zůstal v Československu a zabýval se především historií a teorií

³⁴ FILOMOVÁ DATABÁZE, *Sběr. Elmar Klos*. [online]. Dostupné z: <http://www.fdb.cz/lidi/19879-elmar-klos.html>.

českého filmu, Kadár emigroval do USA, kde se věnoval filmové a televizní tvorbě.³⁵

Ladislav Helge

Tento český režisér a scénárista točil v 50. a 60. letech. I přes jeho oddanost ke komunismu, upozorňoval a útočil ve svých filmech na zneužívání lidí, jež jim bránilo k dosažení ideálu. Kritici řadí jeho film *Škola otců* (1957) za první film První vlny. Za tento snímek získal Ladislav Helge státní cenu. Jeho dalším odvážným snímkem bylo psychologické drama *Velká samota* (1959), jež vypráví o předsedovi vesnického družstva, který byl nejen snaživý dělník, ale také oddaný komunista. Název filmu je odvozen od jména jihomoravské obce, kde se příběh filmu odehrává a také současně označuje duševní stav, do kterého se z různých příčin dostanou tři z hlavních postav.

Další díla Ladislava Helgela jsou *Jarním povětrím* (1961), *Bílá oblaka* (1962), *Bez svatozáře* (1963), *První den mého syna* (1964) a jeho poslední dokončený film je *Stud* (1967). Film *Stud* se dotýká etiky veřejného odsuzování, povahy demokracie a také konfliktu mezi „starými a mladými komunisty“.

Vojtěch Jasný

Tento velmi známý český režisér byl jedním z prvních významných filmařů, který vyšel z FAMU. Vojtěch Jasný je velmi výrazná osobnost v české kinematografii 60. let. Už v průběhu studia začal Vojtěch Jasný spolupracovat se svým spolužákem a dalším známým režisérem Karlem Kachyňou. Vytvořili několik dokumentárních filmů a společně vkročili do hrané tvorby a to filmem *Dnes večer všechno skončí* (1954). Vojtěch touto cestou pokračoval i po studiích například celovečerními dokumenty *Za život radostný* (1950) nebo *Neobyčejná léta* (1952). První film, na kterém Vojtěch Jasný pracoval

³⁵ČESKÁ TELEVIZE, *Kalendárium* - Jan Kadár [online]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kalendarium/56499-jan-kadar-slovenska-polovina-prosluleho-reziserskeho-dua-kadar-klos/?mobileRedirect=off>

sám, bylo drama *Zářijové noci* (1956), který byl natočen podle divadelní hry Pavla Kohouta. Pak následovalo dalších šest filmů, které byly natočeny do normalizace. První film, který sklídl úspěch byla *Touha* (1958), další velmi úspěšný a mezinárodně obdivovaný film byl *Až přijde kocour* (1963) a posledním československým filmem, na který se režisér připravoval více než dvacet let, byl *Všichni dobří rodáci* (1968). Tento film byl vrcholem československé kinematografie a po jeho vytvoření byl zavřen do trezoru. Na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech v roce 2013, kterého se zúčastnil i sám režisér, měla světovou premiéru digitalizovaná verze tohoto filmu.

Vojtěch Jasný po srpnové invazi v roce 1968 emigroval a natáčel filmy v Rakousku, v Německu, Jugoslávii a později v USA. Vojtěch Jasný nebyl pouze režisérem, byl pedagogem a učil na univerzitě ve Vídni, Mnichově, Salzburgu a New Yorku.

V listopadu roku 1989 se Jasný vrátil zpět do své rodné vlasti, kde o deset let později natočil svůj poslední celovečerní film *Návrat ztraceného ráje* (1999). Film je volným pokračováním snímku *Všichni dobří rodáci* (1968).

František Vlácil

František Vlácil byl režisér, který na sebe upozornil ke konci 50. let a to především svou odlišností. Upřednostňoval historické látky, zajímal se o kompozici a tím dle Hamese nespadal do „poetického humanismu“ Jasného a Uhra. Jeho trvání na významu formy je v podstatě určitý způsob manifestu a ve svých filmech hodně útočí na dogmatismus. Publikum jeho filmy chápalo jako význam pro skutečnost.³⁶ I přesto, že nestudoval na FAMU a jeho oborem byly dějiny umění a estetika, natočil několik velmi povedených snímků. O film se zajímal už v průběhu studií a jeho prvním samostatným hraným filmem byla krátkometrážní poéma *Skleněná oblaka* (1958), za kterou dostal cenu v kategorii experimentálních filmů. V roce 1958 přišel do Barrandova, kde natočil středometrážní film *Bloudění*. Jeho první celovečerní film *Holubice*,

³⁶ HAMES, P. *Československá nová vlna*. Praha: KMa, s.r.o., 2008, ISBN 978-80-7309-580-2, str. 74.

natočený v roce 1960, je dílo plné lyriky, hovořící jazykem básnických obrazů, které otevřelo Vláčilovi dveře do filmového světa. Film získal řadu ocenění, mimo jiné na festivalech v Benátkách či v Cannes.

František Vláčil natočil dalších několik zajímavých snímků, avšak největší úspěch mu přinesla *Markéta Lazarová* (1967). Velmi dlouho a pečlivě připravovaná složitá filmová historická freska z raného středověku, s tehdy debutující mladičkou slovenskou herečkou Magdou Vašáryovou v hlavní roli Markéty, sklidila obrovské ovace. Pro režiséra byl film změnou stylu a především tématu. Tento úchvatný psychologický snímek plný obrazových metafor, byl v tu dobu také jedním z finančně nejdražších českých filmů.

Mezi jeho další filmy patří *Údolí včel* (1967), psychologické drama *Adelheid* (1969), které se odehrávalo v českém pohraničí v období poválečné éry. *Adelheid* byl Vláčilův první barevný film.

Karel Kachyňa

Spojitost mezi Karlem Kachyňou a vývojem České nové vlny nejde úplně specifikovat. Jak píše Peter Hames ve své knize, jeho zájem a obliba ve vnější stylizaci se projevila jako jeden z faktorů, které mu umožnily nenápadně tvořit už před novou vlnou. Karel Kachyňa se k ní připojil, až když byla v plném proudu a přitom si zachoval neposkvrněnou kariéru po sovětské invazi.³⁷ Dokumentární filmy začal natáčet už v průběhu studií, příležitostně i jako kameraman. Během studií na FAMU spolupracoval s Vojtěchem Jasným. Například na filmu *Neobyčejná léta*. Později spolu vytvořili i hraný film *Dnes večer všechno skončí* (1954). Po tomto filmu spolupráci ukončili.

Roku 1959 Kachyňa přichází s filmem *Král Šumavy*, který zachycuje hrdinné pohraničníky. Chrání hranice a vedou boj s jejich narušiteli. Válečná tematika se objevuje v dalších Kachyňových filmech, například *Ztracená stopa* (1955) nebo *Práce* (1960).

³⁷ HAMES, P. *Československá nová vlna*. Praha: KMa, s.r.o., 2008, ISBN 978-80-7309-580-2, str. 88.

Asi největší kariérní vzestup přišel spolu se setkáním s Janem Procházkou. Tato dvojice spolu tvořila celá šedesátá léta a z jejich spolupráce vznikly snímky jako je *Trápení* (1962), jenž získal Velkou cenu mezinárodní poroty na festivalu v Cannes v oboru zábavný film, dále pak byl oceněn na Mezinárodním festivalu v Mar del Plata stříbrnou Gondolou, a stříbrnou Minervou na Mezinárodním festivalu filmů pro mládež v Benátkách. Dalším filmem je *Vysoká zeď* (1954), také psychologické drama natočené ve druhé půli šedesátých let *Kočár do Vídně* (1966), *Noc nevěsty* (1967). Díky filmu *Noc nevěsty* se Karel Kachyňa řadí vedle mladých režisérů *České nové vlny*. Výsledkem spolupráce se Západním Německem je snímek *Už zase skáču přes kaluže* (1970), který vypráví o ochrnutém chlapci, jež se postaví svému handicapu čelem. Film byl oceněn „Zlatou lasturou“ na filmovém festivalu v San Sebastian.

V roce 1970 zakončila dvojice svou spolupráci filmem *Ucho*. Černobílé, minimalistické, psychologické drama, přičemž jde především o vztah mezi dvěma hlavními postavami – manželským párem Annou (Jiřina Bohdalová) a Ludvíkem (Radoslav Brzobohatý). Děj celého filmu se odehraje během jedné noci a to přesně poté, co se manželé vracejí domů z večírku tehdejší politické smetánky, kam Ludvík, který pracuje jako náměstek ministra, patří. Zatímco Anna je v dobré náladě, Ludvík má podezření, že v jejich domě někdo byl a zanechal tam odposlouchávací zařízení. Bojí se cokoliv říci a zpytuje svědomí kvůli tomu, co dělal a říkal na večírku. Film ukazuje strach, který lidé v době totalitního režimu měli. Jejich pocity nejistoty, jak se snažili nevybočovat a neprotivit se.

4.2 TVŮRCI ČESKÉ NOVÉ VLNY

Do tohoto období řadíme generaci československých absolventů FAMU obor režie, kteří začínali v 60. letech 20. století, v době, která je nazývána Českou novou vlnou. Patří sem jména, jako jsou Miloš Forman, Věra

Chytilová, Jiří Menzel, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek, Pavel Juráček, Jan Němec, Jaromil Jireš, Evald Schorm, Juraj Herz, Juraj Jakubisko a další.

„ Díky tomu, že atmosféra v Československu byla relativně svobodná, myslím tím, oproti tomu, co jsme zažili v 50. letech. Tak to byla exploze a do toho jsme přišli my. Vše vznikalo spontánně, vůbec jsme si neuvědomovali, že je to nějaké hnutí, to vzniklo samo od sebe, nebyl tam žádný teoretik, který by to předpověděl. Nic jsme nedělali uvědoměle, jen jsme tvořili, co jsme chtěli a když ty filmy vyšly ven, tak se začalo psát o České nové vlně. Nebyl to žádný cíl, to prostě vzniklo samo.“³⁸

Častými znaky byly improvizované dialogy, černý až absurdní humor a obsazování neherců. Témata filmů byla často věnována obyčejným lidem, milostnému poblouznění mladých lidí, zachycovala přirozenou lidskost, lidi s dobrými i špatnými vlastnosti, zkrátka tak, jak to doopravdy v životě je. Režiséri se nesnažili něco přikrášlovat, filmy obsahují nenaaranžované a reálné scény.

Jaromil Jireš

„Nezpívá protože „to“ v něm zpívá, nýbrž proto, že chce zpívat. Vůle tvořit a úvaha o tvorbě převahuje nad spontaneitou“³⁹

Boček (1966)

Jaromil Jireš absolvoval na FAMU dva obory, v roce 1958 dokončil kameru a o dva roky později režii. Už v průběhu studia měl Jaromil zajímavé nápady a kromě režie, kamery, byl autorem námětů a scénářů. U filmu Juraje Jakubiska *Mlčení (1963)* dělal dokonce texty k písním. Jaromil Jireš nejprve začínal u Alfréda Radoka, pak jako režisér v *Laterně magice* v letech 1960-1960 a 1975.⁴⁰ Svůj první celovečerní film *Křik* natočil v roce 1963. Film je považován za jedno ze zakladatelských filmových děl *České nové vlny*.

