

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKTULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH  
STUDIÍ

**Dualita hollywoodské tvorby Miloše Formana  
(Vývoj generačního střetu)**

**Duality of Milos Forman's Hollywood movies  
(Development of generational conflict)**

Jana Zbořilová

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

OLOMOUC 2013

Místopřísežně prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma: Dualita hollywoodské tvorby Miloše Formana – Vývoj generačního střetu vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího diplomové práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne 8. 4. 2013

Podpis

Děkuji svému vedoucímu bakalářské práce Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za profesionální vedení, cenné rady a trpělivost, svojí rodině za podporu a Mgr. Bronislavě Bartošové za poskytnutou literaturu.

## **Obsah**

Úvod .....	str. 4
1. Kapitola – Dobový kritický ohlas Formanových filmů .....	str. 8
2. Kapitola – Vymezení hlavního tématu .....	str. 12
3. Kapitola – Konkurs .....	str. 14
4. Kapitola – Černý Petr .....	str. 18
5. Kapitola – Lásky jedné plavovlásky .....	str. 23
6. Kapitola – Taking off.....	str. 27
7. Kapitola – Vlasy .....	str. 33
8. Kapitola – Amadeus.....	str. 38
9. Kapitola – Muž na Měsíci.....	str. 44
Závěr .....	str. 48
Anotace .....	str. 52
Resumé.....	str. 53
Prameny .....	str. 54
Literatura.....	str. 55

## Úvod

Tématem mé bakalářské práce je filmová tvorba režiséra, který se sice narodil v České republice, avšak největšího ocenění jeho práce se mu dostalo až ve Spojených státech amerických. Miloš Forman je jedním z mála českých režisérů, kteří uspěli v Hollywoodu.

V druhé polovině šedesátých let byla v tehdejší Československu poměrně velká volnost ve výběru tématu a zpracování filmu. Forman točil bez velkých omezení, dotýkal se problémů společnosti. I přesto musel dodržovat některá společenská pravidla, například nezpochybňovat vůdčí roli KSČ. Jeho filmy byly dobře přijímány diváky i kritikou. Problém nastal až s koprodukčním filmem, *Hoří, má panenko*<sup>1</sup>. Italský producent Carlo Ponti ho po shlédnutí odmítl a označil za urážlivý a morálně nepřijatelný. Svoje investované peníze požadoval vrátit zpět. I přes to, že nominace tohoto filmu na Oscara nebyla proměněna, zaručila režisérovi mezinárodní renomé a stala se podle jeho slov „letenkou do Ameriky“.<sup>2</sup> Přejít do USA nebyl úplně jednoduchý. Aby ve Spojených státech dosáhl úspěchu, musel Forman přizpůsobit svoji tvorbu a přistoupit na podmínky, které určoval mainstreamový styl.

Cílem mé práce je postihnout rozdíly v české a americké filmové tvorbě Miloše Formana. Představím je hlavně na proměně motivu generačního střetu, který budu analyzovat v rovině stylu a narace. Generační střet je hlavním tématem, který se ve Formanově díle objevuje nejčastěji, a lze na něm dobře sledovat proměnu, kterou prošel režisér s příchodem do Ameriky. Analýzu budu komparovat na vybraných českých a amerických filmech. Po konzultaci s vedoucím práce jsem filmy kvůli rozsahu a cíli práce zredukovala pouze na ty, ve kterých se objevuje generační střet. Pro analýzu jsem zvolila filmy: *Taking off* (1971), *Vlasy* (1979), *Amadeus* (1984), *Muž na měsíci* (1999). Ty byly natočeny v USA. Komparace bude provedena s filmy vzniklými v Československu: *Konkurs* (1963), *Černý Petr* (1963), *Lásky jedné plavovlásky* (1965). Na vybraných snímcích budu demonstrovat Formanův odklon od tradiční české poetiky a vliv hollywoodského mainstreamového stylu. Analýza filmů bude zaměřena na filmový styl, způsob vyprávění, témata filmů a práci s herci.

Česká tvorba se vyznačuje shodnými postupy, které obsahují všechny filmy. Zaměřím se proto na práci s kamerou, střih, volbu témat, práce s herci a postavy.

---

<sup>1</sup> Hoří, má panenko. Režie Miloš Forman. Česká republika, 1967.

<sup>2</sup> Příkladná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 67, 68.

„Postavy se pohybují na tragikomickém pomezí. Neprojevují se komicky v tradičním slova smyslu, samy téměř nežertují, berou se vážně (v tom spočívá jejich směšnost). Nejsou nadány k mluvení, trpí potížemi při vyjadřování, v nesouvislé mluvě spočívá mimo jiné jejich nezaměnitelná komediální kvalita.“<sup>3</sup> Dalším charakteristickým rysem jeho filmů je práce s herci. Forman nepracoval s profesionálními herci, ale s neherci. Tento prvek byl charakteristický i pro jiné režiséry nové vlny, ale u Formana práce s neherci znamenala tvůrčí i autorský postoj.<sup>4</sup> Už při psaní scénáře se pamatovalo na neherce. Scénář aktéři úmyslně neměli k dispozici, protože oni byli těmi, kteří ho přepracovávali do definitivní verze až během natáčení. Forman se naučil všechny repliky a metodicky je nehercům před natáčením předříkával. Jakoby je naváděl v chování a vedl podle své prvotní představy, ale přesto je nechal mluvit a jednat tak, jak by danou situaci pravděpodobně zažili oni sami.<sup>5</sup> „Forman tímto způsobem dosáhl kýžené přirozenosti. Humor je založen na paradoxu „směšné vážnosti“, která čím víc lpí sama na sobě, tím snáze podléhá nevědomému komickému převrácení. Zaměřil se na skrytou i zjevnou komiku ztrapnění a vyzoroval i její zrod, kdy nejdříve číhá v úkrytu, aby ve vhodný moment zhatila záměr, jímž se chtěl hrdina předvést.“<sup>6</sup>

Formanova tvorba prošla značnou přeměnou. Zkušenosti s filmováním ve dvou zcela odlišných zemích se v jeho díle spojují a tvoří tak originální snímky s neotřelým humorem, typickým pro české filmy, avšak s některými konvečními postupy hollywoodských filmů. Přetrvávající české prvky tvoří ozvláštnění v jeho hollywoodské tvorbě a je to důležitý charakteristický rys jeho filmů. Cílem mé bakalářské práce je postihnout prvky převzaté z poetiky české nové vlny a jejich využití v americké tvorbě od Formanova příchodu do Hollywoodu až po současnost.

Z odborné literatury jsem si vybrala následující publikace: Miloš Forman. *Filmař mezi dvěma kontinenty* (2009) od Stanislavy Přádné.<sup>7</sup> Kniha je rozdělena na dvě části. První reflektuje jeho život, druhá jeho tvorbu. Jsou v ní detailně popsány všechny české i americké filmy. Další kniha, se kterou budu pracovat, je *Umlčený film* od Jana Žalmana (2008)<sup>8</sup>. Autor zde popisuje šedesátá léta, která označuje za „pomyslný vrchol v dosavadní

---

<sup>3</sup> Tamtéž s. 182, 184.

<sup>4</sup> Tamtéž s. 194.

<sup>5</sup> Přádná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 194, 195.

<sup>6</sup> Tamtéž s. 189, 190, 191.

<sup>7</sup> Přádná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. 1. vyd. Brno: Host, 2009. 376 s. ISBN 978-80-7294-322-7

<sup>8</sup> Žalman, Jan (2008): *Umlčený film*. KMa, s. r. o., 2008. 431 s. ISBN 978-80-7309-573-4

historii českého a slovenského filmu“.<sup>9</sup> Kniha je rozdělena do deseti tematicky oddělných kapitol. Pro účely této práce budu využívat čtvrtou kapitolu Film-pravda a nová vlna. Další publikace, která se objeví v mojí práci, je kniha *Five filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabo, Makavejev* (1994) od J. Daniela Gouldinga<sup>10</sup>. Je to jeden z mála zahraničních autorů, kteří se věnují evropským režisérům. Kniha je věnovaná pěti významným tvůrcům. Použiji druhou část knihy, která je věnovaná právě Formanovi. Goulding se podrobně věnuje každému filmu a zřetelně objasňuje spojující prvky mezi Formanovými českými a americkými filmy.

Nejvíce budu pro svou práci využívat knihu Stanislavy Prádné. Vycházím z jejího popisu charakterů, motivů a témat, která uvádí u každého z režisérových filmů. Z knihy *Umlčený film* čerpám pohled na historickou situaci jako podklad Formanovy tvorby v České republice. Z knihy Josepha Daniela Gouldinga využívám jeho reflexi filmů a názory zahraničních diváků na tvorbu českého režiséra. Rovněž čerpám z jeho popisu charakterů a dobové situace, která předcházela vzniku amerických filmů. Po vřazení Formanovy tvorby do kontextu světové kinematografie použiji dílo *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie* (2007) od Davida Brodwella a Kristin Thompsonové.<sup>11</sup> Tato kniha mi bude sloužit jako podklad pro pochopení historické situace v Hollywoodu v 60. letech.<sup>12</sup> Konkrétní podoba analýz bude odvozena z knihy *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* (2011) opět od Davida Brodwella a Kristin Thompsonové.<sup>13</sup> Autoři vyzdvihují základní principy formy a stylu, a zároveň tyto principy aplikují na konkrétní film<sup>14</sup>. Obdobu použité deskriptivní analýzy, která bude konkrétně uzpůsobena stylu a naraci filmů Miloše Formana, budu pro svoji práci používat také já.

---

<sup>9</sup> Žalman, Jan (2008): *Umlčený film*. KMa, s. r. o. s. 6.

<sup>10</sup> Goulding, Joseph, Daniel (1994): *Five filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*. Indiana University Press, 1994. 289 s. ISBN 0-253-32609-5, ISBN 0-253-20825-4

<sup>11</sup> Browell, David, Thompson, Kristin (2007): *Dějiny filmu – přehled světové kinematografie*. Akademie múzických umění v Praze / Nakladatelství Lidové noviny, 2007. Opravený dotisk 1. vyd. 827 s. ISBN AMU 978-80-7331-091-2, ISBN NLN 978-80-7106-898-3

<sup>12</sup> Browell, David, Thompson, Kristin (2007): *Dějiny filmu – přehled světové kinematografie*. 5. kapitola Od 60. let k současnému filmu, podkapitola 22 Pád a nový vzestup Hollywoodu, podkapitola 23 Politickokritický film 60. a 70. let, 4. kapitola Poválečné období, 1945 – 1960, podkapitola 20 Nové vlny a mladé kinematografie, 1958 – 1967

<sup>13</sup> Browell, David, Thompson, Kristin (2011): *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademi múzických umění, 2011. 1. vyd. 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6

<sup>14</sup> Browell, David, Thompson, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademi múzických umění. s. 16.

Dále budu informace čerpat z webových stránek [www.milosforman.cz](http://www.milosforman.cz)<sup>15</sup> a z britského dokumentárního filmu Miloš Forman – americká léta (2011)<sup>16</sup> od režisérek Clary a Julie Kuperbergových.

Další literaturu o Miloši Formanovi jsem nepoužila, protože se ke zvolenému tématu vztahuje jen okrajově: Miloš Forman (1989) od Jana Folla<sup>17</sup>, Démanty všednosti<sup>18</sup>. Příběhy Miloše Formana (1993) od Antonína Jaroslava Liehma<sup>19</sup>; Co já vím?: autobiografie (1994) od Miloše Formana<sup>20</sup>.

---

<sup>15</sup> Radka Production, s. r. o. [www.milosforman.cz](http://www.milosforman.cz). [online]. Dostupné z: <http://milosforman.com/cz/>. [poslední návštěva 3. 4. 2013]

<sup>16</sup> *Miloš Forman – americká léta*. Režie: Clara a Julie Kuperbergovy. Velká Británie, 2012

<sup>17</sup> Foll, Jan (1989): *Miloš Forman*. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 46 s. ISBN 310-017-789

<sup>18</sup> Přádná, Stanislava, Cieslar, Jiří, Škapová, Zdena (2002): *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002. 387 s. ISBN 80-86102-17-3

<sup>19</sup> Liehm, Antonín, Jaroslav (1993): *Příběhy Miloše Formana*. 2. vyd. Praha: Mladá Fronta, 1993. 200 s. ISBN 80 - 204 - 0388 - 4

<sup>20</sup> Forman, Miloš (1994): *Co já vím?* 1. vyd. Brno: Atlantis, 1994. 240 s. ISBN 80-7108-076-4



## **1. Kapitola – Dobový kritický ohlas Formanových filmů**

Tvorba Miloše Formana byla hojně reflektována. Nejčastěji měla kladný ohlas jak u diváků, tak u kritiků. Filmy byly oblíbené pro svou jednoduchost, humor, víru v člověka a kritiku společnosti. Pro reflexi Formanovy tvorby jsem vybrala časopis *Film a doba*<sup>21</sup> a kulturně – politický týdeník *Kulturní tvorba*<sup>22</sup>.