³⁸ Rozhovor s Jiřím Menzelem, viz příloha A.

³⁹ BOČEK Jaroslav (1966), *Nová vlna z odstupu*, Film a doba, 12.

⁴⁰ ČESKOSLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE, *Tvůrci- Jaromil Jireš*. [online]. Dostupné z: <http://www.csfid.cz/tvurce/3199-jaromil-jires/>.

Za tento film byl Jaromil Jireš oceněn na festivalu v Cannes (1964) a také získal Hlavní cenu v Umělecké soutěži k 20. výročí ČSSR. Téměř ke všem svým filmům psal náměty sám, například *Srub*, *Don Juan 68*, *Prodloužený čas*. Jeho druhým dílem byla spolupráce na filmu *Perličky na dně*. Na tomto filmu se podílelo sedm režisérů a byl natočen na motivy povídek Bohumila Hrabala. Po kratších a ne úplně slavných filmech následoval jeho asi nejlepší film *Žert* (1968), kde se Jaromil Jireš snaží vyjádřit absurditu komunistického režimu. V roce 1970, v duchu ještě doznívající umírněnosti, která tu byla v 60. letech, vytvořil silně fantasijní *Valerie a týden divů*.

Evald Schorm

„Svět je strašlivý a přitom krásný, a tak to je se vším, že si je to tak blízko, že mezi láskou a krutostí, že od všeho ke všemu je jen malý, malinkatý kousek“⁴¹

(Evald Schorm)

Evald Schorm chtěl být původně hercem a chtěl studovat DAMU, ale po neúspěšných pokusech odešel na FAMU, kde studoval v letech 1956-1963. Hned po absolvování začal pracovat ve Studiu dokumentárního filmu, kde působil do roku 1965. Jako mladý dokumentarista začínal ve spolupráci s Janem Špátou a tvořili významné poetické a společensky závažné dokumentární filmy, například *Žít svůj život*, *Proč?*, *Žalm*, *Odkaz*. Tvorbu Evalda Schroma rozeznáme především díky oddanosti vyjádřeným myšlenkám a odhodlání je vyjádřit co možná nejúplněji.

Po dokumentárních a studentských filmech začal Evald Schorm tvořit filmy celovečerní. Náměty, literární a technické scénáře, to vše si tvořil sám. Jeho tvorba byla poznamenána těžkými životními zkušenostmi a zážitky. Objevovala se v ní skepse, beznaděj a často líčil lidské charaktery v těchto mezních a beznadějných situacích. Evald odstartoval svou režisérskou kariéru studentským filmem *Turista* (1961). Jedním z jeho prvních velkých děl bylo

⁴¹ ŠKVORECKÝ, J. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy (Osobní historie českého filmu)*. Praha: Horizont, 1991. ISNB 80-7012-055-X, str. 145.

existencionalní drama *Každý den odvalu* (1964). Dále se podílel na již zmíněném filmu *Perličky na dně* (1965), na kterém pracovalo několik režisérů *České nové vlny*. Po celá 60. léta se zaměřoval na sondy do lidských nitier a to ve filmech: *Návrat ztraceného syna* (1966), psychologické drama *Pět holek na krku* (1967), povídka *Chlebové střevíčky z pražských nocí* (1968) nebo tragikomedie *Farářův konec* (1968). Jako reakce na ruskou okupaci vzniklo až neobvykle kruté podobenství *Den sedmý – Osmá noc* (1969), které bylo zavřeno do trezoru, kde bylo do roku 1990, kdy proběhla premiéra, které se Evald Schorm už bohužel nedožil.

Jaroslav Papoušek

Jaroslav Papoušek začínal nejdříve jako ladič hudebních nástrojů i přesto, že se chtěl stát malířem. Po několika neúspěšných pokusech se přece jen dostal a v roce 1957 absolvoval obor sochařství na pražské AVU. Kromě těchto uměleckých a kreativních schopností byl také literární nadšenec, což ho vlastně dovedlo k filmu. V roce 1963 napsal knihu „Černý Petr“, do níž vkládal spoustu svých autobiografických prvků, námětů a zážitků. Tato kniha oslovila Miloše Formana a Ivana Passera, kteří se rozhodli pro filmovou adaptaci. Další spolupráce s Milošem Formanem byla na filmu *Lásky jedné plavovlásky* (1965), kde byl autorem námětů a spoluscénáristou. Dále pak *Hoří, má panenko* (1967), kde byl také autorem námětu, spoluscénáristou a navíc i pomocným režisérem. K filmu Ivana Passera *Intimní osvětlení* (1965) napsal námět i scénář. Po nějaké době začal on sám směřovat k režisérské tvorbě a dokonce si ke všem svým snímkům psal náměty a scénáře, čímž se stal nejvýraznějším českým tvůrcem vlastních autorských filmů 60. až 80. let. Na počátku jeho režisérské kariéry měly jeho filmy silný nádech kritiky, satiry a společenské angažovanosti, ale po začátku normalizace je zřetelný ústup. Jeho styl byl velmi charakteristický, v raných filmech se spíše zabýval seznamováním a odhalováním každodenní reality než vyjádřením osobních představ.

Jako režisér debutoval filmem ze sochařského prostředí a to snímkem *Nejkrásnější věk* (1968), kde hlavní roli ztvárnila Hana Brejchová. Cíle

a poselství tohoto filmu hodně připomínají Formanovy filmy, ale pohledy a přístupy se výrazně liší. Jednak zde absentuje technika *cinema-varité* a pečlivě vypracovaný scénář se také liší od kauzálnějšího a nahodilejšího děje filmů Miloše Formana a Ivana Passera.⁴²

V roce 1969 vzniklo asi nejznámější a nejslavnější dílo Jaroslava Papouška, volná trilogie *Ecce homo Homolka*, *Hogo fogo Homolka* (1970) a *Homolka a Tobolka* (1972). Původním záměrem byl pouze jednorázový pohled na osudy a mezigenerační konflikty rodiny Homolků, prarodičů, rodičů a dětí. Ale filmy měly u diváků obrovský úspěch a tak vznikla další dvě pokračování. Jaroslav Papoušek neměl rád tzv. filmové „seriály“ a tak první díl byl natočen na klasické plátno, druhý díl byl širokouhlý a třetí klasický barevný.

Ivan Passer

*"Všechny své filmy považuji za výjimečné, protože chci každý vždycky udělat jinak než ten předchozí."*⁴³

(Ivan Passer)

Cesta Ivana Passera k režii a filmu vůbec nebyla přímá. Nejprve pracoval jako zedník a zkoušel všechny různé profese, až pak se přihlásil na FAMU. První příležitost „přičichnout“ k filmu dostal díky Ladislavu Helgemu, když s ním spolupracoval na filmu *Velká samota* (1959) jako asistent režie. Další zkušenost získal, když rovněž jako asistent režie pomáhal Vojtěchu Jasnému s filmem *Procesí k panence* (1961) a *Až přijde kocour* (1963). Ivan Passer se také podílel na přípravě programu *Laterny magiky* pro výstavu Expo 58 v Bruselu. Jako asistent režie se podílel na všech českých filmech Miloše Formana, počínaje *Konkursem* (1963) a konče *Hoří, má panenko* (1967). Svoji režisérskou kariéru započal krátkometrážní adaptací Hrabalova Fádniho odpoledne z kolektivního filmu *Perličky na dně* (1965).

⁴²ČESKOSLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE, *Tvůrci- Jaroslav Papoušek*. [online]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3249-jaroslav-papousek/>.

⁴³ ČESKÁ TELEVIZE, ČT24, *Zpravodajství - Kultura* [online]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/21480-intimni-melancholik-ivan-passer-ktery-krasne-vypravi-i-nasloucha/>.

V bývalém Československu natočil pouze jeden celovečerní snímek a tím je *Intimní osvětlení* (1965), který je řazen mezi nejlepší filmy 60. let. Po roce 1968 emigroval do USA, kde pokračoval v natáčení. Mezi filmy natočené v USA patří například psychologický thriller z vietnamského prostředí *Cuttlerova cesta* (1981) a *Stalin* (1992).

Věra Chytilová

*"Na FAMU jsem cítila tlaky, aby mě eliminovali, byla jsem tam jediná (žena). Spolužáci mě brali, vyšoupnout se mě snažili kádrováci. Ale já jsem věděla, že se prostě budu rvát."*⁴⁴

(Věra Chytilová)

Prof. Mgr. Věra Chytilová byla nejdříve laborantka a manekýnka, k filmu se dostala v roce 1951, kdy si zahrála malou roli ve filmu *Císařův pekař a pekařův císař*. Za kameru se dostala později jako klapka a odtud se vypracovala na režisérku. Mezi lety 1957 – 1962 studovala FAMU obor filmová režie pod vedením Otakara Vávry. Absolvovala se svým středometrážním filmem *Strop* (1961). Tento film naznačuje její průkopnickou povahu, kterou můžeme vidět v pozdějších filmech. *Strop* vypráví o bývalé studentce medicíny, která se stane manekýnkou a nejde si bohatého milence, později však znechucena životními zkušenostmi nasedne na vlak a odjede. Po cestě potká pár prostých venkovských lidí, kteří ji natolik ovlivní, že se vrátí opět k medicíně. Chytilová zde vzpomíná na své zkušenosti s modelingem a nudu, kterou objevila v životě modelky.

O rok později, v roce 1962 debutovala dokumentem *Pytel blech*. Věra Chytilová byla uznávána díky tomu, že si vždy dokázala zachovat svůj morální postoj. Po revoluci začala učit na FAMU a roku 2003 se stala profesorkou. Její tvorba byla inspirována *cinema-varité*, což je znatelné ve filmu *Pytel blech* (1962). Jejím dalším povedeným snímkem byl *O něčem jiném* (1963), dále pak spolupracovala na kolektivním filmu režisérů *České nové vlny Perličky na dně*

⁴⁴ LIDOVKY. CZ, *Zpravodajství - lidé*. [online]. Dostupné z: http://www.lidovky.cz/chytilova-muzsky-zadna-celulitida-a-klimakterium-ale-pak-najednou-zdechnou-1ba-/lide.aspx?c=A140312_202455_lide_mpr.