Kritika někdy o Formanových snímcích hovoří jako o „malých milých“ filmech, čímž chce říci, že jim velká myšlenka chybí. Jaroslav Boček přirovnává Formana k Haškovi. Forman model světa, podobně jako Hašek, „hmatá“ za paradoxními situacemi, do nichž vstupuje jeho nenápadný hrdina. Boček však nesrovnává Formana s Haškem. „*Forman, jako humorista, je mnohem sladší, kultivovanější, melancholičtější, než žlučovitý, drsný satirik Hašek.*“ Formanova poetika je založena na pozorování, na velikém smyslu pro pravdivý detail, gesto, tón, větnou skladbu dialogu. Ví však, že pravda jako taková nestačí, musí to být pravda překvapující. Ví, že film musí konkurovat televizi, tak jako ve svých počátcích konkuroval cirkusu a střelnicím, že prostě má přinést kus senzace, atrakce. „*Forman zatím jediný ve své generaci rehabilituje staré, po příchodu zvuku a zejména po druhé světové válce, opuštěné filmařské ctnosti.*“ Osobní tvůrčí program dokázal spojit s tradicí profesionální. Jinak řečeno: nebojí se být bulvární.<sup>23</sup>

První režisérův film *Konkurs* (1963) byl přijat velmi vlídně, ale našli se i oponenti, kterým způsob zpracování filmu nevyhovoval. „*Forman ve snímku Konkurs spojuje sociologický experiment s řídkým hraným rámcem.* V obou částech Konkursu je sociologizování ještě vnější, napojené na jednoduché anekdoty, v Černém Petru a Láskách jedné plavovlásky sociologické východisko zasahuje vnější strukturu: umožňuje formovat nový typ „pluralitního konfliktu“. Popravdě je však třeba říci, že Forman k němu šel už dříve, v dobách, kdy nikdo netušil, že nějaká „nová vlna“ v našem filmu vůbec vznikne.<sup>24</sup> Přádná píše, že kritik Ivo Pondělíček označil Formanův film *Konkurs* jako událost a objevný kulturní fenomén, jenž se vymykal oficiálním kulturním parametrům v socialistickém Československu. Autora zaujala zejména otevřenost snímané reality: „*Všechno je tu snímáno kamerou, která se nikterak neskryvá očím zúčastněných.*“ *Forman dokázal, že jeho představitelé nebrali kameru v úvahu a byli naprosto sví.*“ Pondělíček

<sup>21</sup> *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1955-. ISSN 0015-1068

<sup>22</sup> *Kulturní tvorba*. Týdeník pro politiku a kulturu. Praha: Rudé právo, 1963 – 1968. ISSN 0454-5966

<sup>23</sup> Boček, Jaroslav. Nová vlna z odstupu. *Film a doba* 12, 1966. č. 12, s. 629. ISSN 0015-1068

<sup>24</sup> Boček, Jaroslav. Nová vlna z odstupu. *Film a doba* 12, 1966, č. 12, s. 628. ISSN 0015-1068

zdůraznil silné vědomí svobody, s níž toto dílo vznikalo a jež z něj i živě vyvěralo.<sup>25</sup> Naopak Jan Žalman se s moderní dramaturgií srovnat nedovedl. „*Problémy této moderní dramaturgie? Tím relativně nejmenším jsou „švy“, které tu a tam vznikají při prolnutí „autentického“ materiálu s materiálem uměle konstruovaným a vyvolávají disparátní pocit „dvou rovin“.* Autor uvádí chvíli, kdy po autentických scénách následuje „hraný rozhovor“ mladé hrdinky s vedoucím pedikéřského oddělení. „*Mnohem důsažnější problém vyvstal, když se vynořila otázka vnitřního, organického vztahu mezi materiálem „autentickým“, „syrovým“ či bezprostředně improvizovaným a mezi materiálem „stylizovaným“.* To už není jen nebezpečí „dvou realit“. Neodbytným průvodcem modernosti je modernost za každou cenu.“<sup>26</sup>

Ve stejném roce režisér natáčí svůj druhý celovečerní film Černý Petr. „*Forman začal pracovat na Černém Petru jako na Papouškově autobiografickém vyprávění z let těsně poválečných. Rezignoval však, neboť se necítil doma v reáliích a detailech doby, a přenesl s drobnými retušemi syžet do přítomnosti. Ústředním Formanovým tématem je zespolečenšťování mladého člověka, řečeno slovy sociologie. Zajímá ho konfliktní rovina, v níž se mladý člověk, ještě nepopsaný zkušenostmi, vyšlý před týdnem ze školy, poprvé setkává se složitým společenským ústrojím, do něhož se má začlenit a v němž má najít své potěšení.*“<sup>27</sup> Film je však nejzajímavější pro své svědectví o generačních rozporech, které existují ve východních zemích. Tyto nové české filmy, natočené třicátníky, líčí socialistickou rodičovskou generaci asi tak jako ruské revoluční filmy zobrazovaly poslední zbytky měšťáctví.<sup>28</sup>

Dalším filmem byly Lásky jedné plavovlásky. Film Lásky jedné plavovlásky zakoupilo na dvacet dva zemí. Podle Jana Klimenta byl tento film spolu s filmem Obchod na Korze a Atentát nejúspěšnějším. Byl přijat nadšeně kritikou v Itálii, v Anglii i jinde. Kliment ve filmu vyzdvihuje pravdivost a poctivost v pohledu na tehdejší mláď. „*Forman v nejmenším nezastírá ani se nikomu nepodbízí. Nesnaží se nic přidat Andule, jejím kamarádkám, ani Mildovi. Ani nic pěkného, ani ošklivého. Vidí své hrdiny sám mladě, tedy bez sentimentality, bez obviňování i bez úhybné shovívavosti.*“ V tomto filmu jde režisér dál než v Černém Petrovi, protože ve filmu uvádí nesmírně závažnou otázku morální odpovědnosti. „*Forman je už dnes osobnost a to ne pouze naší kinematografie. Patří*

<sup>25</sup> Příkladná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 44, 45.

<sup>26</sup> Žalman, Jan. K problémům československé filmové moderny. *Film a doba* 10, 1964, č. 5, s. 236. ISSN 0015-1068

<sup>27</sup> Boček, Jaroslav. Nová vlna z odstupů. *Film a doba* 12, 1966, č. 12, s. 626. ISSN 0015-1068

<sup>28</sup> Bergström, L. Švédský časopis bez udání názvu a data. *Film a doba* 14, 1968, č. 11, s. 566. ISSN 0015-1068

*k režisérské špičce, mimo jiné právě osobitostí svého hlasu. Vyjadřuje se filmem, jako spisovatel perem. Myslí filmem.“ Kliment uvádí, že Forman nadále pracuje s neherci, ale do svého orchestru přibral jako profesionály Menšíka a Pucholta. „Menšík mi však ve své velké scéně připadá trochu nesouměřitelně dobrý proti nehereckým partnerům. Pucholt zapadá všude přesně do každé scény. A mladá Hana Brejchová v hlavní roli vyjadřuje zcela beze zbytku to, co jí tvůrci filmu určili. Film je vlastně řetězcem anekdot – chceme-li. To však neznamena, že by záměr společenské angažovanosti ve Formanově práci chyběl. Výsledkem i prostředkem je prostota. Dominantním tónem jeho umění je humanismus, láska k lidem, o nichž a pro něž tvoří. Neoddělitelnou součástí je jeho humor lidský, laskavý, jemuž nikdo nemůže vytknout bezzubost. Odtud potom plyne durové ladění Formanova stylu. Nikde nesaá k sentimentalitě, k lyrizování, které by odporovaly jeho filmové poetice, blízké prostotě lidové písně, ovšem v poloze dnešní doby, kdy film se stal samozřejmou součástí našeho života. Proto ta podmanivá nefalšovaná, která strhuje diváky na celém světě. Ve filmu je velká scéna, kdy Andula s Mildou poprvé prožijí noc lásky. Forman dokázal právě v této scéně překonat všechno obdobné, co jsem za dlouhá léta ve světovém filmu viděl. Dokázal ji vytvořit s takovou čistotou, cudností, laskavostí a poezií, že se nemůže najít zdravý divák, který by neporozuměl. Formanův film má jasnou ideu. Je na pohled jednoduchý, ale ta lehkost, zdánlivá jednoduchost pramení z jasnosti ideové. Film je obrazem dnešní mládeže, i když jistě ne úplným. Je to obraz celistvý, včetně oné opravdovosti, v té touze po dobru, v touze po životě skutečně morálním. Bez skepse, s plnou důvěrou v život. Formanův optimismus zdravého člověka spojuje s mládím právě vlastnost nefňukat, věřit a důvěřovat, vědět, že všechno teprve přijde.“<sup>29</sup>*

*„Miloš Forman, Ivan Passer a Jaroslav Papoušek, tedy jeden jediný, neopakovatelný a přitom jako vždycky trojjediný tvůrce obrazu svých bližních, které dobře zná, které má a také nemá rád, protože je mu protivné pomyšlení, že člověk má mít rád lidi jen tak, prostě lidi, i když jsou licoměrní, podlí, zlí, prolhaní, líní, závistiví, hanební a malí. Miloš Forman se usmívá, dokonce i směje, ale pozor: vidí a nezapomíná, Ví, že lidé jsou všelijací, a jakkoli má blízko ke všemu co voní člověčinou, ví dobře, že člověčina může i páchnout. A tak, tedy po té, co se usmál a přitom povytáhl obočí při pohledu na otce a syny, a také s jakýmsi melancholickým veselím obhlédl mládež našich dnů, přistoupil se*

---

<sup>29</sup> Kliment, Jan. Lásky jedné plavovlásky. *Kulturní tvorba* 3, 1965. č. 47, s. 13. ISSN 0454-5966

*smíchem, při jakém mrazí v zádech, tentokrát už vlastně jenom k otcům, a nastavil jim svoje gogolovské zrcadlo.*<sup>30</sup>

Film *Hoří, má panenko* byl kritiky přijat velmi rozpačitě. Dosvědčuje to recenze od Jana Klimenta, která nesla název *V rozpacích*. Kliment píše, že film pokračuje v započaté cestě tvůrců a navazuje na tvůrčí Formanovu metodu z přecházejících snímků. Opět se tu diváci setkávají s neherci, opět je tu aranžována situace, děj jako by se odvíjel sám od sebe, pozorován jakousi skrytou kamerou. Kritika uvažovala, zda byl tento film krokem vpřed anebo zpět. Klimentovi připadá tento celovečerní film nejslabší, i když vykazuje všechny znaky odborně přesné filmařské práce. Nemilé kritiky se dostalo práci s neherci, kteří tentokrát přiliš řádí, přiliš jakoby se producírovali. *„Někde jsou dokonalí, pravdiví v každíčkém gestu, někde však jsou vysloveně ochotničití ve špatném slova smyslu. Celý příběh pak drží přiliš volně dohromady, takže některé sekvence i na samotném hasičském bále, natočené jinak přímo bravurně, začínají unavovat, jsou dlouhé.“* Podle Klimenta nemá film stylovou jednotu, jakou měl *Černý Petr* a *Lásky jedné plavovlásky*. *„Nejdřív to vše vypadá na rozvernou komedii a pak se film láme. Forman zlobně kritizuje. Z obrázku hasičského bálu, někdy až přiliš veselého, se dostáváme do oblasti intelektuálního černého humoru, odtud zase najednou zpátky do atmosféry bálu a nakonec tu máme jakousi chaplinovsky inspirovanou absurdní poetičnost. Nastává kontrast proti nasazenému tónu filmu tak ostrý, že lidé v kině nevědí, na čem jsou a smějí se mnohdy na místech, kde se vlastně může smát už jenom cynik. Je to film kritizující malost, ale není toho najednou trochu mnoho? Film *Hoří, má panenko* vyslovuje kritiku, místy až nemilosrdnou, tvrdou“.*<sup>31</sup>