(1965), kde měla povídku *Automat světa*. Jejím možná nejznámějším filmem je skandální koláž o hře bez hranic *Sedmikrásky* (1966). Po režisérské pauze přišla s filmem *Hra o jablko* (1976), který vypráví o mužském egoismu a odkaz na biblické téma evokuje souboj pohlaví.⁴⁵

V jejích filmech hrají hlavní postavy ženy, díky nimž se snažila zachytit obecná témata a nerozlišovala pohlaví, dívala se na muže i ženy stejným pohledem. Svými vyostřenými etickými dilematy bourala formální kliše. Byla známá svým experimentálním a novátorským způsobem natáčení. Právě tím se stala osobitou a průkopnickou. Kritici ji zařazují mezi velmi významné osobnosti *České nové vlny*, kde se prosadila i vedle silných mužských osobností v 60. letech 20. století. Její existenciální a provokující tvorba vyvolávala v lidech otázky a úvahy o životě. V její tvorbě můžeme vidět pozitivní obrazy ženství, oproti tomu upozorňovala na mužský mechanismus, násilnictví a sklony k nadřazenosti.⁴⁶

Nevěnovala se pouze tématům vztahovým, ale také kriticky zobrazovala společnost například ve filmu *Panel story aneb Jak se rodí sídliště* (1979). Věra Chytilová se nebála prosadit a v komunistické době se nebála riskovat a dělala vše proto, aby mohla tvořit. Vždy prosazovala sebe a své názory.⁴⁷ Věra Chytilová se nevěnovala pouze klasické filmové tvorbě, ale také dokumentaristice. Upozorňovala na nerovné postavení žen v ČR, jejich minimální zastoupení v politice, na domácí násilí a vleklé spory o děti. Její dokumenty spíše problémy konstatují a ukazují, jejich řešením se nezabývá. Dokumenty jsou plné kritiky lidské nepoučitelnosti, ukazují na stereotypy ve způsobech chování. Věra Chytilová ukazuje situace, kdy týraná žena nemá zastání, ale na druhou stranu také, že existují i týraní muži, ovšem zdůrazňuje, že ženy jsou týrány mnohem častěji. Prezentuje ženy jako lidi, na které je pohlíženo jako na něco méně hodnotného, ženy jako osobnosti mimo ideologii a moc.

⁴⁵ PILÁT, T. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, s.r.o., Praha, 2010, ISBN 978-80-7388-253-2, str. 60.

⁴⁶ PILÁT, T. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, s.r.o., Praha, 2010, ISBN 978-80-7388-253-2, str. 430.

⁴⁷ LUKEŠOVÁ, I., LUKEŠ, J. *Vzdor a soucit Věry Chytilové*. Dominik Centrum s.r.o. Plzeň, 2009, str. 25.

Tomáš Pilát ve své knize o Věře Chytilové napsal v závěru tuto větu:
„Život plný vitality, vášně a nadšení – to je Věra Chytilová.“⁴⁸

Jiří Menzel

„Film byl hotový a já jsem byl z toho dost deprimovaný, myslel jsem si, že se to nebude nikomu líbit. Když něco děláte a jste do toho ponoření, nemůžete nikdy být ke své práci dost objektivní. Vidíte víc než divák, který vidí jen výsledek, a tak lépe vnímáte jeho chyby a nedokonalosti. Proto vždy přijímám slova chvály s rozpaky a proto taky svoje hotové filmy už nechci vidět.“⁴⁹

(Jiří Menzel)

Režisér Jiří Menzel absolvoval v roce 1962 na pražské FAMU obor filmová režie pod vedením Otakara Vávry. Jeho absolventským filmem byl *Umřel nám pan Foster*. Mimo režie se také věnoval herectví, zahrál si především ve snímcích svých spolužáků z FAMU. Sám o sobě tvrdí, že jeho hlavní povolání je divadelní režie, které se věnuje od sedmdesátých let. Jako divadelní režisér působil také v zahraničí. Nejznámější komedie inscenace Machiavelliho *Mandragova* v pražském divadle Činoherní klub měla značných úspěchů a hrála se nepřetržitě 11 let (1965-1976).

Menzlova specifická filmová tvorba plná optimismu vzbudila značný ohlas jak u nás, tak i v zahraničí. Slova, která působí dodnes jako jakési motto, vznikla jako explikace k prvnímu filmu, ale pan Menzel se jimi řídí i nyní:
„Všichni víme, že život je krutý a neradostný. Jaký má smysl ukazovat to ve filmech? Ukažme, že jsme stateční a umíme se životu smát. A v tomto smíchu nehledejme cynismus, ale raději usmíření.“⁵⁰

⁴⁸ PILÁT, T. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, s.r.o., Praha, 2010, ISBN 978-80-7388-253-2, str. 457.

⁴⁹ MENZEL, J. *Rozmarná léta*, Nakladatelství: SLOVART. Praha, 2013, ISBN 978-80-7391-81-3, str. 164.

⁵⁰ MENZEL, J. *Rozmarná léta*, Nakladatelství: SLOVART. Praha, 2013, ISBN 978-80-7391-81-3, str. 133.

Náměty ke svým filmům hledal především v literatuře a to konkrétně v knihách Bohumila Hrabala, autora tragikomických příběhů všedního dne. Tvořil filmové adaptace knih jako *Perličky na dně* (1965), na kterém se podílel se svými spolužáky a díky němuž dostal nabídku točit další film a tím byl *Ostře sledované vlaky* (1966). Tento jeho první celovečerní film získal v roce 1967 Oscara za nejlepší zahraniční film. Jiří Menzel měl to štěstí s Bohumilem Hrabalem se seznámit, což ho ještě více motivovalo. Mohl s ním konzultovat a radit se. Používat knihu jako inspiraci se naučil na škole. „*To nás učil pan Vávra, je to na jednu stranu něco hotového, vyzkoušeného a já nemám takovou tendenci a potřebu něco nového objevovat, nemám takové ambice jako Věra Chytilová, Jan Němec. Já jsem služebník, v dobrém slova smyslu.*“⁵¹ Další film a další adaptaci natočil v roce 1967 a tou bylo *Rozmarné léto* od Vladislava Vančury. Snímek vytvořen opět podle Hrabalových povídek *Skřivánci na niti* dokončil na začátku normalizace, tento film byl však pro svou kritiku komunistického režimu uzamčen v trezoru a k divákům se dostal až po revoluci, v lednu roku 1999.

„*Netušili jsme na začátku vůbec nic. Ale já žil v iluzi, že je to film o 50. letech, že Hrabalův humor je snesitelný a myslel jsem si, že se bolševici budou svým chybám smát, ale to jsem se velice mýlil. Protože oni neměli rádi humor. A musím říct, že premiéra po dvaceti letech byla docela legrační.*“⁵²

V obou svých velkých filmech obsadil do hlavní role Václava Neckáře, který je ztvárnil neopakovatelným způsobem. Další Menzlovy hrabalovské filmy, kterými jsou *Postřižiny* (1980) a *Slavnosti sněženek* (1983), patří k tomu nejlepšímu, co v české kinematografii můžeme vidět. Jeho komediální filmy jako *Na samotě u lesa* (1976) nebo *Vesničko má středisková* (1985) byly točené často na náměty Zdeňka Svěráka a jsou také řazeny mezi to nejlepší. Jiří Menzel ve svých sedmdesáti šesti letech patří právem mezi ve světě nejuznávanější české filmové tvůrce.

⁵¹ Rozhovor s Jiřím Menzlem, viz příloha A.

⁵² Rozhovor s Jiřím Menzelem, viz příloha A.

Miloš Forman

„*Ať se to vezme z kteréhokoli konce, skutečnost je vždycky zajímavější, než cokoli vymyšleného.*“⁵³

(Miloš Forman)

Miloš Forman neměl lehké dětství, jeho rodiče zahynuli v koncentračním táboře a on vyrůstal v dětském domově a internátní škole pro oběti 2. světové války v Poděbradech. V této škole se potkal třeba s Ivanem Passerem nebo Václavem Havlem. Jeho cesta k filmu nebyla úplně jednoduchá, nejprve se hlásil na DAMU, kde ho nepřijali a tak šel studovat FAMU obor scenáristika a dramaturgie. Už během studií působil jako pomocný režisér a asistent Alfréda Radoka, byl také hlasatelem v Československé televizi. Zajímal se i o herectví, objevil se například ve filmu *Slovo dělá ženu* (1961), *Stříbrný vítr* (1954) a později i ve snímku *Strop* (1961) v režii Věry Chytilové. Byl spoluscénaristou filmů *Nechte to na mě* (1955), *Štěňata* (1957). V Československu do roku 1968 spolupracoval s Miroslavem Ondříčkem, Ivanem Passerem a Jaroslavem Papouškem, spolu natočili několik úspěšných snímků, které se vyznačují sžíravým až černohumorným pohledem na společnost.

Samostatnému režirování se začal věnovat v roce 1963, kdy debutoval filmem *Konkurs*, který tvoří dvě povídky. Prvním celovečerním byl *Černý Petr* (1963), získal mnoho zahraničních ocenění. Následující snímek o nezodpovědných slibech mládeže a prvních životných prohrách byl *Lásky jedné plavovlásky* (1965).

Roku 1967 vznikl asi jeho neznámější český film *Hoří, má panenko*, na kterém se podíleli Jaroslav Papoušek a Ivan Passer, za kamerou stál Miroslav Ondříček. Tento první Formanův barevný film byl obsazen neherci, kteří však už byli známi z předchozích filmů. Tato komedie, která se mění v tragickou frašku, má cit pro detail, gesta a dialogy. „*S neherci dělal především Miloš Forman, Věra Chytilová, ale i já. Na začátku to bylo přijatelné, neherci ovlivňují herce a naopak herci vedou neherce k určité*

⁵³ MILOŠ FORMAN, *Citáty*. [online]. Dostupné z: <http://citaty.net/autori/milos-forman/>.

*disciplíně. Neherci jsou živí a spontánnější, ale musíte je vychovat, najít.*⁵⁴

V srpnu roku 1968 Miloš Forman emigruje do USA, kde pokračuje ve filmařině a jeho prvním zahraničním filmem je *Taking off* (1971), za který získá ocenění britské akademie BAFTA za nejlepší režii a cenu MFF v Cannes za nejlepší film. Dalším filmem, který vypráví o olympijských hrách v Mnichově je dokument *Viděno osmi* (1973). Roku 1975 přichází asi se svým nejpovedenějším filmem a tím je *Přelet nad kukaččím hnízdem*. Film o americkém odsouzenci, který se chce vyhnout vězení a tak předstírá šilence, vynesl Miloši Formanovi Oscara za nejlepší režii, nejlepší film, hlavního herce, hlavní herečku, scénář a dalších pět nominací.⁵⁵

V roce 1979 natočil svůj první muzikál *Vlasy*, velmi známé a oblíbené dílo, však trochu nedocenené. Za film *Ragtime* (1981) byl nominován na Zlatý Globus. O čtyři roky později 1985 přišel se snímkem *Amadeus*. Vypráví o dvorním skladateli Vídeňského dvora, který se snaží všemi možnými způsoby zničit nováčka Amadea Mozarta. Film získal 8 Oscarů a pro Miloše Formana to byla druhá zlatá soška za režii. Film *Valmont* natočil roku 1986 a kritici ho označují za jeden z nejméně povedených. Po tomto neúspěchu chtěl Forman skončit s filmováním, ale naštěstí se tak nestalo. O deset let později se vrátil na plátna kin filmem *Lid versus Larry Flint* (1996). V roce 1999 přišel s dramatem *Muž na měsíci* a o sedm let později natočil válečné drama *Goyovy přízraky*.