*„Cynismus Miloše Formana není cynismem proti pravdě, a proto je ve svém postřehu účinnější, přesnější a samozřejmě také inspirovanější. Forman není eklektik. Uchoval si druh humoru, který je nebezpečný, skrytý a výbušný. Dovolil si něco, co by mu nemělo být zapomenuto: zasáhl malého českého člověka. Mířil na zbabělost, tupost, fotbalismus, brutalitu, pivařinu, sobectví a trefil do černého. Jeho pohled byl tak nemilosrdně přesný, že jeho karikatura přestala být karikaturou. Podařilo se mu realizovat zcela nový filmový sloh, v němž nejde ani o reprezentativní funkce ani o lidový film“.*<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Leihm, Jaroslav, Antonín. Konečně Gogol. *Film a doba* 13, 1967. č. 11, s. 592. ISSN 0015-1068

<sup>31</sup> Kliment, Jan. *V rozpacích*. *Kulturní tvorba* 6, 1968. č. 3, s. 13. ISSN 0454-5966

<sup>32</sup> Effenberger, Vratislav. *Obraz člověka v českém filmu*. *Film a doba* 14, 1968. č. 7, s. 346. ISSN 0015-1068

## 2. Kapitola – Vymezení hlavního tématu

Hlavním tématem ve třech vybraných českých Formanových filmech je generační střet<sup>33</sup>, který se mění s ohledem na vývoj a vyústění příběhů. Filmy zachycují všeobecné, běžné zkušenosti či pocity: každodenní banální stereotypy, trapnost, hloupost či pošetilost, nejistotu, trému, ale i pokrytectví, nezdvořáctví, drobné podvody a tak dále. V podstatě se jedná o samé negativní lidské vlastnosti, jejich nositelé jsou ve filmech přistiženi a zesměšněni, někdy se shovívavým smíchem, ale častěji s drsným, nelítostným posměchem.<sup>34</sup>

Ve filmu *Konkurs* se generační střet objevuje ve vztahu dívky a postaršího vedoucího pedikérského salónu. Odráží se v názorech a přístupu k životu mezi mladým a starším pokolením. V *Černém Petrovi* je podobný střet směřován do rodinného prostředí a první zkušeností v zaměstnání. Ve filmu *Lásky jedné plavovlásky* se objevují stejné generační konflikty jako u předchozích dvou filmů. Motiv je v tomto případě opět rozšířen o generační střet mezi partnery staršího a mladšího věku. Starší generaci zastupují vesměs ženatí záložáci, do mladé generace se řadí mladé pracovnice továrny a klavírista.

V amerických snímcích se téma generačního střetu objevuje ve filmech *Taking off*, *Vlasy*, *Amadeus* a *Muž na měsíci*. V *Taking off* je hlavním tématem, vzniká mezi rodiči a potomkem. Velká generační propast je explicitně prezentována na zálibách mladých a starších. V dalších snímcích je postupně generační svár nahrazován jinými, pro americké publikum atraktivnějšími tématy. Ve *Vlasech* se jedná o střet jedince se společností. Konflikt je vystavěn na pozadí mládeže revoltující proti válce ve Vietnamu a konvenčnímu

---

<sup>33</sup> Kabátek, Aleš a kolektiv (1995): *Sociologické texty II. Speciální a aplikovaná sociologie*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 1995. 1. vyd. 225 s. ISBN 80 – 7066 – 962 – 4. s. 13, 17, 30. Generace patří v sociologii k frekventovaným pojmům a jeho prostřednictvím je identifikován dynamický, vývojový, inovační či modernizační aspekt zkoumaných jevů. Dívá se na problém generace z hlediska individuálního života, počínaje jeho genetickou predestinací, přes jednotlivé biologicky a sociokulturně regulované etapy životního cyklu, konče smrtí. V tomto smyslu se pojednává o specifických biopsychických znacích, sociálních rolích a pozicích, které jsou příznačné pro člověka, který v daném čase náleží k jisté (mladé, střední či staré) generaci. Mládí člověka je v odborné literatuře charakterizováno: jako období přechodu mezi dětskou závislostí a relativní nezávislostí a svébytného dospělého, období individuálního vývoje, ve kterém dochází k dotváření předpokladů jedince pro jeho reprodukci (ontogenetické hledisko). Další charakteristika říká, že mládí je soubor subkulturních znaků příznačných pro mladé lidi, který významně souvisí s určitým historickým obdobím, jeho podobou a proměnami (sociogenetické hledisko). Dospělost je nejdelší životní etapou, ležící mezi mládím a stářím. Sociologicky ji nelze přesně (chronologicky) vymezit, neboť z mládí vystupuje pozvolna a z hlediska jednotlivých stránek zralosti člověka (biologické, psychologické, sociální) nerovnoměrně. Životní koncepce většiny lidí vstupujících do stáří jako manželé je koncepcí života ve dvou, v roli manžela či manželky, se společně utvářenými životními hodnotami a cíli, s ustálenými právy a povinnostmi, které se formovaly v dlouhém procesu proměn rodinné dělby práce.

<sup>34</sup> Příkladná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 35.

způsobu života. Vzniká mezi příslušníky hnutí hippies a většinovou společností, kterou zastupuje vláda. Ve snímku Amadeus jde o střet mezi genialitou a průměrností, prezentovanou zástupcem staršího pokolení Salierim, proti němuž stojí mladý, nadaný a pohoršující Amadeus. V Muži na Měsíci jde opět o střet jedince a společnosti. Mladšího jedince prezentuje Andy Kauffman, který se snaží bojovat proti konvenčnímu humoru. V opozici k němu stojí americká společnost, kterou zastupuje předvídatelné publikum.

### **3. Kapitola – Konkurs**

*„Miloš Forman debutoval snímkem Konkurs. Ten vznikl z původně soukromého záznamu v divadle Semafor (nafilmovaného amatérskou kamerou). Forman s kameramanem Miroslavem Ondříčkem jako příznivci divadla natočili krátký film víceméně pro vlastní potěšení a jako přátelskou poctu „divadélku malých forem“. S podporou barrandovské tvůrčí skupiny Šebor – Bor pak k dokumentu dotočili rámcový příběh a k doplnění celovečerní metráže přidali etudu, Kdyby ty muziky nebyly. Ve Formanově prvním filmu ani tolik nešlo o příběh, jako o nový vhled do generační tematiky v humorně odlehčeném, anekdoticky vypointovaném tvaru. Děj v obou oddílech je natolik zredukovaný, že se podobá spíše polodokumentární zprávě o populárních fenoménech, které tehdejší teenageři vyznávali.“<sup>35</sup>*

V obou částech diptychu je spojujícím prvkem motiv hudby. V obou částech Forman pracuje s neherci a nahodilostí, kterou přinášejí dané situace.

#### **Kdyby ty muziky nebyly**

Děj první části, Kdyby ty muziky nebyly, pojednává o přípravě dechových kapel na přehlídku dechové hudby Kmochův Kolín. Soubory se skládají převážně ze starších mužů, pro které je hudba koníčkem, a také z mladých hochů, kteří si hraním přivydělávají.

Příběh se odehrává ve třech dějištích (zkušebny obou kapel, motocyklové závody, přehlídka Kmochův Kolín). Velmi jednoduchý příběh má sice stanovený scénář, ale divák si může všimnout, že se zde často objevuje improvizace, která je spjata s hraním neherců. Situace ve filmu je výsekem z většího celku, zahrnující pouze přípravu na přehlídku. Děj nemá hlubší strukturu. Hlavním tématem je hudba. Zastřešujícím motivem je generační střet mladých a starých.

Úvod je vystaven jako dokument, popisující kratochvíle teenagerů. Ostrým diskontinuálním střihem se mění prostor. Z polní cesty se děj střídavě prostřihává mezi zkušebnami obou dechových kapel. Děj v této fázi filmu stagnuje. Kratší prostřihy jsou vedené směrem k hudebníkům. V uzavřených prostorách se používá ruční kamery, záběry jsou dlouhé, statické, trvají až minutu. V tomto okamžiku mění kamera svoji funkci a stává se dokumentární. V záběrech na detaily lidských tváří, nástrojů, úst a prstů, má kamera až

---

<sup>35</sup> Přádná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 38.

voyeuristický charakter. Po představení dvou scén, zkušeben první a druhé dechovky, dochází k rytmizovanému střihu. V některých momentech se paralelním střihem obrazy pravidelně střídají. Tematicky spolu souvisejí, i když je střih diskontinuální, motiv zůstává jednotný. Stále je v popředí hudba a diskontinuální střih slouží divákovi ke komparaci situací v obou scénách. Ostrým střihem se děj přesouvá na samotnou přehlídku. Pomocí paralelního střihu se střídají scény z přehlídky a motocyklových závodů. K rozvoji narativu nedochází. Celá sekvence neobsahuje žádný dialog, vyjma uvítacího monologu mluvčího na přehlídce. Příběh je vyprávěn pomocí střihů. Zachycují chlapce z obou dechovek, kteří se měli účastnit přehlídky, ale dali přednost závodům. Tyto scény jsou dramatickým prvkem, který je zároveň hybatelem děje. Z neúčasti na přehlídce pro chlapce plyne vyhazov z kapel. Závěr však nemá moralizující charakter, ale ironicky ukazuje, jak si každý z hochů našel místo v konkurenční dechovce.

Hlavní hrdinové jsou dva dirigenti a dva mladí muzikanti. Vedlejší postavy jsou hráči z obou kapel. Jedná se o skupinovou vedlejší postavu. Postavy dirigentů jsou identické. Jsou ukázáni pouze z profesionální stránky. Chlapci jsou též identickými postavami. Obecně zastupují generaci mladých a je jim ponechán ještě menší prostor pro projev, než dirigentům. V celé první části nevedou rozpravy, hrají pouze tělem, gesty a mimikou. V postavách dirigentů a chlapců můžeme vidět konfrontaci, ze které vyplývá generační střet.

Generační střet provází celý film. Nejedná se vždy o explicitní střet, ale dá se vycítit například z monologů, které pronáší dirigent: *„Ale mladejm bych chtěl připomenout, že pakliže přední hráči, obětaví hráči, Macháček, jezdí dvacet kilometrů, někteří několik kilometrů na kole, druzí pěšky, z práce, JZD, od továrny. A mladej člověk když nepřijde a někde se támhle flinká, no já nevím, co je to za postoj k celému kolektívu. A jsou tady takový případy. A s těma se musíme vypořádat, poněvadž doba je jiná a jistě si chcete každý zahrát.“*<sup>36</sup> Další způsob, jak zobrazit vzdálenost mezi generacemi, je využití křížového nebo paralelního střihu, který komparuje zájmy a chování mladých a starých. Explicitního střetu se divák dočká až ke konci snímku, kdy jsou chlapci káráni za neúčast při hraní. Paradoxně vyznívá scéna, kdy dirigent Vostrčil opěvuje mladé lidi: *„Mám rád mladé lidi, zapálený pro věc. Dyť není na světě nic krásnějšího než muzika. Ty máš ovšem asi jiné zájmy. Nebudu tě přesvědčovat už, seber si fídlátka a běž tam, kam tě táhne*

---

<sup>36</sup> Citováno z filmu Konkurz (1963), 13:00 – 13:50



*srdce*.<sup>37</sup> Dirigenti mají pocit převahy a cítí nutkání mladé vychovávat a učit je morálním zásadám. Hoši se nezmůžou na odpor, pouze si vyslechnou pokárání, ale poučení si neodnášejí.

Snímek je dlouhý 32:38 minut, generační střet v něm zabírá více jak 8 minut. Poprvé se objevuje v první třetině filmu, kdy dirigent srovnává mladé a staré hráče. Implicitně jej pozorovatel může zaregistrovat ve stříhové sekvenci, snímající dechovou přehlídku a motocyklový závod. Následný střet je zřejmý z výchovného kázání, které hoši dostávají od dirigentů. V poslední části má generační svár opět podobu výchovného monologu dirigenta k novému mladému hráči. Divák v tomto snímku může zaznamenat první generační střet, který je charakteristický tím, že postavy jsou si vzájemně hluché a neumí se respektovat. Není nalezena cesta, jak věkovou hranici prolomit. Tyto vlastnosti generačního střetu se stávají charakteristické pro české Formanovy filmy.

## **Konkurs**

Druhá část diptychu je tvořena samotným filmem *Konkurs*. Hlavním motivem filmu je také hudba. Téma, které z filmu vyplývá, se dá charakterizovat českým pořekadlem: „Lež má krátké nohy.“. Celý snímek byl natáčen jako fiktivní dokument a tudíž neměl přesně stanovený scénář. Hraný děj je pouze rámcový a není dominantní. Syžet je jednoduchý, přímočarý. Pojednává o mladé pedikérce, která by se ráda stala zpěvačkou v divadle Semafor. Předstírá, že dostala předvolání k soudu, zalže vedoucímu pedikéřského salónu, ten ji pustí ze zaměstnání a mladá dívka odchází na konkurs. Její výkon nestačí na přijetí, vedoucí salónu se dovídá pravdu a hrdinka opět lže. Říká, že v divadle je stopstav a přijata bude až následující rok.