Základním rysem filmů Miloše Formana je satira, kterou používal jako výrazový prostředek zesměšnění. Pomocí satiry zobrazoval skutečný stav české společnosti, což do té doby nebylo ve filmech typické. Většina postav v jeho filmech zažívají trapné situace, ale zároveň vyvolávají soucit. Miloš Forman umí věcně a vtipně vyprávět a vystihnout jádro příběhu. „*Miloš Forman, díky svým americkým filmům je ve světě nejznámějším českým režisérem, zasáhl do filmového dění již v 50. letech. V období Nové vlny se jeho tvorba vyznačovala ostrým satirickým humorem, vycházejícím z obyčejných lidí. V prvních filmech se Forman soustředil na mladé hrdiny. Jejich naivitu*

⁵⁴ Rozhovor s Jiřím Menzelem, viz příloha A.

⁵⁵ ČESKOSLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE, *Tvůrci- Miloš Forman* [online]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/1572-milos-forman/>.

a nezkušenost nevnímal jako symbol čistoty, ale využil jich jako prostředků k odhalení sobeckosti, hlouposti a prázdnoty jejich okolí i jako předobraz jejich vlastní budoucí konformity. Na půl lhostejně a na půl škodolibě stavěl své hrdiny do zapeklitých situací běžného života. Jeho hrdinové prožívají nejtrapnější situace v celém českém filmu, přesto se Forman v postoji ke svým hrdinům odlišuje od většiny pokleslých komedií 70. - 90. let. Trapné situace jsou zapříčiněny drobným zbabělostím či naivitou samotných postav, míra jejich patálií vyplývala z velikosti jejich poklesu či nerozhodnosti. Režisér své hrdiny nikdy neponížil ani jim neupřel zbytek lidství. Měřil všem stejně a spravedlivě, byť jeho spravedlnost byla mnohdy satyrského řádu.“⁵⁶

Jan Němec

„Některými znalci byl Jan Němec považován za vůbec největší talent České nové vlny. Talent, jemuž nebylo dopřáno dojít k vrcholům, jehož křehká nátura nedokázala čelit změněným podmínkám v americkém exilu. Mnohé se mu odpouštělo, tolerovalo. Jeho nekonečné bohémství však vzbuzovalo vždy spíše porozumění, nakažlivě strhávalo.“⁵⁷

Jan Němec studoval jako všichni tvůrci *České nové vlny* na FAMU obor režie, po studiích pracoval jako asistent u režiséra Václava Kršky, se kterým natočil první hraný film krátkometrážní *Souto* (1960). Jeho největším úspěchem je hraný debut *Démanty noci* (1964), je asi nejlépe zfilmovanou podobou Arnošta Lustiga. Film je natolik tíživý a v absurditě vygradování situací budí tak silné emoce, že strhne téměř každého diváka. O rok později se podílel se svými spolužáky z FAMU na skupinové adaptaci povídky Bohumila Hrabala *Perličky na dně* (1965). Svůj druhý celovečerní film *O slavnostech a hostech* (1966) vypráví o zradě vzdělců s několika významovými vrstvami. Řadí se k nejlepším dílům české kinematografie vůbec. V roce 1966 natolik pobouřil komunistickou vládu, že byl i krátkodobě zakázán, pak v 70. a 80. letech byl zakázán úplně.

⁵⁶ PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, ISBN 80-85839-54-7, str. 147.

⁵⁷ MELOUNEK, P. *Čeští filmaři, něžní barbaři*, Praha: Bohemia, 1996, ISBN 80-85803-22-4, str. 63-64.

V roce 1968 natočil film *Oratorium pro Prahu*, což byly sestříhané autentické záběry ze sovětské invaze do tehdejšího Československa. Po tomto filmu mu byla zakázána jakákoli umělecká činnost a byl nucen opustit Československo. V zahraničí natočil pár dalších snímků jako například *Proměna* (1975) nebo *Královská svatba* (1976).

Juraj Herz

„ *Velice svéráznou, vcelku jednotící a zároveň na pohled odlišitelnou stopu až doposud zanechal v české kinematografii Juraj Herz. Přes různé výkyvy - zejména v druhé polovině let 70. a do značné míry i v následující dekádě – si dokonce postupně začal vytvářet vlastní rukopis, třeba trochu manýristický a marnivý, ornamentalistice a výpravný, ale nenapodobující, velice často jdoucí ruku v ruce s charakterem látek, které zpracovával a zpracovává.*“⁵⁸

Melounek (1996)

Juraj Herz režisér a scénárista byl za války spolu s rodiči exportován do koncentračního tábora. Po válce vystudoval Střední školu uměleckoprůmyslovou, poté šel na DAMU loutkářskou fakultu obor režie, herectví. Po studiích spolupracoval jako režisér a herec s divadlem Semafor, také na Barrandově jako asistent režie a pomocný režisér. Mimo to se podílel na filmu *Obchod na korze* režisérské dvojice Jan Kadar a Elmar Klos.

V roce 1965 debutoval prvním samostatným středometrážním snímkem, adaptací knihy Bohumila Hrabala *Sběrné surovosti*. Následujícími snímky byly například filmy *Kulhavý ďábel* (1968), *Spalovač mrtvol* (1968), *Petrolejové lampy* (1971), *Upír z Feratu* (1981) a řada dalších, které dokazují, že Juraj Herz je talentovaným režisérem. Jeho filmy jsou povětšinou plné napětí, někdy až hororového až černého humoru. Svou pozornost věnoval především obrazové stránce a výběru a vedení herců. V roce 1987 emigroval do NSR a tam pokračoval ve své tvorbě, ve které se dokonce objevily pohádky

⁵⁸MELOUNEK, P. *Čeští filmaři, něžní barbaři*, Praha: Bohemia, 1996, ISBN 80-85803-22-4, str. 75.

a dokumentární filmy. V 90. letech točil zase v České republice, kde se podepsal pod známými seriály *Černí andělé* (2001) nebo *Černí baroni* (2004).

PRAKTICKÁ ČÁST

5 VÝZKUMNÁ METODIKA

V praktické části této bakalářské práce autorka využila metody kvalitativní analýzy hloubkových rozhovorů. Rozhovory byly vedeny nestrukturovanou formou a to především proto, aby respondent, kterým byl režisér Jiří Menzel, mohl okamžitě reagovat a případně vyprávět zajímavosti, na které si v průběhu rozhovoru vzpomene. Tato forma byla zvolena také proto, aby se i autorka mohla ptát na doplňující informace či reagovat na respondentovy odpovědi. Rozhovor probíhal osobně, tváří v tvář a to především z důvodu lepší a spontánnější komunikace. Témata, na která pan Menzel odpovídal, se netýkala pouze jen České nové vlny, ale také jeho životního pohledu, postoje a zážitků.

Autorka si předem stanovila tato témata:

1. Charakteristika České nové vlny - politická a kulturní situace
2. Společná témata, spojitost mezi tvůrci
3. Pozitivismus v respondentových filmech
4. Trezorové filmy a názor na cenzuru
5. Proč tolikrát Hrabal a adaptace knih
6. Rozdílnost mezi českým a zahraničním divákem
7. Financování filmů
8. Spolupráce
9. Zánik, pozůstatky a přínos České nové vlny
10. Vyhodnocení rozhovoru.

6 NESTRUKTUROVANÉ HLOUBKOVÉ ROZHOVORY

Tyto nestrukturované hloubkové rozhovory nemají žádnou konkrétní osnovu pro respondentovo vyprávění. Autorka chtěla, aby byl rozhovor plynulý, volný, nestrojený a příjemný a tak nastínila respondentovi své okruhy, které se týkají 60. let a ponechala ho vyprávět. Díky tomu respondent, pan Jiří Menzel, mohl mluvit spontánně a bezprostředně avšak s ohledem na dodržení daného tématu a okruhů.

6.1 Charakteristika České nové vlny – politické a kulturní scény

Celé Jelikož pan Jiří Menzel je jedním z představitelů *České nové vlny*, autorka předpokládala, že v této oblasti má opravdu co sdělit. Jiří Menzel v roce 1962 absolvoval FAMU tudíž, v době největšího rozkvětu české kinematografie byl přímo v centru tohoto dění. „*Ten vývoj byl takový v 50 letech, když nastal bolševik, všechno bylo dost tvrdé, přísné, hodně se toho zakazovalo a všechno bylo buržoasní umění a jediné co bylo možné, tak to byl socialistický realismus. Ale jak lidi stárnou, povolují. Po 15 letech se vláda vystřídala a uvolnila se trochu atmosféra, ale zároveň se hodně věci nesmělo. Ale ten tlak, že se šlo, až tam kam se smělo, to byla nashromážděná obrovská energie nejen ve filmu, v divadle, ale i v literatuře a ve všem. Začali jsme konečně vnímat Evropu, svět a začaly se sem dostávat věci, které dříve nesměly být a to v nás budilo nové ideje, nové myšlenky, nápady. Díky tomu lehkému uvolnění jsme měli možnost nakouknout i ven. My, jako studenti FAMU, jsme měli možnost vidět nové filmy Francouzské nové vlny nebo americké dokumenty, ale hrané filmy moc ne, Hollywood se tady moc nepěstoval.*“ (JM)

Velkou inspirací pro *Českou novou vlnu* byla *Francouzská nová vlna* a italský neorealismus. Na FAMU se začaly promítat tyto filmy, studenti se dozvídali novinky z filmového světa. Technika byla manipulovatelnější. Měli

lehčí kamery s kvalitnějším zvukem, lepší filmový materiál, na který se nemuselo tak moc svítit. Pro studenty to bylo takové osvěžení filmové tvorby a generace pana Menzela s tím v Čechách tenkrát začala. I Barrantov si uvědomil, že tohle bude nová cesta k tvoření filmů. Ke vzniku *České nové vlny* tedy přispěla především politická situace. Když se autorka tázala pana Menzela, co konkrétně vlastně Českou novou vlnu odstartovalo a jak podle něho toto významné hnutí vzniklo, odpověděl: „ *Díky tomu, že atmosféra v Československu byla relativně svobodná, myslím tím, oproti tomu, co jsme zažili v 50. letech. Tak to byla exploze a do toho jsme přišli my. Vše vznikalo spontánně, vůbec jsme si neuvědomovali, že je to nějaké hnutí, to vzniklo samo od sebe, nebyl tam žádný teoretik, který by to předpověděl. Nic jsme nedělali uvědoměle, jen jsme tvořili, co jsme chtěli a když ty filmy vyšly ven, tak se začalo psát o České nové vlně. Nebyl to žádný cíl, to prostě vzniklo samo.*“ (JM)

6.2 Společná témata, spojitost mezi tvůrci.

Na otázku, zda byla a je nějaká spojitost mezi tvůrci 60. let, zda se točila nějaká daná témata, která byla např. společná u všech tvůrců, odpověděl poměrně stručně. Každý byl úplně jiný, pan Menzel kluk z periferie, Evald Schorm chlapec z vesnice, Jan Němec byl z intelektuálního prostředí, Věra Chytilová holka z Moravy, ale v Praze se pohybovala mezi intelektuály, Miloš Kluk z města, zkrátka totální různorodost. Ale co pro ně bylo společného, tak to byl zdroj informací. Všichni byli odkázáni na to, co je naučili ve škole, protože ty osnovy byly všude stejné. Dalším pojítkem bylo to, že všichni tvůrci nové vlny věděli, co dělat nechtějí. Chtěli tvořit něco jiného, než do té doby bylo. „*To nebyl žádný cíl, být pohromadě a vytvořit nějaké hnutí, my jsme se všichni dohromady vlastně střetli pouze jednou jedinkrát a to když poslanec Pružinec - komunistka v parlamentu se ptal ministra kultury, jak je možné, že za dělnické peníze, se pořizují filmy, jako jsou *Démanty noci* nebo *Sedmikrásky*. Proto jsme se sešli, abychom sepsali protest a to bylo v roce 1966. Jinak jsme si každý dělali filmy, jak jsme to uměli nejlépe. Podle svého.*“ (JM)

Společná témata nebyla, ale každý z režisérů měl svůj pohled. Každý z nich dělal úplně jiné filmy, ale ta svoboda používat film jako výpověď, ne pouze ilustraci nějakých tezí, ta je spojovala. „*Forman dělal filmy jako je Černý Petr, Chytilka dělala úplně něco jiného, já zase Hrabala a Honza Němec se úplně vymykal.*“ (JM) Společná témata sice nebyla, ale nějaké spojitosti, které se ve filmech objevovaly, tam najdeme. Jednou z nich bylo, že si režiséři oblíbili obsazování neherců. Obsazování neherců bylo v České nové vlně velmi časté. Pan Menzel nám k tomu řekl něco více: „*S neherci dělal především Miloš Forman, Věra Chytilová, ale i já. Na začátku to bylo přijatelné, neherci ovlivňují herce a naopak herci vedou neherce k určité disciplíně. Neherci jsou živí a spontánnější, ale musíte je vychovat, najít.*“ (JM) Vychovat lidi k tomu, aby to hráli, jak tvůrci chtějí je velmi těžké, stejně tak jako je najít, protože ne každý je schopný být před kamerou přirozený. Tento problém mají někdy i velcí herci. Další důležitá věc je, umět je naladit, aby byli přirození. „*Já jsem měl v prvním filmu spoustu neherců, ale věděl jsem, že jde o to, aby se všichni před kamerou cítili jako doma a to ten Miloš uměl dokonale.*“ (JM)

Po nějaké době to přestalo být možné, protože přišly tvrdé normy, začalo se točit na barevný materiál, který byl strašně drahý, to byla asi nejdražší položka z filmu, spotřeba filmové suroviny. Každý záběr jednou dvakrát maximálně třikrát a točit to s neherci je náročné. To metry tečou, ale forma pana Formana je k tomu lépe přizpůsobena. „*On to rozehraje a nechá ty lidi žít a pak z toho něco posbírá. Kdežto já jsem klasičtější, já potřebuji vědět, kde záběr končí a kde začíná.*“ (JM)

Film, na kterém tvůrci 60. let spolupracovali, byl *Perličky na dně*, kde se parta mladých filmařů z FAMU dala dohromady, a vznikl film o sedmi povídkách, který také obsahoval spoustu nehereckých tváří. Jiří Menzel, Věra Chytilová, Evald Schorm, Jan Němec, Jaromír Jireš v této knize Bohumila Hrabala našli netušenou poezii všedního života. Společně s uvedenými tvůrci se na přípravách *Perliček na dně* podíleli i režiséři Ivan Passer a Juraj Herz.

6.3 Pozitivismus ve filmech a osobní vývoj

Slova, která pan Menzel řekl při jednom rozhovoru v rádiu, autorka použila jako vodítko k získání dalších odpovědí. Jeho slova zněla takto *„Všichni víme, že život je krutý a neradostný. Jaký má smysl ukazovat to ve filmech? Ukažme, že jsme stateční a umíme se životu smát. A v tomto smíchu nehledejme cynismus, ale raději usmíření.“* (JM)

Když chtěla autorka slyšet, jak to pan Menzel myslel, byla odkázána především na knihu, kterou Jiří Menzel před několika měsíci vydal. I přes odkaz, pár slov řekl. *“Myslím, že jsem se nezměnil, a na to jsem pyšný, přijdu si pořád stejný. Ta slova, co jste citovala, vznikla, když jsem dělal *Ostře sledované vlaky*. A stále to platí. To už je skoro padesát let. Ale pozitivní jsou všechny moje filmy. Jediné, co se možná u mě změnilo je, že jsem byl odvážnější, když jsem byl mladý, ale jsem si věrný. A za to jsem rád.“* (JM)

Režisér Jiří Menzel plánuje v budoucnosti další film, momentálně přemýšlí, do čeho se pustí, ale plánuje pokračovat a rozdávat svůj smysl pro humor a optimismus. Lidé o jeho filmech tvrdí, že je vždy potěší a dají jim chuť žít a užívat si života.

6.4 Trezorový film a názor na cenzuru

Přesvědčovací *Skřivánci na niti* je jeden z filmů, který byl natočen v roce 1969 na motivy povídek Bohumila Hrabala *Inzerát na dům*, ve kterém už nechci bydlet. Ihned po jeho neveřejné premiéře byl pro svoji otevřenou kritiku tehdejšího vládnoucího totalitního režimu na více než 20 let zakázán. Otázka mířená k panu Menzelovi byla, zda alespoň trochu tušil, že tento film nepůjde do kin a jaký to vlastně byl pocit, něco tvořit a pak zjistit, že film nikdo neuvidí a hlavně nesdělí všem své hlavní poselství. *„Netušili jsme na začátku vůbec nic. Ale já žil v iluzi, že je to film o 50. letech, že Hrabalův humor je snesitelný a myslel jsem si, že se bolševici budou svým chybám smát, ale to jsem se velice mýlil. Protože oni neměli rádi humor.“* (JM)

V listopadu roku 1989 byla revoluce a už v lednu roku 1990 byla premiéra Menzlova trezorového filmu *Skřivánci na niti*. Vše bylo rychlé, protože film byl v podstatě kompletní, udělaly se pouze barevné kopie a film šel do kin. Když začali film promítat, Jiří Menzel byl spokojen a těšilo ho, že se vůbec do kin dostal. Po dvaceti letech v šuplíku konečně vyšel ven a i přesto, že to nebyl film pro dobu, která sametovou revolucí nastala, se film lidem líbil. Nebyl sice již aktuálním alarmem, ale stal se vlastně výpovědí o době minulé, o minulém režimu. Projekce probíhala v kině Blaník a trvala asi čtyři týdny. Na otázku ohledně cenzury pan Menzel začal vyprávět příhodu z premiéry filmu *Skřivánci na niti*, kdy mu před projekcí filmu novináři nastavili mikrofon s otázkou, co pro něj znamená, že už není cenzura. Konečně bude volnost a bude se moci více tvořit. Ale pan Menzel na to nahlíží z trochu jiného a velmi zajímavého hlediska. Tvrdí, že cenzura má něco do sebe. Například ve Francii byla větší volnost v produkování a tvoření filmů. Tudíž se prodávala a produkovala horší a třeba i nepovedená díla, trh byl více zahlcen, ale ne vždy kvalitním zbožím. Kdežto v tu dobu u nás bylo zakazováno více a literární brak se do prodeje zkrátka nedostal, tudíž tu většina knih byla kvalitních. Řada lidí teď nečte hodnotnou a klasickou literaturu a to proto, že je kolem spousta nekvalitních a méně náročných knih ke čtení.

6.5 Proč tolikrát Hrabal a adaptace knih

„*Já jsem měl to štěstí, že jsem ho poznal.*“ (JM) Tato slova mluvila Jiřímu Menzlovi ze srdce. Díky filmu *Perličky na dně* dostal Jiří Menzel nabídku točit *Ostře sledované vlaky*, za které později obdržel Oscara, což jeho kariéru odstartovalo. A proč ho baví adaptace knih? Pan Menzel říká: „*To nás učil pan Vávra, je to na jednu stranu něco hotového, vyzkoušeného a já nemám takovou tendenci a potřebu něco nového objevovat, nemám takové ambice jako Věra Chytilová, Jan Němec. Já jsem služebník, v dobrém slova smyslu.*“ (JM) Když pan Menzel překládá knihu do filmového jazyku, dělá to také proto, aby ji zpopularizoval. Kniha mu dává inspiraci a filmy tvoří vždy s respektem

k autorovi, snaží se ho poznat, pochopit a porozumět. Bez toho je nemožné vytvořit kvalitní adaptaci knihy. Není to vůbec jednoduché, ale když se to podaří, je to krása.

6.6 Rozdíl mezi českým a zahraničním divákem

Filmy Jiřího Menzela jsou možná víc oblíbené v zahraničí než u nás. Autorčiny otázky směřovaly k rozdílu mezi zahraničním a českým divákem. Kde je vlastně ten rozdíl, že tam se lidem líbí více než u nás. Odpověď z něj vylítla jako střela, hlavní rozdíl vidí v tom, že on tvoří něco jiného, než tam lidé znají, jeho filmy jsou pozitivní, vtipné a mají myšlenku. Dalším důvodem je, že typ filmu, který Jiří Menzel tvoří, je v Česku známý a lidé porovnávají např. s Hřebejkem a dalšími tvůrci. Kdežto venku se takové filmy nedělají. Díky filmovým festivalům se filmy dostávají do podvědomí zahraničních diváků a promítají se všude po světě. Pan Menzel na filmování miluje ještě jednu věc a to je cestování. Filmařina ho zavedla do různých koutů světa, konkrétně do Indie, Kalifornie, Finska, Španělska a na spoustu dalších míst.

Ale proč v zahraničí je oblíbenější než u nás? *„Vidím čím dál jasněji, že Češi jsou plebejci. Když to srovnáte s Finy, Nory, Holanďany, tak to už vidíte na pohled, jak se Češi oblékají, koho volí za prezidenta. Je to tím, že většina lidí jsou burani. V tom je krásný film Miloše Formana – Hoří, má panenka. Nejsou zlí, ani jeden není zlý, ale navzájem přikrádají a pokládají to za normální a jsou zvyklí na ten plebejský způsob života. Víte co, já když jedu do ciziny, tak se tam cítím lépe, než když se vrátím.“*

6.7 Financování filmů

Proč za komunistů bylo více peněz na filmy? Je pravdou, že bylo více peněz, ale proto, že to byl chytrý koloběh. Jak se dříve tvrdilo, že se točilo za dělnické peníze, tak to není pravda. Československá republika měla monopol, byla jedna firma, která dělala dovoz filmů, distribuci filmů, výrobu

a vývoz. „Například když byla ve světě slavná Kleopatra, byla strašně drahá, tak jsme ji nekoupili, až po několika letech, když už tak drahá nebyla. Bylo to především proto, že stát neměl peníze. Když pak už byla zakoupena, tak proběhla celou republikou a vydělala strašně peněz, které šly na výrobu nových československých filmů, a to byl kolotoč.“ (JM) Byla tam však jedna nevýhoda, muselo se vyrobit 50 filmů, ať byly, jaké byly. Chyběla konkurence, každý film, který se udělal, šel do kin, i když se nepovedl. „Jediné, co se muselo, bylo projít cenzurními normami, ale nepamatuju si, že by nějaký film nešel do kin, i když nebyl kvalitní.“ (JM)

6.8 Spolupráce

Když pan Menzel začne s někým spolupracovat, tak je to vždy na delší dobu. Za celý filmový život měl své oblíbené spolupracovníky, ať už je to kameraman pan Jaromír Šofl, který točil většinu filmů pana Jiřího Menzela od Perliček po Donšajny. Pouze na dvou filmech se pan Šofl nepodílel a to proto, že už měl smlouvenou jinou práci. Střihače měl pan Menzel během své filmové kariéry pouze dva. Jediný důvod změny bylo úmrtí. „Když už jsem s nimi dělal, tak jsem s nimi dělal pořád, dokud žili. Už od Perliček jsem měl své oblíbence.“ (JM)

Hudební skladatel byl po celou dobu respondentovy kariéry po jeho boku, dokud neumřel a podobně je to i s herci. Když si pan režisér oblíbil herce, tak je zkrátka obsazoval. „Herce, ty jsem měl nejradši ty samý. Já jsem vždy říkal, že tam bude hrát pan Hrušínský. I když nevím co, ale bude tam hrát.“ (JM) Ono to je tak, že se sice napíše scénář a je tam nějaká představa o hercích, ale každý jsme jiný a je nemožné nutit herce hrát někoho úplně jiného než on doopravdy je. Role se musí malinko přizpůsobit herci, aby on nemusel nic předstírat. A jak pan Menzel herce vybírá? Co mu říká, že je to ten pravý? „Vybírám si herce srdcem, musíte být kamarád.“ (JM)

Například při natáčení Donšajny režisér Menzel herce téměř neznal, ale měl to štěstí se s nimi předem seznámit a spřátelit, a to se pak hned lépe pracuje, jak uvedl.