Film se dělí podle práce se scénářem do dvou částí. Do prvního úseku patří začátek filmu s hranou scénou v divadle, scéna z provozovny pedikúry a scény s Věrou Křesadlovou. Druhý úsek je záznam samotného skutečného konkursu, který pevně stanovený scénář neměl. Skladba příběhu je ve filmu téměř nezatelná, protože dominantnějším prvkem je dokumentární část, natáčená v divadle.

Syžet se dá rozdělit na úvod, ve kterém se divák seznamuje s hlavní hrdinkou, a na záznam konkursu. K dramatickému bodu dochází při zjištění, že není přijata, a tudíž se bude muset vrátit do zaměstnání. Vyústěním příběhu je závěrečná mravokárná řeč

---

<sup>37</sup> Citováno z filmu *Černý Petr*, 27:10 – 27:35

vedoucího s apelem na morálku zaměstnankyně. Celý film trvá 45 minut, pasáže s pevně stanoveným scénářem zabírají zhruba 20 minut. Hlavní pozornost je věnována záznamu z konkursu. Jedná se o přehlídku „talentů“ bez dramatické akce. Tato část je složena ze záběrů, snímající ve střídavých sekvencích detaily, celky a polocelky. Autentičnosti dokumentu je dosaženo díky chování neherců, kteří se dívají do kamery. Vytvářejí tak zcizující efekt, který divákovi neustále připomíná, že se nejedná o fiktivní film. Výrazná je stříhová sekvence, která kooperuje se zvukem. Jedná se hudební blok, složený z dvaceti záběrů na dívky, které zpívají stejnou píseň Oliver Twist.

Charakter postav není do hloubky vykreslen. Klíčové jsou postavy pedikérky a Věry. Popis jejich charakterů však ve filmu chybí. Jsou doplňkem dokumentárního snímku a zastupují narativní část filmu. I když by se tyto dvě postavy daly označit za hlavní, často splývají s postavami vedlejšími právě kvůli dodržení autenticity dokumentu. Dalšími osobnostmi filmu jsou zpěváci Jiří Suchý, Jiří Šlitr a vedoucí salónu. Tyto postavy zastupují pouze své funkce a není jim ponechán prostor pro větší projev.

Generační střet má v tomto snímku jen vedlejší roli. Setkáváme se s ním v salónu u vedoucího, který zastupuje starší generaci. Při kárání lhářky působí jako Formanovi otcové, pronáší výchovný monolog, je podezřívavý a neústupný. V tomto případě však není ukázán v negativním světle. Jedná přirozeně tak, jak to situace vyžaduje. Suchý a Šlitr jsou sice zástupci starších, ale v tomto případě nedochází ke střetu generací. Pedikérka a Věra jsou postavy téměř identické, podobně jako tomu bylo u postav chlapců v Kdyby ty muziky nebyly. Zastupují mladou generaci, tudíž nesou podobné charakterové znaky. Příliš se neprojevují, mravoučné monology poslouchají jen na půl. I přes nezdary houževnatě čelí novým situacím, které přichází.

Pohled na generační střet je v obou částech diptychu stejný. Vždy se objevují starší, kteří dodržují určité zásady a mají snahu vychovávat mladé k obrazu svému. Proto jsou dominantní jejich monology a časté kárání. Mladí mají v obou dílech stejný charakter. Mají problém s vyjadřováním, zajímají se o věci blízké jejich věku, nejsou schopni odporovat, ale mají houževnatost, která jim pomáhá čelit vlastním nezdarům.

#### 4. Kapitola – Černý Petr

Snímek černý Petr je hořkou černou komedií, která je vystavěna na motivech trapnosti, generačním střetu a první lásky. Film pojednává o uční Petrovi, který nastupuje do svého prvního zaměstnání. Musí se vyrovnat s problémy, které ho čekají, musí respektovat vedoucího a zodpovědně plnit svoji práci. Je pod neustálým dohledem starostlivých rodičů, kterým se musí zpovídat a do toho všeho ještě žije svůj vlastní život, ve kterém se potkává s první velkou láskou.

Syžet filmu nedodrhuje klasickou stavbu příběhu. Nepochází k explicitnímu rozdělení na expozici, kolizi, krizi, peripetii a klimax. Fabuli si divák dokresluje během celého filmu. Je to většinou složitější, protože scény jsou osekane od konvečních začátků a konců a zůstává jenom jádro scény, která někdy může působit jako vytržené z kontextu. Jednotlivé sekvence vyvolávají dojem, jako by byly vyjmuty přímo z reality všedního života.

V úvodní části je divákovi představena samoobslužná prodejna v ranních hodinách. Do prodejny přichází hlavní postava, šestnáctiletý Petr, který nastupuje do učení. Ve třinácti minutách je divákovi představena povaha chlapce a trapnost situace, ve které se nachází. „*U nás je samoobsluha. Já ti to řeknu na rovinu, jak je to. My dáváme našim spotřebitelům plnou důvěru, plnou důvěru a my jim taky stoprocentně věříme. Ovšem jsou ještě mezi nimi takoví, kteří tak občas něco ukradnou, rozumíš? A tvým úkolem bude, abys ty spotřebitele dobře hlídal.*“<sup>38</sup> Vedoucí Petrovi sděluje, že jeho hlavním úkolem bude hlídat zákazníky. Toto poučování ze strany vedoucího má podobný charakter, jako scény ze snímku Konkurs. Na místo dirigenta je zde určen vedoucí prodejny, který má stejnou úlohu jako dirigenti. K prvnímu dramatickému napětí v prodejně dochází ve chvíli, kdy se Petr domnívá, že jeden ze zákazníků něco odcizil. Napětí je umocněno očekáváním, že divák uvidí, co zákazník odcizil. Divák by tak věděl více než hlavní postava, bohužel k tomuto objasnění nepochází. Explicitně se však příběh k vyústění problému nevrací a pozorovatel si podle poskytnutých informací domýšlí závěr této loupeže-neloupeže. Prodavačka Petra pošle muže pronásledovat. Pronásledovací sekvence je natočena ryze chaplinovským způsobem. Je zde vykreslena trapnost situace, ve které se Petr nachází. Má plachou povahu, která se odráží v nesmělosti oslovit potencionálního staršího zloděje. Tato

---

<sup>38</sup> Citováno z filmu Černý Petr (1964), 5:03 – 5:22

část příběhu je zakončena tím, že se Petr rezignovaně dívá za domnělým pachatelem a nechává věci volný průběh.

Po této úvodní pasáži se děj přesouvá k Petrovi domů a k jeho rodičům. Přichází konflikt mezi hlavní postavou a rodiči. Divák se dovídá, že se Petr po pronásledování muže nevrátil do zaměstnání a místo toho šel domů. V následujícím dialogu mezi synem a otcem však nedochází k žádné dramatické události, z dialogu se stává otcův monolog, který se snaží apelovat na synovo svědomí. Monolog trvá necelých sedm minut. Doprovází ho přímé statické záběry na detail otcovy hlavy. Zoomováním se hlava přibližuje, je snímána z boku a sugeruje dominantní postavení otce. Při chůzi je otec snímán v polocelku. Když promlouvá Petr, je rozhovor veden klasickým střihem záběr proti-záběr. Následuje montáž scény z předchozího snímku Kdyby ty muziky nebyly, která zachycuje dirigenta Vostrčila, dirigujícího dechovku. Tímto způsobem je divákovi předložena komparace Vostrčilových postav: otec X dirigent. V porovnání obou snímků vychází závěr, že se jeho postavy nemění, otec působí jako ten, který má pravdu a musí se poslouchat. Po promlouvání „do duše“ se děj přesunuje k teenagerovským kratochvílím, kterými jsou posedávání v hospodě, plovárna, taneční zábavy a randění. Hlavní pozornost je nyní upřena k tématu lásky a nezkušenosti mládí. Celkově děj nijak nengraduje, neřeší se problém, který by byl nastolen na začátku filmu, protože tento snímek žádnou rámcovou úlohu nenastolil. V závěru proto nedochází ke klimaxu, konec zůstává otevřený, situace je stejná jak na začátku. Stále vedle sebe zůstávají žít dvě generace, které nejsou schopné komunikace.

*„Obecně postavy jakkoli směšné zřídka kdy klesnou ke karikatuře, spíše na ni jen ulpívají karikaturní či parodizační skvrny. Pohybují se na tragikomickém pomezí, v němž se prolíná syrová civilnost komiky s prvky groteskna. Postavy se neprojevují komicky v tradičním smyslu. Samy téměř nežertují, berou se vážně, nemají nad sebou nadhled, nejsou rozenými komiky.“<sup>39</sup>*

Hlavní postavy ve filmu jsou čtyři: Petr (Ladislav Jakim), otec (Jan Vostrčil), matka (Božena Matušková), Pavla (Pavla Martínková). Vedlejší postavy jsou čtyři: Čenda (Vladimír Pucholt), Zdeněk (Zdeněk Kulhánek), pan vedoucí (František Kosina) a Petrův kamarád. Žádná z postav není do hloubky rozkreslena, jsou jen lehce načrtnuty její povahové a charakterové vlastnosti. Toto je důležitý stylový prvek, protože postavy korespondují s celkovým vyzněním příběhu, který není nijak dynamický a překvapivý. Petr je vykreslen jako mladý, šestnáctiletý kluk, který začíná ochutnávat život dospělých. Je to

---

<sup>39</sup> Příkladná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 182, 183.

adolescent, kterého zajímají jiné věci, než je práce a zodpovědnost. Je hodně stydlivý a zamlklý, dokáže se svěřit jen kamarádovi. Petr má hlídat zákazníky. Situace je paradoxní v tom, že Petr sám je nenápadný, ale je po něm vyžadována ještě větší nenápadnost, což vede k absolutně opačnému účinku a ke komickému vyznění. Petr je stydlivý, často opakuje slova a spíše než verbálně se vyjadřuje neverbálně. I přes nezdary, které Petra potkávají, se nenechá zlomit a stále zkouší štěstí, věří ve svůj úspěch. Stejnou charakterovou vlastnost měly i postavy mladých hudebníků, kteří přes svoje nezdary neztratili odvahu odejít do jiné dechovky. Občas se Petrovi houževnatost vyplatí. Pozve Pavlu na rande a ona přijme. „*Pro tuto figuru je příznačné, že ať mluví s kýmkoli, záhy se stáhne a opustí pozici protagonisty. Forman ponechal Petra v jeho zastíněné pozici, a uvedl tak na plátno svého prvního filmového outsidera, který ovšem není rebellem, postrádá energii ke vzpouře jako pozdější američtí outsideri*“.<sup>40</sup>

„*Rodičovské dvojice u Formana žijí v omezeném prostoru všedního provozu, neschopny z něj vystoupit a užívat si života.*“<sup>41</sup> Postava otce vystupuje jako silná, zralá osobnost. Snaží se působit tak, že jeho hlavní morální zásadou je čestnost a zodpovědnost (ve filmu se však ukáže, že tomu tak vždycky není). Disponuje mentorskými dialogy a monology. Má rozšířenější slovní zásobu než Petr, ale často hledá správná slova k vyjádření svého názoru. Působí přísně a nekompromisně, ale na srdci mu leží jen blaho rodiny. Forman ho také nezapomíná zobrazovat jako starostlivého otce. Jedná se o scénu, kdy se snaží Petrovi podstrčit knížku, která pojednává o dospívání chlapců. V některých momentech může divák otce spatřit ve stavu, kdy se dokáže lehce vcítit do svého syna (scéna, kdy vedou dialog o zlodějce v prodejně). Obecně otec působí jako hlava rodiny a ten, kdo dohlíží na pevný řád a slušné vychování syna. Snaží se působit jako autorita, ale z jeho nejistých monologů vyplývá určitá nejistota a bezradnost, jak udržet kontrolu nad dospívajícím synem.

Matka ve filmu promlouvá jen okrajově. Jedná se o typ matky udržující teplo domova, starající se o jídlo a nepřipouštějící si, že její syn dospívá. Stále vidí Petra jako malého kluka a má nutkání ho neustále kontrolovat a vyzvídat, co se s ním děje. Je spíše submisivní a veškerá důležitá rozhodnutí a poučování nechává na otci.

Vedlejší postavy nejsou podrobně prozkoumávány a jejich povaha je jen nastíněna. Obecně trpí neschopností vyjádřit se a malým sebevědomím.

---

<sup>40</sup> Příkladná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 50, 51.