6.9 Zánik, pozůstatky a přínos nové vlny

„*Ona bohužel zahynula dříve než by se čekalo.*“ (JM) Po skončení České nové vlny, což nastalo v roce 1968 s nástupem normalizace, přišla bída a zmar. „*Najednou se objevili naši kolegové, kteří nám nemohli odpustit, že jsme měli úspěch a začali nás škrtit. Sekvenc, Malík a podobně a ti tvrdili, že naše filmy byly špatný. A začali, jako teď je ta naše chvíle a ty naše filmy byly prý stejně jenom uměle živený západními kapitalistickými novináři a takové ty závistivé žvásty.*“ (JM) S nástupem normalizace přišla opět tvrdší cenzura a tím omezení tvořit. „*Takže jsme nějakou dobu nemohli dělat.*“ (JM) Podle pana Menzela na ruské okupaci nebylo nejhorší, že sem přišli Rusové, ale že tolik lidí využilo těch tanků k tomu, aby si začali budovat kariéru. Například pánové jako byl Malík a Sekvenc šli učit na FAMU a diktovali, kdo bude točit a kdo ne.

Další autorčina otázka se týkala pokračování v tvůrčí činnosti, jaká byla v době České nové vlny, zda si pan Menzel myslí, že v tomto stylu někdo pokračuje? „*No já úplně nevím, kdo se k tomu hlásí, ale Hřebejk trošku a tahle generace, ty se s námi seznámili na konci 80. let když začali chodit na FAMU, kdy už naše filmy bylo možné vidět. I přesto, že učitelé jako byl Malík a Vorlíček jim říkali, hlavně nepoužívejte žádné formalismy.*“ (JM) To bylo ošklivé, ale vše se jednou omrzí. Na začátku 70. let to bylo daleko horší než na konci 80. let. Takže se vlastně přesně opakovalo to, co bylo dvacet let předtím. Ještě než byla revoluce, tak už byla relativní svoboda, dokonce už probíhaly přípravy na projekce trezorových filmů, že půjdou do kin. Proto film *Skřivánci na niti* byl velmi dobře připraven a mohl jít po listopadu 89 hned do kin. Co bylo přínosem? Otázal se pan Menzel ještě jednou a na chvíli se zamyslel. Česká nová vlna totiž zahynula dříve než normálně. Ale co přinesla, to byla chuť vyprávět přirozeně a mluvit o věcech, které existují. To nebylo nic vymyšleného, to byla realita. Ta spontánnost ve všech filmech, i když každý tvůrce je úplně jiný. Například film *Sedmikrásky* je třeba úplně jiný než filmy Evalda Schorma. „*Ale na rozdíl od těch předchozích filmů, které byly před novou vlnou, měly naše filmy náboj. To je tak, jako když potkáte člověka, který je dokonalý, krásně oblečený, mluví všechno správně, ale nudí vás. A vedle*

toho máte člověka, který je spontánní, baví vás, myslí na vás, když s vámi mluví. Tak v tom se to změnilo, tohle to přineslo.“ (JM)

Filmy České nové vlny jsou bližší k divákům, není to žádná daná stavebnice, je to jakási reflexe toho, jací lidé doopravdy jsou. Každý obyčejný člověk se tam trochu najde.

6.10 Vyhodnocení nestrukturovaných hloubkových rozhovorů

Rozhovory s panem Jiřím Menzelem byly vedeny volně, dle předem stanovené osnovy. Autorka však neměla předem připravené přesné otázky, ty přicházely a vycházely z průběhu rozhovoru. Zaměřila se na jeho pohled, vzpomínky, zkušenosti a fakta z 60. let. I když o sobě pan Menzel tvrdí, že působí plaše, mluví potichu, je líný a nevěří si, po rozhovoru s ním každý řekne, že mluvil o někom jiném. Jiří Menzel působil velmi mile, spokojeně, mluvil plynule, ze srdce. Rozhovor s touto osobností byl velmi přirozený i příjemný. Pan Jiří Menzel se narodil v roce 1938 v Praze. Sám sebe nazývá klukem z periferie. V roce 1962 absolvoval pražskou FAMU obor filmová režie, kde studoval pod vedením pana Otakara Vávry, který je i nyní jeho velkou inspirací a patří mu jeho obdiv. Filmová tvorba pana Menzela má značný ohlas doma a možná ještě větší v zahraničí, kde filmy takové druhu nejsou tak obvyklé. A dokonce on sám tvrdí, že se v zahraničí cítí lépe. Jeho schopnost vyprávět o prostých lidech, z nichž někteří podléhají v nerovném zápase s násilím, byrokracií, totalitní zvlůi, a druzí zase svou osobitostí, někdy až bizarní originalitou obohacují život kolem sebe, je neskutečná. Velkou inspiraci ke svým filmům našel především v dílech spisovatele Bohumila Hrabala, autora řady tragikomických příběhů všedního dne.

Jeho první opravdový film byl *Perličky na dně*, na kterém se podílel s dalšími spolužáky, jako byla Věra Chytilová, Jan Němec, Evald Schorm a další. Tento film dopomohl panu Menzlovi k dalšímu natáčení a to proto, že po premiéře *Perliček* dostal nabídku na natočení celovečerního filmu *Ostře sledované vlaky*. Za film, který se opět točil podle literární předlohy jeho oblíbeného autora - Bohumila Hrabala, získal Jiří Menzel v roce 1966 Oscara

jako nejlepší zahraniční film. Mezi další povedená díla pana Menzela patří film *Vesničko má středisková*, který byl na Oscara nominován v roce 1985. Trezorový film *Skřivánci na niti* natočen opět na motivy Hrabalových povídek byl dokončen až na začátku normalizace. Film byl však pro kritiku komunistické zvůle uzamčen na dvacet let v trezoru a lidem byl promítnut až v lednu roku 1990. Po revoluci obdržel cenu *Zlatý medvěd* na Mezinárodním filmovém festivalu v Berlíně. V obou jeho úspěšných filmech ztvárnil hlavní role neopakovatelným způsobem jeho velký oblíbenec Václav Neckář. Pan Menzel rád spolupracuje s lidmi, které pozná a ví, jak s nimi pracovat. Proto většina jeho filmů má stejného kameramana, střihače, zvukaře, skladatele a velmi často i herce. Další Menzelovy hrabalovské filmy *Postřižiny* a *Slavnosti sněženek* stejně jako jeho komediální filmy ze 70. a 80. let, točené často na námět Z. Svěráka (*Na samotě u lesa*, *Báječní muži s klikou* či *Vesničko má středisková*), patří k tomu nejlepšímu, co česká kinematografie dosud vytvořila. Neméně úzce a současně úspěšně je Menzel spojen s dílem V. Vančury, jehož poetiku dokázal přesvědčivě přenést na filmové plátno. Jiří Menzel se netají svou velkou vášní a nadšením pro cestování, které mu vlastně umožňuje natáčení jeho filmů. Cestuje na různé filmové festivaly, je členem Academy of Motion Picture Arts and Sciences, také Evropské filmové akademie a nově zřízené České filmové a televizní akademie. Dokonce byl jmenován Prezidentem Rady ALFA TV, což je první Nadace pro Střední a Východoevropskou spolupráci. Pan Menzel se velmi angažuje v zahraničních projektech, díky nimž také může cestovat.

Jiří Menzel je vedle Miloše Formana, Věry Chytilové, Ivana Passera, Jana Němce a Evalda Schorma jednou z hlavních osobností generace České nové vlny, kterou tvořili mladí filmoví režiséři. Tato generace vstoupila do československého filmu ve druhé polovině 60. let a dodnes získává svou tvorbou úspěchy nejen doma, ale i v zahraničí. Nynější čeští režiséři se Českou novou vlnou inspirují a filmy z 60. let patří stále mezi oblíbené. I po listopadu 1989 Menzel patří ve světě mezi nejuznávanější české filmové tvůrce. Jeho mistrovství spočívá v tom, že on ví o hodnotách, po nichž všichni ve skrytu duše prahnou, ale v jeho filmech se neobjevují. Jiří Menzel nepodsouvá lidem

něco, co by chtěli, ale nemohou mít, on jim ukazuje něco, co mají a je to krásné. Jestli někdo čekal, že zánikem nové vlny, zaniknou i tvůrci oné doby, tak se mýlil. Jiří Menzel sklízí ovace i nyní, ve svých šestasedmdesáti letech režíruje a žije velmi aktivním společenským životem.

Tvůrci České nové vlny se nikdy o umění nijak nedohadovali, neurčovali si společný cíl, nevytvářeli žádné teoretické úvahy, sjednocovalo je jednoduše spontánní vědomí toho, co dělat nechtěli. Bolševik je bezděčně naučil nehledat hrdiny svých filmů mezi vrahy, násilníky a jinými darebáky, ale vážit si obyčejného člověka.

ZÁVĚR

Tato bakalářská práce je rozdělena na dvě části. První část, teoretická, obsahuje čtyři kapitoly, které popisují politickou a kulturní situaci v Československu, co se tu v 60. letech dělo a jaký to mělo vliv na filmovou tvorbu. V další kapitole autorka okrajově pronikla do zahraniční kinematografie, kde vznikali počátky zobrazování skutečného světa a čímž se průkopníci velmi inspirovali. Na základě *Francouzské nové vlny* a *italského neorealismu* se začala postupně formovat i *Česká nová vlna*. Dále je v práci vylíčen vývoj filmové scény v Československu, který začal první vlnou, kde se objevují známá jména jako Vojtěch Jasný nebo Karel Kachyňa, pokračuje *Českou novou vlnou*, kde už se objevují jména více známá i pro dnešní generaci a to jsou Miloš Forman, Věra Chytilová či Jiří Menzel. Doba, ve které tyto absolventi FAMU začínali točit, nebyla vůbec jednoduchá. Složitější alegorie a filmy zaměřené proti komunismu byly perzekuovány a zakazovány, v oblibě byla jednoznačnost a i přes heslo novosti a pokroku si komunistická strana s filmy *České nové vlny* neuměla poradit. Nejdříve některé z nich byly vyznamenány cenami, pak zakázány a označeny za nevhodné a problematické, a nakonec se opět vrátily do kin, aby byly divákům promítnuty. I přes tyto složité cesty se *Česká vlna* zapsala do nejvýznamnějšího období české kinematografie.

Druhá část bakalářské práce je část praktická, kde se autorce dostávají odpovědi od samotného režiséra *České nové vlny*, Jiřího Menzela. Hlubkový rozhovor byl veden volně a byly dané okruhy, o kterých režisér mluvil. Díky panu Menzelovi mohla vzniknout praktická část, která dává této práci také trochu jiný pohled. Cíle, které byly na tuto práci kladeny, jako charakterizovat *Českou novou vlnu*, specifikovat dobu a tvůrce, jsou splněny. Většina použitých informací byla čerpána z knih, internetu a dokonce z úst samotného tvůrce *České nové vlny* režiséra Jiřího Menzela. Toto velmi významné období neodmyslitelně patří do našich dějin a hraje velikou roli ve vývoji české kinematografie.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

BERNARD, J. *Evald Schorn a jeho filmy: Odvaha pro všední den*, Praha: Primus, 1994, ISBN 80-85625-27-X.

BOČEK, J. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis.

BŘEZINA, V. *Lexikon českého filmu*. Praha: Cinema, 1997, ISBN 80-85833-13-6.

JANOUSEK, J. *Tři a půl*, Praha: Orbis, 1965.

HAMES, P. *Československá nová vlna*. Praha: KMa, s.r.o., 2008, ISBN 978-80-7309-580-2.

KAUTSKÝ, O. *Italský filmový neorealismus*. Praha, 1958.

LIEHM, A. J. *Ostře sledované filmy: Československá zkušenost*, Praha: Národní filmový archív, 2001, ISBN 80-85803-22-4.

LUKEŠOVÁ, I., LUKEŠ, J. *Vzdor a soucit Věry Chytilové*. Dominik Centrum s.r.o. Plzeň, 2009.

MELOUNEK, P. *Čeští filmaři, něžní barbaři*, Praha: Bohemia, 1996, ISBN 80-85803-22-4.

MENZEL, J. *Rozmarná léta*, Nakladatelství: SLOVART. Praha, 2013, ISBN 978-80-7391-81-3.

MONACO, J. *Nová vlna: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Praha: Akademie múzických umění, 2001, ISBN 80-858-8389-9.

PILÁT, T. *Věra Chytilová zblízka*, Nakladatelství XYZ, s.r.o., Praha, 2010, ISBN 978-80-7388-253-2.

PLAŻEWSKI, J. *Dějiny filmu 1895 – 2005*. Praha: Academia, 2009, ISBN 978-80-200-1689-8.

PREČANOVÁ, N. *Nová nová vlna?*. Praha: Národní filmový archív, 2002, ISBN 80-700-4109-9.

PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, ISBN 80-85839-54-7.

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

VORÁČ, J. *Ivan Passer Filmový vypravěč rozmanitostí aneb od Intimního osvětlení k Nomádovi*, Brno, Host- vydavatelství s.r.o., 2008, ISBN 978-80-7294-277-0.

POUŽITÉ PERIODIKUM

BOČEK, J. *Nová vlna z odstupu*, Film a doba, 12 (1966), 631-632.

SEZNAM POUŽITÝCH INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

ČESKOSLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE, *Tvůrci*. [online]. Dostupné z: <http://www.csfid.cz>.

ČESKÁ TELEVIZE, *Kalendárium - Jan Kadár* [online]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kalendarium/56499-jan-kadar-slovenska-polovina-prosluleho-reziserskeho-dua-kadar-klos/?mobileRedirect=off>.

ČESKÁ TELEVIZE, ČT24, *Zpravodajství - Kultura* [online]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/21480-intimni-melancholik-ivan-passer-ktery-krasne-vypravi-i-nasloucha/>.

FILOMOVÁ DATABÁZE, *Sběr. Elmar Klos*. [online]. Dostupné z: <http://www.fdb.cz/lidi/19879-elmar-klos.html>.

LIDOVKY. CZ, *Zpravodajství- lidé*. [online]. Dostupné z: http://www.lidovky.cz/chytilova-muzsky-zadna-celulitida-a-klimakterium-ale-pak-najednou-zdechnou-1ba-/lide.aspx?c=A140312_202455_lide_mpr.

MILOŠ FORMAN, *Citáty*. [online]. Dostupné z: <http://citaty.net/autori/milos-forman/>.

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha A - Rozhovor s Jiřím Menzlem.....	I-VII
---	-------

Příloha A - Rozhovor s Jiřím Menzlem

Jak byste vy, jako jeden z generace režisérů České nové vlny charakterizoval tuto dobu? Jak jste prožíval politickou situaci v 60. letech a měla vliv na vaši tvorbu?

„Ten vývoj byl takový, v 50 letech, když nastal bolševik, všechno bylo dost tvrdé, přísné, hodně se toho zakazovalo a všechno bylo buržoasní umění a jediné co bylo možné, tak to byl socialistický realismus. Ale jak lidi stárnou, povolují. Po 15 letech se vláda vystřídala a uvolnila se trochu atmosféra, ale zároveň se hodně věcí nesmělo. Ale ten tlak, že se šlo, až tam kam se smělo, to byla nashromážděná obrovská energie, ne jen ve filmu, v divadle, ale i v literatuře a ve všem. Začali jsme konečně vnímat Evropu, svět a začaly se sem dostávat věci, které dříve nesměly být a to v nás budilo nové ideje, nové myšlenky, nápady. Díky tomu lehkému uvolnění jsme měli možnost nakouknout i ven. My, jako studenti FAMU, jsme měli možnost vidět nové filmy Francouzské nové vlny nebo americké dokumenty, ale hrané filmy moc ne, Hollywood se tady moc nepěstoval. To nás inspirovalo, ale hlavně nás inspirovalo, že jsme nechtěli dělat filmy, které se dělaly na Barrandově do té doby. Tam se vše točilo v kulisách, používaly se těžké zvukové kamery, složité svícení a konečně nastalo to, že ta technika byla mnohem manipulovatelnější. To už měli francouzy ty lehké zvukové kamery, filmový materiál na který se nemuselo moc svítit a to strašně osvěžilo vůbec filmovou tvorbu. A naše generace s tím tenkrát v Čechách začala. Například Věrka Chytilová natočila výborný absolventský film, stejně tak Jaromír Jireš nebo Jan Němec a postupně všichni z nás. Najednou si všichni kolem nás uvědomili, že tady to je nová cesta jak točit film. A vedle toho vznikala malá divadla a nakladatelství. Redaktoři získávali větší sebedůvěru, čím dál tím víc ten režim tak trošku posouvali jinam, aby to bylo volnější. Samozřejmě to nebylo najedno a rovnoměrně, vždycky se bolševik na chvíli vzpamatoval, něco zakázal a pak zase povoloval. Díky tomu, že atmosféra v Československu byla relativně svobodná, myslím tím, oproti tomu, co jsme zažili v 50. letech, tak to byla exploze a do toho jsme přišli my. Vše vznikalo spontánně, vůbec jsme si neuvědomovali, že je to nějaké

hnutí, to vzniklo samo od sebe, nebyl tam žádný teoretik, který by to předpověděl. Nic jsme nedělali uvědoměle, jen jsme tvořili, co jsme chtěli a když ty filmy vyšly ven, tak se začalo psát o České nové vlně. Nebyl to žádný cíl, to prostě vzniklo samo.“

Co bylo společné pro vás, tvůrce České nové vlny? Měli jste podobná témata, či byla mezi vámi nějaká jiná spojitost? Co třeba oblíbenost v obsazování neherců?

„Každý z nás je úplně jiný, úplně jiného původu. Například Evald Schorm je z vesnice, Jan Němec byl z intelektuálního prostředí, Věra Chytilová přišla z Moravy, ale pohybovala se mezi těma pražskýma intelektuálama, já byl kluk z periferie, blbec. Zkrátka každý byl jiný. Ale co pro nás bylo společného, tak to byl zdroj informací. Všichni jsme byli odkázáni na to, co jsme se naučili ve škole, protože ty osnovy byly všude stejné. Dalším pojítkem bylo to, že jsme všichni věděli, co dělat nechceme. Chtěli jsme tvořit něco jiného, než do té doby bylo. Ale ne uvědoměle, my jsme neměli žádný program, vše to vzniklo spontánně a nikdo z nás si neuvědomoval, že to vlastně je nějaké hnutí. To až po tom, když ty filmy vyběhly ven, tak se začalo mluvit a psát o České nové vlně. To nebyl žádný cíl, být pohromadě a vytvořit nějaké hnutí, my jsme se všichni dohromady vlastně střetli pouze jednou jedinkrát a to když poslanec Pružinec - komunistka v parlamentu se ptal ministra kultury, jak je možné, že za dělnické peníze, se pořizují filmy, jako jsou Démanty noci nebo Sedmikrásky. Proto jsme se sešli, abychom sepsali protest a to bylo v roce 1966. Jinak jsme si každý dělali filmy, jak jsme to uměli nejlépe. Podle svého. To bylo hezké. A společná témata jsme neměli a každý z nás měl svůj pohled. Každý dělal úplně jiné filmy, ale ta svoboda používat film jako výpověď, ne pouze ilustraci nějakých tezí, ta nás spojovala. Forman dělal filmy jako je Černý Petr, Chytilka dělala úplně něco jiného, já zase Hrabala a Honza Němec se úplně vymykal. Obsazování neherců to dělali především Miloš Forman a Věra Chytilová, ale i já. Na začátku to bylo přijatelné, neherci ovlivňují herce a naopak herci vedou neherce k určité disciplíně. Neherci jsou živí a spontánnější, ale musíte je najít a vychovat. Ne každý je schopný být přirozený

před kamerou, i pro velké herce je to někdy náročné. Pro nás bylo nejdůležitější umět je naladit, aby byli přirození. Já jsem měl v prvním filmu spoustu neherců a věděl jsem, že jde o to, aby se všichni před kamerou cítili jako doma a to ten Miloš uměl dokonale. Po nějaké době to přestalo být možné, protože jsme dostali tvrdé normy, začalo se točit na barevný materiál, který byl strašně drahý, to byla nejdražší položka z filmu, spotřeba filmové suroviny. Každý záběr jsme mohli točit jednou, dvakrát, maximálně třikrát a to když děláte s neherci, tak ty metry tečou, ale forma pana Formana je k tomu lépe přizpůsobena. On to rozehraje a nechá ty lidi žít a pak z toho něco posbírá. Kdežto já jsem klasičtější, já potřebuji vědět, kde záběr končí a kde začíná.“

V jedné práci jsem našla vaše ocitovaná slova, která zněla: „Všichni víme, že život je krutý a neradostný. Jaký má smysl ukazovat to ve filmech? Ukažme, že jsme stateční a umíme se životu smát. A v tomto smíchu nehledejme cynismus, ale raději usmíření.“ Můžete mi říci, jak jste tato slova myslel a řídíte se jimi i nyní nebo se něco změnilo?