<sup>41</sup> Tamtéž s. 188.

Hlavní téma, které se ve filmu objevuje, je generační střet nejen mezi rodiči a dítětem, ale také mezi vedoucím a Petrem. Střet mezi generacemi může divák zaznamenat hned v úvodní části filmu, ve které se Petr učí být nenápadným pozorovatelem. Postava Petra zcela podléhá autoritě staršího (pan vedoucí). Nejzřejmější je střet generací u Petra doma. Otec je v domácnosti dominantní zástupce starší generace. V synovi se snaží probudit dospělost, odpovědnost a dostat z něj odpověď na to, co chce v budoucnu dělat: „*Nemám ti za zlé, že nevíš. Ve tvém věku se to stává. Na to přijdeš později. Ale dokud nebudeš vědět, co máš dělat, budeš dělat to, co chceš já.*“<sup>42</sup> Problémem mezi mladými a staršími je neschopnost naslouchat a vzájemně se pochopit. V tomto případě se otec jeví jako absolutní autorita. V některých částech filmu se objevují scény, které demonstrují neústupnost starších. Jedná se o případ, kdy otec „vyslychá“ Petra kvůli tomu, že pronásledoval domnělého zločince a pak se už nevrátil do zaměstnání. Otec má mnoho rad, jak by zločince zjistil a co by dělal. V dané situaci je zřejmá umělost a sebezapírání, s jakou otec syna poučuje. Není schopen si přiznat, že by jednal stejně jako jeho o několik desítek let mladší syn. Paradoxní je scéna, ve které říká syn otci, že v krámě viděl zlodějku, která toho ukradla asi za dvanáct korun. Když se ho otec zeptá, co udělal, odvětlí, že nic. V tomto momentě se otec zachová přesně opačně, než jak tomu bylo u prvního zloděje. Důležité pro něj je, aby z toho Petr neměl problém, už se neohání radami, jak by zločince usvědčil. Protože sám by se do řešení podobné situace také nezapojoval.

Obecně se snaží starší generace tu mladší poučovat a dostat ji na stejnou úroveň jako jsou oni sami, byť si neuvědomují, že to není možné. Na mladší generaci je vyvíjen velký tlak a kladeny velké požadavky, které ještě nejsou schopni splnit a dostat jim. Mladí jsou proto často ke staršímu pokolení hluší a nesnaží se ve velké míře plnit jejich přehnané nároky. Jsou jen součástí vyprázdněného morálního dogmatu, které velí, že rodiče se mají poslouchat. Situace, ve které se mladší i starší generace nachází, jsou v podstatě stejné a liší se jen věkem. Starší trpí přehnanou starostlivostí a nejsou schopni akceptovat dospívání mladších: „*Nemáš hlad? Mám tady od oběda. A Petříčku povídej mi, jaký to tam bylo? S ktrejma klucíma jsi tam byl? Byli to slušní kluci? Nebyls tam s nějakějma chuligánama? A děvčata tam byly? Jestli pak už sis taky našel nějakou dívenku?*“<sup>43</sup> Mladí si tak organizují život sami podle sebe jen ve chvílích, kdy nejsou pod dohledem rodičů.

Generační střet v tomto snímku je zasazen do úzkého rodinného kruhu a zaměstnání. Je nosným tématem. Celý film má stopáž 1:25:10 a generační střet zabírá více

---

<sup>42</sup> Citováno z filmu Černý Petr, 1:23:40 – 1:24:00

<sup>43</sup> Citováno z filmu Černý Petr, 49:05 – 50:07

než 42 minut z celkového času. Generační svár je ve filmu rovnoměrně rozložen. Starší generaci zastupují především muži, kteří se vyznačují nadměrnou nadřazeností nad ostatními (tento motiv je stejný jako v předchozím snímku). Hned v úvodu je to vedoucí prodejny, na taneční zábavě zednický mistr, nejdominantnějším a nejfrekventovanějším je otec. Generační střet je divákovi představen explicitně, ale rovněž jsou zřejmé implicitní narážky. Spor mezi generacemi je většinou slovní a jedná se především o poučné nebo „vyslyšací“ monology. Vyústění střetu na konci filmu není nijak překvapivé. K žádnému rozuzlení vztahů dvou generací nedochází a každá dál pokračuje svým směrem, který je pro ni přirozený. Petr, jako zástupce mladší generace, zkrátka otce ve své hlavě „stopne“, přestává poslouchat jeho moralizující proslov a věnuje se svému světu.

## **5. Kapitola – Lásky jedné plavovlásky**

Hlavním tématem třetího Formanova celovečerního filmu je touha po lásce. Zamilovanou hlavní hrdinkou je dělnice Andula. První dějová linie zachycuje nevyvedený vztah Anduly a klavíristy Mildy. Druhou linii tvoří pokus starších záložáků svádět mladá děvčata. Druhá linie je paralelně rozvíjena s první. Je neukončenou epizodou, ze které se rozvinula hlavní linie. Jakmile skončí její funkce, není dále rozvíjena. Generační střet je zobrazen jednak opět mezi rodiči a synem, ale také mezi mladými dívkami a záložáky.

Film má kruhovou trajektorii, která začíná a končí láskou. Hlavní postavou je mladá plavovlasá Andula žijící na dívčím internátu v oblasti, kde na jednoho muže připadá deset žen. Hrdinka pracuje v továrně na boty a společnost, ve které se nejčastěji pohybuje, je převážně ženská. Starší mistr a funkcionář chápe dívčí srdce a proto je do oblasti na jeho žádost poslána jednotka vojáků. Původní plán zahrnoval mladé muže, ale skutečnost byla jiná. Místo mladých mužů přijela jednotka starších, vesměs ženatých záložáků. V místním kulturním domě byla uspořádána taneční zábava, která měla pomoci vzájemnému seznamování. Vše vygradovalo v trapnou situaci, na bližší kontakt mezi dívkami a záložáky nedošlo. Jen Andula se seznámila se stejně starým klávesistou Mildou. Přelétavý Milda Andule zamotal hlavu, svedl ji a nakonec opustil. Divák se později dozvídá, že Milda dívku uchlácholil pozváním k sobě domů, které ovšem nemyslel vážně. Andula se však za chlapcem vydala do Prahy, podstoupila úmorný výslech jeho rodičů, a to vše proto, aby nakonec zjistila, že Milda je pouhý proutník. Nezbyvá jí proto nic jiného, než se opět uchýlit do svých představ a snů o dokonalém partnerovi.

Celý příběh je z hlediska scénáře pevněji strukturován, než tomu bylo v Černém Petrovi nebo v Konkursu. Ve stavbě děje může divák snadněji rozeznat rozdělení expozice, kolize, krize, peripetie a klimaxu. Syžet je přehledný a díky kauzálnímu řetězení příčin a následků si divák může udělat poměrně jasnou představu o fabuli. Celý příběh je vsazen do pevného dějového rámce, který má jasný začátek a zřetelný konec. Scény nepůsobí jako vytržené z kontextu, ale demonstrují určitou situaci, která má logické postupy a určité prvky, které jsou pro diváka čitelné. Do filmu jsou zakomponované kratší vedlejší scény, trvající jen několik málo minut (např.: Andula v lese s hajným; Milda na zábavě, kde hraje), které pomáhají divákovi utvářet představu o postavách a jejich životě.

Začátek filmu je situován do pokoje, který obývají dělnice továrny. Z rozhovoru mezi Andulou a její kamarádkou si začíná rozkreslovat charakter hlavní postavy, která touží po lásce.



Dramatický prvek se poprvé objeví zhruba ve 12. minutě filmu, kdy dívky zjistí, že místo mladých vojáků přijíždí jednotka ženatých záložáků. „*No, a dělalo se kolem toho řečí. No, a místo kluků záložáci. A jaký pěkný, samí dědové.*“ Tento dramatický prvek se rozvíjí v následujících dvaceti minutách a zároveň se prolíná s druhým dramatickým prvkem (flirtování mezi Mildou a Andulou), který následně přerůstá v hlavní téma. Je hybatelem děje a s jeho pomocí se film dostává ke třetímu konfliktu, který má charakter generačního střetu mezi rodiči a dětmi.

K vyvrcholení situace dochází ve scéně, kde Andula přijíždí navštívit Mildu. Ten však není doma. Paralelní scéna divákovi ukazuje, že zrovna hraje na plese a znovu se oddává flirtovacím hrátkám se slečnami. Andula se ve dveřích bytu setkává s jeho rodiči a následně se musí podrobit nekonečnému a necitlivému výslechu jeho matky. Trapné okamžiky jsou ukončené usnutím jak otce, tak unavené Anduly. V konečné fázi příběhu se doma objevuje Milda, který je příjezdem mladé dívky stejně nemile překvapen jako jeho rodiče.

Rozuzlení příběhu je opět situované do internátního pokoje, kde Andula vede s kamarádkou v posteli téměř stejný rozhovor jako na začátku. Opět si idealizuje nepříjemnou realitu a snaží se žít skutečností podle původních romantických snů.

Ve snímku jsou čtyři hlavní postavy: Andula (Hana Brejchová), Milda (Vladimír Pucholt), otec (Josef Šebánek), matka (Milada Ježková) a pět vedlejších postav, u kterých se jména příliš nezmiňují, divák je znát nepotřebuje, protože postavy jsou v záběru vždy všechny a nestává se, že by se vedly promluvy o lidech, kteří by byli buď off-scene nebo na záběru nefigurovali. Jména hrdinů se dají vyčíst pouze ze scénáře. Tato nepojmenovanost koresponduje s nedůležitostí postav pro hlavní motiv. Podobně jako tomu bylo v Černém Petrovi, jsou nejvíce rozkreslené postavy Anduly a rodičů. Jsou vystavěny na stejném principu, jako tomu bylo v předešlém snímku.

Andula zastupuje Formanovu skupinu outsiderů, kteří jsou zachyceni v trapných situacích. Jsou nerozhodní, nechají s sebou manipulovat a nejsou schopni stát si za svým názorem. Zároveň se ale nenechají odradit svými nezdary a štěstí zkouší stále znovu. Andulině postavě se nedá odepřít houževnatost a odvaha se kterou odjíždí hledat svého milého do Prahy a také schopnost vyrovnat se s nepříznivým osudem po svém. Zajímavým a obohacujícím prvkem je absence rodičů u hlavní postavy. Anduliny rodiče ve filmu fyzicky nejsou přítomni, kdežto Mildovi ano. Milda, jako partnerská postava, s nimi musí řešit svůj milostný život. Zrcadlově se k této problematice staví režisér v předchozím snímku, kde partnerská postava Pavly tuto problematiku s rodiči neřeší. Stejným

zrcadlovým principem je řešena situace Petra a Anduly. Petr s rodiči svoje partnerské starosti řešit musí, ale Andula, protože rodiče nemá, nemusí. Na rozdíl od Petra je její postava obohacena o závažnější téma, pokusem o sebevraždu, které vnáší do snímku vážnější tón a divák očekává, že bude rozvinuto. Oproti očekávání se film k motivu už nevrací.

Postava Mildy je ve filmu rozkreslena více, než jak byla v Černém Petrovi partnerská postava. Stejně jako Pavla je Milda potencionálním partnerem, který má však s věrností potíže. Hrdina je vykreslen jako drzý floutek s osobním kouzlem. Přestože zastupuje mladou generaci, není v pozici teenagerského outsidera a ve vztahu k rodičům působí mnohem dominantněji než Petr. O Mildově povaze se divák dozvídá jen okrajově díky krátkým záběrům, které ukazují jeho styl života, a z vyprávění rodičů. Zastává svůj názor, nedbá rad rodičů a dá se říct, že jeho sebevědomí zcela převyšuje jakoukoli postavu ze skupiny mladé generace, kterou Forman stvořil.

Postavy rodičů jsou vystavěny na stejném principu jako v předchozím snímku. Změna nastává pouze v rolích matky a otce. Hlavu rodiny zde nezastává otec, ale naopak matka. Matka je striktní a přísná a stejně jako se snaží vychovávat téměř dospělého syna, se o totéž snaží u otce. Explicitně tato vlastnost není rozvedena, ale z náznaků může divák tuto matčinu vlastnost ve filmu dešifrovat. Forman však tuto postavu neukazuje pouze jako autoritu, ale také jako starostlivou matku, která by stále pečovala o dospělého syna. Matka má k životnímu stylu Mildy nemálo výhrad a proto nutí otce, aby je synovi sdělil. Oproti otcí Petra se chová submisivně a neuplatňuje tak tvrdou výchovnou metodu.