„To je moje explikace k mému prvnímu velkému filmu, podle které jsem vlastně dělal všechno, ale o tom se dočtete více v mé knize. Myslím, že ne, nezměnil a na to jsem pyšný, přijdu si pořád stejný. Ta slova, co jste citovala, vznikla, když jsem dělal Ostře sledované vlaky. A stále to platí. To už je skoro padesát let. Ale pozitivní jsou všechny moje filmy. Jediné, co se možná u mě změnilo je, že jsem byl odvážnější, když jsem byl mladý, ale jsem si věrný. A za to jsem rád.“

Co vás trezorový film Skřivánci na niti? Když jste ho natáčel, napadlo vás, že by mohl být zakázaný a jaký to byl potom pocit, že film nikdo neuvidí? A jak jste vy prožíval cenzuru?

„Netušili jsme na začátku vůbec nic. Ale já žil v iluzi, že je to film o 50. letech, že Hrabalův humor je snesitelný a myslel jsem si, že se bolševici budou svým chybám smát, ale to jsem se velice mýlil. Protože oni neměli rádi humor. A musím říct, že premiéra po dvaceti letech byla docela legrační. A je pravda, že o tomhle jsem ještě ve své knize nepsal, ale vy to určitě znáte z nějakého

vyprávění. Bylo to tak, že premiéra byla v Blaníku a strčili mi mikrofon před pusku a ptali se, jak jsem rád, že není cenzura. Já jsem řekl, že ta cenzura má něco do sebe. Protože já jsem věděl co to je ve Francii, kdysi kulturní zemi, kde nebyla cenzura nebo byla, ale ne tak přísná jako tady, a byla větší volnost k tomu, aby se produkovaly nesmysly, čehož my jsme byli uchráněni, nám sice zakazovali dobré autory ze západu, ale nezakazovali nám klasiku, i západní i východní. Hlavně zakazovali ten literární póvl. Tady nemohly vycházet ty knihy pod lamou, z čehož potom byla ta exploze a najedou, se zjistilo, že se nejvíce vydělává na hloupostech. To nás v tomhle století tak pronásleduje, že lidi jsou na tom zvyklejší a čím dál víc to využívají a nikdo už nečte klasiky. Čtou se především romány pro ženy a takový ty detektivky. A nikdo už nečte hodnotnou literaturu“

V řadě svých filmů jste vycházel z literárních zdrojů, co vás k tomu inspirovalo? A proč jste tolikrát sáhl zrovna po Hrabalovi?

„Já jsem měl to štěstí, že jsem ho poznal. Já jsem mohl dělat ty Perličky na dně a díky tomu jsem dostal nabídku natáčet Ostře sledované vlaky. To si vše můžete přečíst v mé knize. A točit podle knihy, to nás učil pan Vávra, je to na jednu stranu něco hotového, vyzkoušeného a já nemám takovou tendenci a potřebu něco nového objevovat, nemám takové ambice jako Věra Chytilová, Jan Němec. Já jsem služebník, v dobrém slova smyslu. Když překládám knihu do filmového jazyka, dělám to taky proto, abych tu knihu také zpopularizoval. Kniha mi dává inspiraci, ale vždy ty filmy tvořím s respektem k autorovi. Snažím se ho poznat, pochopit a porozumět mu, bez toho totiž nejde vytvořit kvalitní adaptaci. Není to vůbec jednoduché, ale když se to podaří, tak je to krása.“

Co si myslíte, že na vašich filmech lidé nejvíce oceňují? Když jsem se podívala na Československou filmovou databázi, většina vašich filmů z doby České nové vlny mají více než 75%, proč tomu tak je?

„Občas mi lidé říkají, že tvořím filmy, které je potěší, že po jejich zhlédnutí mají chuť žít, že jsou plné optimismu. Což je v dnešní době neobvyklé. 75%? To je málo, měly by mít 100%.“

Vaše filmy jsou hodně oblíbené v zahraničí, proč tomu tak je? Jaký vidíte rozdíl mezi zahraničním a českým divákem?

„Protože moje filmy jsou jiné, než lidé v zahraničí znají. Hlavně tady ten druh filmu, který já dělám je u nás v Česku známý, a lidé to můžou porovnávat s jinými tvůrci, jako třeba s Hřebejkem. Kdežto venku se takového filmy nedělají, když už tak málo. Moje filmy se dostávají do podvědomí zahraničních diváků díky filmovým festivalům, pak si to mezi sebou řeknou a pak mě pozvou a já můžu cestovat. Vlastně i kvůli tomu, jsem se dal na filmařinu, já miluju cestování, já jsem byl ve Finsku, Španělsku, Kalifornii, Indii, Cannes a tak všude možně po světě. A jaký vidím rozdíl mezi našimi a zahraničními diváky? Vidím čím dál jasněji, že Češi jsou plebejci. Když to srovnáte s Finy, Nory, Holanďany, tak to už vidíte na pohled, jak se Češi oblékají, koho volí za prezidenta. Je to tím, že většina lidí jsou burani. V tom je krásný film Miloše Formana – Hoří, má panenko. Nejsou zlí, ani jeden není zlý, ale navzájem přikrádají a pokládají to za normální a jsou zvyklí na ten plebejský způsob života. A v tom je ten film nádherný, smutný ale pravdivý. Víte co, já když jedu do ciziny, tak se tam cítím lépe, než když se vrátím.“

Mohl byste mi nějak stručně říct, proč zanikla Česká nová vlna a jaký byl její přínos? Myslíte si, že nějací současní režiséři se jí stále inspiroují?

„Ona bohužel zanikla dříve, než se čekalo. A pak přišla bída a zmar. Ale co bylo typické, tak to ta chuť vyprávět, jak si přirozeně a mluvit o věcech které existují, to nebyly vymyšlené příběhy nebo něco vycucaného z prstu. Filmy byly dělané spontánně, i když každý úplně jinak. Například film Sedmikrásky je třeba úplně jiný než filmy Evalda Schorma. Ale na rozdíl od těch předchozích filmů, které byly před novou vlnou, měly naše filmy náboj. To je tak, jako když potkáte člověka, který je dokonalý, krásně oblečený, mluví všechno správně, ale nudí vás. A vedle toho máte člověka, který je spontánní, baví vás, myslí na

vás, když s vámi mluví. Tak v tom se to změnilo, tohle to přineslo. Že ty filmy jsou bližší k divákům, není to žádná daná stavebnice, je to jakási reflexe toho, jací lidé doopravdy jsou, a každý obyčejný člověk se tam trochu najde. Pak s příchodem ruské invaze Česká nová vlna jaksi zanikla. Najednou se objevili naši kolegové, kteří nám nemohli odpustit, že jsme měli úspěch a začali nás škrtit. Sekvenc, Malik a podobně a ti tvrdili, že naše filmy byly špatný. A začali jako teď je ta naše chvíle a ty naše filmy byly prý stejně jenom uměle živený západními kapitalistickými novináři a takové ty závistivé žvásty. Takže jsme nějakou dobu nemohli dělat. Na té ruské okupaci bylo nejhorší, ne to, že přišli rusové, ale to, že tolik lidí využilo těch tanků k tomu, aby začali budovat kariéru. Pan Malik a Sekvenc šli učit na FAMU, takže diktovali, kdo co bude točit a kdo ne. A jestli se jí stále někdo inspiruje? No já úplně nevím, kdo se k tomu hlásí, ale Hřebejk trošku a tahle generace, ty se s námi seznámili na konci 80. let když začali chodit na FAMU, kdy už naše filmy bylo možné vidět. I přesto, že učitelé jako byl Malik a Vorlíček jim říkali, hlavně nepoužívejte žádné formalismy. A to bylo ošklivé, ale všechno se omele. Takže na začátku 70. let to bylo mnohem horší, než na konci let 80. Přesně se opakovalo, to co bylo těch dvacet let před tím. Pak když tady byla revoluce, tak to byla relativní svoboda a dokonce se i mluvili o tom, že ty naše zakázané filmy půjdou do kin. Například Skřivánci na niti byli velmi dobře připraveni a mohli hned jít do kin. Revoluce byla v listopadu a už v lednu byla premiéra.“

Další otázka se týká financování filmů, jak je možné, že za komunistů bylo více peněz na to, tvořit filmy?

„Tady se říkalo, že je to za dělnické peníze, což není žádná pravda. Československá republika měla monopol, byla to jedna firma, která se starala o dovoz, výrobu, vývoz a distribuci filmů. Patřili ji všechna kina. Například když byla ve světě slavná Kleopatra, byla strašně drahá, tak jsme ji nekoupili, až po několika letech, když už tak drahá nebyla. Bylo to především proto, že stát neměl peníze. Když pak už byla zakoupena, tak proběhla celou republikou a vydělala strašně moc peněz, které šly na výrobu nových československých filmů, a to byl kolotoč. Zás tak špatný princip to není, ale mělo to jednu

nevýhodu, muselo se vyrobit padesát filmů, ať byly, jaké byly. Tím pádem chyběla konkurence a každý film, který se udělal, šel prostě do kin. Jediné, co se muselo, bylo projít cenzurními normami, ale nepamatuju si, že by nějaký film nešel do kin, i když nebyl kvalitní.“

Na spoustě filmů jste se podílel se stejnými lidmi. S kým vším jste spolupracoval?

„Nejvíce jsem spolupracoval s panem Šoflem, jestli se koukáte na moji filmografii, tak vlastně jsem skoro všechny dělala s jedním kameramanem a to byl právě on, s dvěma střihači. Už od těch Perliček jsem s nimi dělal, postupně jsem se seznamoval. Když už jsem s nimi dělal, tak potom jsem s nimi dělal pořád, dokud žili. Už od Perliček jsem měl své oblíbence. Třeba ten pan Šofl, s ním jsem dělal všechny své filmy, akorát dvakrát se stalo, že on už dělal jiný film a nemohl semnou spolupracovat, tak jsem to dělal s někým jiným. Nebo hudební skladatel, dokud neumřel, tak jsem dělal s ním. Herce, ty jsem měl nejradši ty samý. Já jsem vždy říkal, že tam bude hrát pan Hrušínský. I když nevím co, ale bude tam hrát. To není problém, on se sice napíše scénář a je tam ta představa o hercích, jenže každý je jiný a nemůžu je nutit hrát někoho jiného než on doopravdy je. Čili vy tu roli musíte přizpůsobit, musíte si toho herce vybrat, ale to musíte přizpůsobit, aby on nemusel nic předstírat. Tak to je ten základní princip. Snažím se ty herce poznat, i když jsem je do té doby neznal. Vybírám si herce srdcem, musíte být kamarád.“

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Karolína Rychterová

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: prezenční

Název práce: 60. léta - Česká nová vlna ve filmu

Rok: 2014

Počet stran textu bez příloh: 53

Celkový počet stran příloh: 7

Počet titulů českých použitých zdrojů: 17

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 0

Počet internetových zdrojů: 7

Počet ostatních zdrojů: 1

Vedoucí práce: PhDr. Soňa Štroblová