Zastřešujícím tématem je generační střet plynoucí z kontrastního pokusu o vztahové spojení mezi vojáky s dělnicemi a klasický generační svár mezi rodiči, jejich potomkem a mladou slečnou. Délka snímku je 1:25:05 a generační rozpor zabírá zhruba 53 minut celkového času. Odehrává se ve dvou dějištích. Prvním je kulturní dům, druhým prostorem je byt Mildových rodičů. Dvě nejdéší scény, zahrnující střet, mají stopáž kolem dvaceti minut a jsou umístěny těsně za sebou. Proložené jsou scénami, které se týkají pouze vztahových záležitostí mezi mladými lidmi. Starší generaci tu zastupují opět převážně muži – tři vojáci, otec, hajný, mistr, ale objevují se i ženy – matka, vychovatelka. Mladší pokolení demonstrují hlavně ženy – Andula, její tři kamarádky a Milda. V tomto snímku kontrastuje snaha o spojení starší generace s mladší, ale zároveň opětovné nadřazování starší nad mladší v podobě výchovných kázání. Divák si však může povšimnout motivu, který sdílí jak mladá, tak stará generace. Milda se stejně jako záložáci snaží Andulu získat jen pro pobavení. Úspěch však má pouze proto, že je mladší.

V tomto filmu si může divák všimnout, že se generace nedostávají do tak explicitní konfrontace jako u předchozího snímku. V Černém Petrovi se střet odehrával hlavně za přítomnosti obou generací. V tomto případě je tomu podobně, ale situace je obohacena o dialogy, které se nevedou v přímém střetnutí mezi oběma stranami. Tyto scény jsou řešeny křížovým střihem, který zachycuje debaty mladých o starých a naopak. Dalším příkladem je dialog, který vede matka s otcem o svém synovi.

Vojáci se snaží naslouchat dívkám a přizpůsobit se jejich stylu, pokusit se navázat plnohodnotnou konverzaci na témata, která jsou pro teenagery běžná. V tomto momentě však nastává vyhocení trapné situace, ve které se ukazuje nepřírozenost snahy, kterou vojáci vyvíjejí. Druhý generační střet, který probíhá u Mildy doma, je podobný, jako mravokárné promluvy do duše Petra. Rozdíl je v tom, že dlouhý monolog vede matka, ne však k synovi, ale k otci. K explicitnímu sváru dochází v ložnici, kde musí nocovat Milda. Na rozdíl od Petra si Milda stojí za svým názorem a nebojí se argumentovat proti rodičům. Přesto však konflikt stejně jako v Černém Petrovi zůstává otevřený, bez vítěze, jako věčná součást mezigeneračních vtahů.

Vyústění je podobné jako v Černém Petrovi. Generace mezi sebou nenacházejí možnost pro překlenutí věkového rozdílu a nadále k sobě zůstávají hluší. Film je uzavřen pohledem na Andulu, která si opět idealizuje špatnou realitu. Ponaučení si neodnáší a její touha po lásce i nadále stále zůstává dominujícím hybatelem jejího životního úsilí.

## **6. Kapitola – Taking off**

Film Lásky jedné plavovlásky byl ze scénářistického hlediska předstupněm k pevně strukturovaným americkým filmům. U Taking off jsou ještě zřejmé postupy z české tvorby, ale následující snímky už od těchto metod pomalu upouštějí. Nevytrácejí se sice úplně, ale jsou nahrazovány pro nové publikum atraktivnějšími metodami: například pevně strukturovaný scénář, aktuální témata pro americkou společnost, jednoznačný závěr. Stanislava Přádná píše, že: „*Forman si v českých filmech osvojil osobitý způsob filmové řeči a její možnosti v komunikaci s divákem. Americké vypravěčství je ovšem zcela jiného druhu, stejně tak jako jsou jiné jeho české a americké filmy. I přes to mohl čerpat zase jen z jednoho bytostného zdroje. Ve vývoji svého vztahu k příběhu prošel směrem od jeho destrukce ke znovuobnovené konstrukci. V Americe musel reinstalovat klasický příběh i vyprávěcí formu, vrátit se k architektuře „velkého“ příběhu s rozvětvenou fabulí a vsadit jej do pevné dramatické struktury.*“<sup>44</sup>

„*Příběh Forman vypráví v zásadě skrze postavy, i když děj je veden v objektivní narativní linii. Chápe jej v jeho podstatě figurativně, antropocentricky. V tomto jeho přístupu jsou zakořeněny a neustále obnovovány tvoří relikty ze spolupráce s neherci. Postava je pro něj vodítkem v rozvíjení děje, při natáčení s ní zachází jako s jedním subjektem, o němž se vypráví, ale který má zároveň statut zástupného, nepřímého vypravěče. Formanovo utváření postav je podmíněno „dvojím“ viděním člověka: jak se jeví navenek a jaký je ve skutečnosti.*“<sup>45</sup>

Forman na prvním americkém filmu Taking off začal pracovat již v Česku během Pražského jara. Snímek byl značně podobný jeho předchozím českým filmům. Dokončen byl v roce 1971.<sup>46</sup> „*Syžet koncipoval spolu se scénáristou Jeanem – Claudem Carrièrem podle novinových zpráv jako příznačný úkaz tehdejší tendence hromadných útěků mládeže ze středostavovských rodin.*“<sup>47</sup>

Děj prvního Formanova amerického snímku pojednává o dívce Jeanie, která utekla z domova, a o jejich rodičích. Nejdůležitějším motivem jsou partnerské a rodičovské problémy. Další motiv, který se ve filmu objevuje, je láska. Hlavním tématem je analýza strany rodičů. Jako vedlejší téma se objevuje generační střet.

---

<sup>44</sup> Přádná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 212, 212

<sup>45</sup> Tamtéž. s. 212, 213

<sup>46</sup> Goulding, Joseph, Daniel (1994): *Five filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*. Indiana University Press. s. 64

<sup>47</sup> Přádná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 85

První odchod hrdinky z domova je mylně považován za útěk. Jeanie odešla na konkurs, ale o odchodu neinformovala rodiče. Ti v obavě, že se dívce něco stalo, začali pátrat a celé zmizení oznámili na policii. Otec Larry se ji spolu s přítelem Tonym pokouší najít v noci v ulicích New Yorku, zatímco matka Lynn sedí se svou přítelkyní a ženou Tonyho Margot doma. Jeanie se vrací z konkursu omámená drogou. Matku to vyděsí a okamžitě volá rodinného lékaře. Mezi tím se doma objeví opilý otec a Tony, kteří se vrátili z hospody a policejní stanice. Mezi Lynn a Larrym dojde k hádce a dcera opět utíká. Otec dceru znovu začíná hledat. Jeanin útěk otevírá analýzu způsobu života jejich rodičů, kteří, jak se zdá, mají mezi sebou větší problémy než jen útěk dcery. Během pátrací akce se seznámí otec s Ann, které taktéž utekla dcera. Ann přivede rodiče do spolku Sdružení rodičů uprchlých dětí, jehož účastníky jsou rodiče se stejným problémem, jako má Lynn a Larry. Sdružení funguje jako psychologická skupinová terapie. Na jedné z terapií se rodiče učí kouřit trávu, aby pochopili, proč drogy děti lákají. V dobré náladě se Larry a Lynn v doprovodu Ann a jejího muže Bena vrací do rodinného domu Jeanie. Mají velmi dobrou náladu a hrají karetní hru, jejíž název je obsažen ve jménu filmu *Taking off*. Pravidla spočívají v tom, že kdo si vytáhne nejnižší karu, musí si svléct jeden kus oblečení. V momentě, kdy zcela nahý Larry stojí na stole a zpívá serenádu z *La Traviata*, zjistí, že je jejich dcera doma. Následně se dovídají, že Jeanie má přítele. Rodiče pozvou nápadníka na oběd. Dozví se, že je hudebník a zároveň hippie. Rodiče mají snahu o bližší komunikaci a tímto je zápleтка částečně vyřešena. Konec však není úplně jasný, není jednoznačný vítěz. Tento závěr filmu je charakteristický pro režisérovy české filmy.

Přesto, že má snímek otevřený konec, je zřejmá pevná struktura scénáře. Příběh je umístěn do konkrétního prostředí, má jasný narativ a díky kumulaci informací se může divák snadněji orientovat ve vyprávění. Jednoduchý děj umístil režisér do komorního rodinného příběhu, kde se tentokrát zaměřil hlavně na rodičovskou složku.<sup>48</sup> V expozici je divákovi představeno prostředí, ve kterém se bude nacházet. Jedná se o hudební konkurs. Prostředí konkursu působí ve filmu jako komentátor děje a někdy jako opakující se refrén. Další scéna, která se ve filmu neustále vrací, je dům Larryho a Lynn.

Následně je divákovi představen dramatický prvek, kterým je zjištění, že Jeanie utekla z domova. Díky tomuto dramatickému elementu se začíná v širší míře řešit hlavní motiv. Syžet není nijak dramatický. Přesto, že se jedná o závažný čin, je na něj pohlíženo s lehkým, ironickým, humorným pohledem. K hlavnímu motivu se přidávají krátké

---

<sup>48</sup> Příkladná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 86

vedlejší příběhy, například téma milostného života Mragot a Tonyho, které dramatický konflikt zlehčují a působí komicky. Děj se však prohlubuje a komické odbočky výrazně pomáhají divákovi dokreslit si fabuli.

V momentě, kdy jsou Lynn a Larry na cestě na policejní stanici, jde téma mládeže stranou a plně se rozvíjí pohled na rodičovství a vztah mezi partnery. Zástupci starší generace, rodiče, jsou stavěni do situací, které jim mají rozšířit obzory v pohledu na mladé. Jedná se o scénu, ve které se dospělí učí kouřit marihuanu. Dále se objevuje sonda do osobního života rodičů, divákovi jsou představeny stereotypy, ve kterých rodiče a celkově starší generace žije. Jako příklad mohu uvést scénu odehrávající se v prostředí Sdružení rodičů uprchlých dětí.

Jako řešení jsou divákovi nabídnuty výstupy, které zachycují rodiče mnohdy v trapných situacích, ale ve snaze přiblížit se mladším. Jak jsem zmiňovala lekce kouření marihuany, okořenění milostného života nebo pubertální svlékací karetní hra. Pokusy o řešení však končí fiaskem a stejně jako v českých filmech nedochází k rozuzlení a zřetelnému vyznění konce. Starší zůstávají rezervovaní a hluší jak ke svým potomkům, tak k sobě samým. Divák jim však nemůže upřít snahu o sblížení s dětmi. Mladí rady rodičů poslouchají jen na půl, příliš s nimi nekomunikují, ale oproti české mladé generaci jsou schopni vzít svůj život do vlastních rukou a starším se vzepřít. Vzpouira však netrvá dlouho a teenageři se na konci stejně vracejí k rodičům.

Technicky jsou hrané scény spolu s konkursovými řešeny obdobně jako tomu bylo v Konkursu s tím rozdílem, že v tomto snímku jsou záběry kratší. Záběry na dívky jsou statické, snímání přímo v polocelku. Postavy jsou přítomné v místnosti, a proto kamera používá záběru detailu a polocelku. Samotné snímání dívek na castingu se ve stříhové a časové relaci příliš neliší od českého Konkursu. Každá zpěvačka je snímána jen několik vteřin, drobný rozdíl je patrný ve snímání, kdy se postava zpěvačky zabírá v celku, než v polocelku, jak tomu bylo v Konkursu. Kameraman však také používá záběry detailů tváří jak uchazeček, tak poroty. Zaznamenává vzezření dívek a z toho plynoucí sebevědomí. Prostříhy ve scéně konkurzu jsou vedené křížovým stříhem. Změna prostředí z českého na americké se odráží ve vizáži a sebejistotě účastnic. Přítomnost mnoha neherců a panoramatické snímání působí dokumentárně a stejně jako v českém snímku odvádí divákovu pozornost od vědomí fiktivního filmu. Aluzi na film Konkurs může divák zaznamenat v rytmické stříhové sekvenci, složené z padesáti záběrů na dívky, zpívající stejnou píseň: Let's Get a Little Sentimental. Podobně jako v Konkursu i tady jsou zřejmé předem připravené hrané scény. Rozdíl je v tom, že v českém snímku se režisér snaží

docílit co nejmenšího narušení dokumentární autentičnosti tím, že se snaží postavy zakomponovat do okolního prostředí a nechává je splynout s davem. V *Taking off* je však umělá přítomnost herců zřejmá tím, že se kamera poměrně dlouhý čas zaměřuje na hlavní postavu.

Do filmu byli ve větší míře obsazeni profesionální herci, ale nevytrácí se ani práce s neherci. Hlavními postavami jsou Larry (Buck Henry), Lynn (Lynn Carlin), Jeanie (Linnea Heacock), Margot (Georgia Engel) a Tony (Tony Harvey). Do vedlejší může divák zahrnout Ann (Audra Lindley) a Bena (Paul Benedict), epizodním hrdinou je kolektiv zpěvaček na konkurzu a rodiče ve Sdružení.

Mladá hlavní hrdinka, podobně jako v českých filmech, nemá příliš rozpracovaný psychologický charakter. Ve filmu příliš nemluví a je typickým zástupcem mladé generace. Nechává se poučovat od rodičů, není schopná jim cokoli vysvětlit a o jejím charakteru vypovídají pouze gesta a mimika. I přes neschopnost navázání komunikace s rodiči si umí, o něco více než čeští hrdinové, prosadit svůj názor a spoléhá na ústup rodičů. Jedná se o scénu, ve které si domů přivede svého staršího hippie přítele. Žádný výrazný charakterový posun od českých představitelů mladé generace však není zřejmý.

Přesto, že jsem hrdiny Margot a Tonyho označila za hlavní, nejsou jejich postavy příliš rozkresleny. „Margot je ojedinělou komičkou mezi formanovskými hrdinkami. Udiveným pohledem vykulených očí a neustále pootevřenými ústy připomíná disneyovské figurky.“<sup>49</sup> Tony se v příběhu téměř vůbec neprojevuje. Divákovi se může jevit jako mladší podobizna Larryho. Jedná se sice o hlavní postavy, ale k vývoji děje nijak dramaticky nepřispívají.

Larry a Lynn jsou typickými rodiči, i když jsou ve značné míře liberálnější než rodiče v českých snímcích. Zastupují starší generaci, přesto že jsou mladšími rodiči, než tomu opět bylo v českých filmech. Postavě rodičů je věnována většina filmu. Divákovi je ukázán vhléd do problematiky rodičovství, značná vzdálenost od ratolestí i přes nízký věk rodičů. Generační střet v tomto snímku není hlavní tématem, je pouze doplňkový. Problematika, která je v popředí, se týká rodičů. Není na ně nahlíženo jako na ikony rodiny, nejeví se jako všeználkové a neoplývají zkušenostmi, které by neustále měli předkládat svým dětem. Zvýrazňují se jejich nedostatky, pochybnosti a chyby, které dělají. Neporozumění si s dětmi pramení z jejich partnerských problémů, stereotypů a pokusů přiblížit se mladé generaci.

---

<sup>49</sup> Příkladná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 287

Matka, stejně jako ostatní ženy, je ve filmu vykreslena jako konzervativní způsobilá měšťská dáma, která ničím nepřesahuje průměrnost a sociální limitovanost - v rituálech rodinného provozu, v konvenčním vzezření i v ženském chování.<sup>50</sup> Působí jako starostlivá matka, ale kromě zájmu o rodinu je také rozvinuta linie zájmu o její soukromý život. Příkladem je scéna, ve které s Margot rozebírá sexuální život. Jako další mohu uvést scénu v hotelu, kde se snaží antierotickým tancem vzrušit svého manžela.

Larry je mladým otcem, kterého s českými otci spojuje pouze starost o potomka. Ve většině filmu působí jako adolescent. Je pro něj charakteristická lenost a stejně jako u Lynn, zájem o vlastní život. Příkladem je scéna, ve které se odnaučuje kouřit, nebo tuto metodu učí Tonyho. V rodině nepůsobí jako přílišná autorita. Jediný monolog, který divák může označit za výchovný, je ve scéně, kdy se snaží s dcerou mluvit o jejím partnerovi. Výchovné rady tu jsou oproti českým monologům naprosto minimalizované.

Oba rodiče spojuje starost o dceru, ale zároveň starost o vlastní život. Tím, že si sami nevědí rady se svými problémy, vyplývá na povrch paradox v podobě snahy vést a vychovávat dceru. Jeanie si jejich nedostatek uvědomuje, a proto jí připadá absurdní svěřovat se se svými starostmi právě jim. Vyústění generačního střetu proto vyznívá neřešitelně. Starosti se sebou samými mají jak rodiče, tak dcera. Nemají v sobě vzájemně oporu, a proto se musí snažit vzájemně akceptovat a žít jeden vedle druhého.

Film má stopáž 1:28:35. S generačním střetem se divák setkává v úvodu. Střet není explicitní, je rozeznatelný na základě ostrého střihu mezi konkurzem, kde jsou mladí, a domovem, kde se strachují rodiče. Mezi další implicitní střety patří hledání Jeanie, setkání s Ann a lekce kouření marihuany. Explicitního rozporu se divák dočká jen dvakrát během celého filmu. Prvním přímým střetem je scéna, ve které se Jeanie vrátí domů zfetovaná. Matka se liberálně pokouší zjistit, co si vzala: „*Jeanie, maminka ví, že sis něco vzala. Zlato, musíš mi říct, co to bylo. Píchla sis něco? Kouřila jsi něco? Spolkla jsi prášek? Šňupalas něco?*“.<sup>51</sup> Druhý a poslední jasný konflikt se objevuje až na konci filmu ve scéně, kde otec zpívá nahý na stole a zahlédne ho Jeanie. Následuje výslech, kde se otec pokouší zjistit, zda má dcera chlapce (stejný motiv byl použit ve filmu Černý Petr): „*Jsi v pořádku? Měli jsme o tebe starost. Kde jsi byla? Byla jsi s chlapcem? Byla jsi s chlapcem, vid’? Známe ho? Neměla bys nás s ním seznámit? Řekni mu, že bychom ho rádi poznali a pozvi ho na večeři. A jestli není zbabělec, tak přijde.*“.<sup>52</sup> Následuje příchod hippie přítele, který

---

<sup>50</sup> Přádná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 287

<sup>51</sup> Citováno z filmu *Taking off* (1971), 29:00 – 29:18

<sup>52</sup> Tamtéž, 1:20:14 – 1:21:27



je hudebník, a jasný generační rozdíl. Nemá sice podobu mluveného slova, ale je zřejmý z pohledů a chování zúčastněných. Rodičům záleží na tom, jak může potencionální přítel jejich dceru finančně zabezpečit. Jsou si téměř jisti, že nijak. V tomto momentu jim hippie sdělí sumu, kterou vydělává. Ta značně převyšuje příjem rodičů: „*Vyděláte si tím něco? Kolik? Loni to hodilo 290 000 dolarů.*“<sup>53</sup> Přímý střet zabírá pouhých 14 minut z celého filmu, nepřímý zhruba 25 minut. Implicitní střet ve větší části splývá s hlavním tématem, problematikou rodičů.

Taking off je jeden z nejlehčích a nejzábavnějších Formanových filmů. I když používá struktury svých českých filmů s poměrně neznámými herci, pochopitelně se do tématu nemůže tolik ponořit. Film je méně hořký, více laskavý a jasně se hlásí ke generaci Flower power.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Citováno z filmu Taking off, 1:24:26 – 1:24:36

<sup>54</sup> Goulding, Joseph, Daniel (1994): *Five filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*. Indiana University Press. s. 66

## **7. Kapitola – Vlasy**

*„Film Vlasy vycházel ze stejnojmenného slavného divadelního muzikálu šedesátých let, který Forman náhodně viděl při své newyorské návštěvě a už tehdy vážně uvažoval o jeho zfilmování. Téma filmu bylo už v té době passé, a proto si byl Forman dobře vědom nutnosti zaujmout k látce jiný autorský postoj a podrobit ji zásadním úpravám. Realizaci výpravného hollywoodského filmu s milionovými rozpočty, v ryze americkém žánru, se Forman definitivně amerikanizoval, jak sám potvrdil. Také odstoupil od autorství inklinujícího ke komornímu, ne-li intimnímu rozměru.“<sup>55</sup>*

*„Snad žádný z Formanových filmů nebyl v počátcích tak podceňovaný. Forman, stejně jako choreografka Twyla Tharp, neměl žádné předchozí zkušenosti s žánrem filmového muzikálu. Oba nicméně společně osvědčili vytříbený smysl pro energii a správný rytmus hudebních i tanečních čísel a vytvořili jeden z nejzajímavějších filmových muzikálů své doby.“<sup>56</sup>*

Jedná se o generační výpověď květinových dětí. Divák se seznamuje s jejich postojem k životu, s názory, které ve velké míře útočily na politiku, s jejich demonstrativním přístupem ke konvencím, s přístupem k rodině a k problematice dělení sociálních vrstev. Příběh filmu není nijak složitý. Děj je oproštěn od vedlejších situací, ale má přesnou strukturu rozdělení stavby příběhu, která má začátek a jasný konec. Vedlejší situace jsou nahrazeny choreografickými scénami, které vyjadřují buď psychedelické stavy po užití drogy, nebo demonstrativní akce. Snímek je pevně scénáristicky uchopen a není v něm prostor pro improvizaci. Hlavní, rámcové téma je konflikt jedince a společnosti. Vedlejším tématem je generační střet mezi rodiči a dětmi. Mezi nejčastější motivy patří volná láska, drogy, válka a politika.

Film se řídí klasickým narativním postupem řetězení příčin a následků. Začátek filmu má klasický, konvenční úvod. Hlavní hrdina, mladý Claude Hooper Bukowski, odjíždí ze svého domova do New Yorku, kde má narukovat do války ve Vietnamu. Claude to bere jako svoji občanskou povinnost a službu vlasti. V New Yorku, v Central Parku se setkává s partou čtyř hippies. Z počátku k nim cítí nedůvěru, protože to jsou lidé, se kterými se doma nikdy nesešel. Působí jako povaleči a bezdomovci. Claude partu okouzlí

---

<sup>55</sup> Příkladná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 103, 104

<sup>56</sup> Radka Production, s. r. o. [www.milosforman.cz](http://www.milosforman.cz). [online]. Dostupné z: <http://milosforman.com/cz/movies/hair>. [poslední návštěva 2. 4. 2013]

svou profesionální jízdou na koni. V parku se setkává se Sheilou, dívkou z vyšší společnosti, do které se zamiluje.

Jeho plány projít si památky New Yorku padnou a čas stráví s partou hippies. Zkouší drogy a zjišťuje, jakým životním stylem květinové děti žijí. Zjistí, jak velké jsou třídní rozdíly, jaký je rasový spor mezi bílými a černými, jaké to je být zamilovaný a hlavně, jaký to je pocit žít nezávisle. Dramatický prvek je nastíněn v úvodní části filmu, ve které Claude sděluje Bergrovi a ostatním hippies, že bude bojovat ve Vietnamu. Problém Claudova odchodu do války je ve filmu neustále přítomen, ale až do konce první poloviny filmu se explicitně neřeší. Pouze v choreografických scénách a písních se na toto téma naráží. V ostatních scénách je ukázáno, jak je možné svobodný život žít. Jeho rozhodnutí o odchodu do války ve Vietnamu už se mu nezdá jako správné, k odvodu se však dostaví. Je odvezen do americké pouště, kde se podrobuje vojenskému výcviku. K vyvrcholení dramatu dochází v druhé polovině filmu. Claude je odveden a hippie přátelé ho jedou navštívit. Emocionální dovršení zahrnuje scénu, ve které divák vidí, že se Claude sice stihl vrátit včas do kasáren, ale odlet do války se uskutečnil dříve a letadlo s vojáky a Bergrem mu právě odlétá nad hlavou. Zakončení filmu je rovněž morálním apelem na společnost. Film nemá happy end. Berger umírá, ale důležité je, že jeho poselství žije dál. Konec je uzavřený, má emocionální dopad na diváka a jasné sdělení.

*„Forman k někdejší vzpouře mladých zaujal v umělecké rekonstrukci distanci – nejen časovou, ale i názorovou, i když mu mladí imponovali a sympatizoval s nimi. Ze scénáře i z filmu jeho „konformizovaný“ názor jasně vyplývá.“<sup>57</sup>*

Režisér při výběru interpretů obsadil do rolí pečlivě vybrané, neznáme profesionální herce, schopné syntetického, muzikálového projevu.<sup>58</sup> V celém filmu se divák může setkat se dvěma kolektivními hrdiny. Prvním je kolektiv hippies, zastupující revoltující mládež. Stanislava Přádná píše, že pevně stmelený čtyřčlenný minikolektiv protagonistů, k němuž přibudou dva nováčci „odjinud“ (Sheila, Claude), charakterizuje jejich typová a rasová pestrost ve vizáži i ve výstředním oblečení, s nezbytnými hřívami dlouhých vlasů.<sup>59</sup> Druhým kolektivním hrdinou je obecně společnost, demonstrující starší generaci. Hlavními postavami filmu je Claude (John Svage), Berger (Treat Williams), Jeannie (Annie Golden), Sheila (Beverly D'Angelo) a Hud (Dorsey Wright). Vedlejšími

---

<sup>57</sup> Přádná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 111

<sup>58</sup> Tamtéž, 104

<sup>59</sup> Tamtéž, 107

postavami jsou Steve, Sheilinina matka a otec, Bergerova matka a otec a Hudova snoubenka.

Claude, který rovněž zastupuje mladší generaci, se od svých hippies přátel liší svým vzezřením i zdvořilým chováním. V knize Miloš Forman – Filmař mezi dvěma kontinenty se píše, že hlavní hrdina reprezentuje ideální americký model, na nějž doráží svody pokušení. I když se nebrání novému poznání, svůj výlet do asociální alternativy prožívá jako recesi, nepodlehne pokušení a jednoznačně u něj vítězí zodpovědnost. Ačkoliv Claude představuje průměrného typického Američana, prosvítají v něm někdy obrysy smolařských formanovských hrdinů v socialistickém Československu.<sup>60</sup> Jedná se například o scénu, ve které jsou společně se Sheilou v Central Parku a chystají se koupat v tamním rybníčku. Sheila o něj z počátku nejvíce zájem, ale Claude se i přes to nevzdává. Na rozdíl od českých hrdinů, kteří v lásce štěstí neměli, Claude svou milou nakonec získá. Claude je o poznání sebevědomější než mladíci v předchozích filmech. Má určitou vizi, za kterou jde a ve které ho podporují i rodiče. Přesto, že vůči dobrovolnému odvodu do války začne cítit pochybnosti, vyhrává u něj pevná vůle. Nemá problém s vyjadřováním a nebojí se svůj názor sdělit. V momentě, kdy se dostává do konfrontace se starší generací, na příklad scéna na Sheilině oslavě, se stává zamlklým a nechce se pouštět do přímého střetu. Má určitou úctu k autoritám. Jako příklad uvádím scénu, ve které se celá parta hippies ocitne u soudu. Claude nechce sedět ve vězení, ani čekat, že je z toho Berger vytáhne sám a rozhodne se kauci za svobodu zaplatit. Je však stržen nátlakem většiny a pokutu nezaplatí.

Postava Bergera zastupuje revoltující mládež. Je to živelný excentrik a samozvaný hlasatel totální svobody, pro něhož jako by neplatil běžný lidský řád. Rozdává a rází svoji svobodomyšlnost všude kolem sebe. Jeho projev překypuje bezstarostným humorem, v němž se ozývá i lehký, v Bergerově případě nezáludný formanovský výsměch.<sup>61</sup> Berger nemá problém postavit se starším ani vyšší sociální vrstvě, je si vědom své svobody a toho, že si život může řídit sám. Starší neposlouchá, nemá problém s vyjadřováním. Působí jako vůdčí autorita, což u postav zastupující mladou generaci není obvyklé. I přes svoje přesvědčení je však stále závislý na rodičích, cítí v nich oporu a podporu. Dokáže se s rodiči pohádat, ale chová k nim úctu a uznává je.

Další člen mladé generace je postava Sheily. Vyzařuje z ní z počátku rozpolcenost. V úvodu je divákovi představena jako členka aristokratických vrstev, zakládající si na dobrých způsobech chování. Volný čas tráví sporty, které jsou poplatné jejímu

<sup>60</sup> Přádná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 107, 108

<sup>61</sup> Tamtéž, 107, 108

společenskému postavení. Jako příklad uvádím scénu v parku, kde se společně s kamarádkou projíždí na koni. Znaky revoltující mládeže u ní divák zaregistruje v první čtvrtině filmu ve scéně, kdy Sheila sedí se svými kamarádkami v pokoji a tajně kouří. Naplno se její druhá skrytá stránka objevuje ve scéně, kde neprotestuje proti osahávání Bergrem. Nakonec se s komunou hippies do velké míry ztotožní. Tato postava se nedostává do generačních střetů, divák tak vidí její tvář pouze v situacích, ve kterých může být sama sebou.

Postavy Jeannie a Huda nejsou více rozvedeny. Jsou zástupci mladé, rebelující generace a chovají se tak, jak je příznačné pro jejich věk a postavení.

Postava rodičů se ve filmu objevuje třikrát: Claudův otec, Sheilini a Bergerovi rodiče. Nejvíce je však rozvedena u Bergerových rodičů. Charakteristika rodičů je modelová a běžná. K synovu způsobu existence zaujímají nesouhlasný, avšak rezignovaný postoj. Neústupný otec s rozevřenými novinami finanční pomoc svému synovi odmítne, matka, v jádru dobrácká a praktická, synovi bez zbytečných problémů vyhoví. Forman tento konveční rodinný prototyp neodsuzuje ani jej neukazuje v nesympatickém světle. Vedle středostavovských rodin v *Taking Off* jsou rodiče ve Vlasech, ač na společensky nižším stupni, komunikativnější: proti synovu odchodu z rodiny a jeho neukotveném existenci na periferii nic nepodnikají a svým způsobem jsou s tím srozuměni. Jako kontrast s nimi působí otec Clauda, farmář starého typu, disciplinovaný americký občan, chápající synův odchod do války nadosobně jako vlasteneckou službu.<sup>62</sup> Rodiče Sheily zastupují středostavovskou třídu, stejně jako rodiče Jeanie v *Taking off*. Jejich charaktery nejsou do hloubky rozebírány, a tak si divák informace o rodině zprostředkovává pomocí scén, které ukazují jejich materiální zabezpečení. Chování rodičů je ve snímku vidět jen jednou. Je to opět scéna, ve které Sheila tajně kouří v pokoji a za dveřmi stojí společensky oděni rodiče a apelují na její morální zásady.

Explicitní generační střet mezi dětmi a rodiči může divák ve snímku zaznamenat celkem třikrát. První se objevuje hned v úvodu filmu. Není nijak rozveden ani blíže specifikován. Jedná se o výstup otce, který jde doprovodit Clauda na autobus. Žádný velký dialog mezi nimi neprobíhá, ze scény je patrné pouze to, že otec je zásadový a Claude se snaží být synem, na kterého může být otec pyšný. K dalšímu dvěma střetům dochází mezi Sheiliou a jejími rodiči a mezi Bergerem a jeho rodiči. Jak jsem uvedla v úvodu této analýzy, hlavním tématem filmu není generační střet mezi rodiči a dětmi, ale spíše střet

---

<sup>62</sup> Přádná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 110

mezi jedincem a společností, který vyplývá z motivů války, drog, lásky a politiky. Toto téma a tyto motivy jsou obsaženy ve filmu od počátku až do konce. Jedná se o neakceptování hnutí hippies většinovou společností (zahrnující i politiku). Struktura konfliktu je podobná jako ve střetu rodičů a dětí. Stejnými prvky jsou nepochopení mladých a starých s tím rozdílem, že se nejedná pouze o jednoho zástupce z každé strany. Zde jsou do kontrastu postavené celé masy lidí. Mladí se sice svůj názor snaží vyjádřit nenásilně, ale zároveň je tlak mladších na starší mnohem větší, než tomu bylo u střetu rodiče – dítě. Starší generace (společnost) zůstává konzervativní a hluchá k potřebám mladých. Mladí však nezůstávají v pozadí a upozorňují na sebe masovými akcemi, slogany a podobně. Stará generace není schopna přijmout kontroverzní chování a životní styl hippies. Žádná ze stran se nesnaží nalézt kompromis.

Přesto, že film má uzavřený konec, vyústění střetu je velmi schematické. Je ponechán prostor pro vlastní interpretaci divákům mladé a staré generace.

Film je dnes považován za jeden z kultovních snímků o květinových dětech. Natočen byl ovšem v době z hlediska módních trendů nejméně vhodné, na konci 70. let, kdy společenská rezonance ideálů hippies ztratila na své aktuálnosti a ještě nenalezla své pokračovatele v dalších generacích.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Radka Production, s. r. o. [www.milosforman.cz](http://www.milosforman.cz). [online]. Dostupné z: <http://milosforman.com/cz/movies/hair>. [poslední návštěva 2. 4. 2013]

## **8. Kapitola – Amadeus**

„Pátý americký film, vysoce prestižní velkorozměrný projekt, znamenal pro Formana velkou uměleckou výzvu. A navíc byl realizován v Praze, s americkým štábem přestěhovaným na půl roku do města. Praha byla zvolena pro natáčení Amadea jako náhrada Vídně 18. století, neboť filmařům vyhovovala svým historickým koloritem a usazenou patinou, nedotčenou rušivými elementy moderního velkoměstského provozu. Film ověnčený osmi Oscary (nejlepší film, režie, mužský herecký výkon v hlavní roli, scénář, výprava, kostýmy, masky, zvuk), s aurou kinematografické legendy, patří nesporně k Formanovým mistrovským dílům, ačkoli ani oslnivost jej nezabavuje jisté problematičnosti. V adaptaci divadelní hry Angličana Petera Shaffera o antagonismu průměrného skladatele Antonia Salieriho a hudebního génia W. A. Mozarta provedli Forman se Shafferem úpravy s důrazem na atraktivitu tématu. Určité hollywoodské tendence pronikly i do dramaturgie, scénografie či choreografického pojetí. Zjevná amerikanizace ulpěla také na postavách a hereckých výkonech.“<sup>64</sup>

Ve Formanově prvním ryze historickém snímku je hlavním tématem střet geniality a průměrnosti. Důraz je kladen na názorový konflikt mezi mladou a starou generací. Konflikt rodičovský je pouze okrajovým motivem. Téma filmu a také hry je mimořádný vztah mezi Mozartem a Salierim, rozjímání o rozporu mezi jeho božskou hudbou a obscénním chováním, mezi Mozartovou chudobou a Salieriho bohatstvím, mezi Salierim a Mozartem, Salieri jako největší obdivovatel Mozartovy hudby a zároveň jeho největší nepřítel. Forman byl fascinován úkolem pochopení a vysvětlení těchto protichůdných bytostí.<sup>65</sup>

Téměř vymizel motiv lásky k ženám. Byl nahrazen motivem lásky k hudbě a Bohu. Stanislava Přádná píše, že: *„Děj je postaven na vypjatém duelu dvou silných jedinců, aniž dojde ke vzájemnému otevřenému střetu. V osobním příběhu mimořádně talentovaného umělce byla zdůrazněna – po americku – témata úspěchu a ctižádosti dosáhnout nejvyšší mety, být uznán jako „nejlepší ze všech“. K úspěchu se neodlučně váže opačný pól – pád na dno neúspěchu. Dramatická polarita těchto extrémních bodů a osoby obou*

---

<sup>64</sup> Přádná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 126, 127

<sup>65</sup> Goulding, Joseph, Daniel (1994): *Five filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*. Indiana University Press. s. 80

*konkurentů v císařské Vídni upomínají podpovrchově na analogický svět soutěživé Ameriky.“<sup>66</sup>*

Děj je vyprávěn jednou z hlavních postav, Salierim, v retrospektivě, obohacené o flashbacky. Vyprávění má podobu zpovědi vraha knězi. Příběh se odehrává ve Vídni 18. století, v době, ve které byl největším hudebním komponistou Wolfgang Amadeus Mozart. Je pozván do Vídně, aby pracoval pro císaře Josefa II. Císař ani nikdo z jeho blízkého okolí netuší, že Mozart je tak trochu výstřední blázen s nadšením pro inovaci klasické opery. K největšímu konfliktu dochází mezi ním a dvorním skladatelem Salierim, který Mozartovi již od mládí závidí jeho talent a otce, který syna ve skládání hudby plně podporoval. Salieri se všemožnými způsoby snaží Mozartovu práci hatit, komplikuje mu život ve Vídni, snaží se ho zničit a pomluvit u císaře. Mozart mu to svým neortodoxním chováním velmi usnadňuje, ale o intrikách ze strany Salieriho neví a považuje ho za svého přítele. Nakonec přijde Salieri s geniálním plánem, jak Mozarta odstranit. Ví, že je ve finanční tísní a proto mu, pod falešnou identitou, nabídne zakázku v podobě Requiem. Wolfganga práce na Requiem ničí, ale do hrobu mu pomůže spíše míchání alkoholu a prášků. Salieri tak docílí naplnění svého plánu, který se ovšem uskutečnil jen díky boží vůli. Dvorní komponista se však z celé situace zblázní a končí v ústavu pro choromyslné s vítězoslavným pocitem, že on je tím, kdo velkého Wolfganga Amadea Mozarta sprovodil ze světa.

Děj je divákovi předkládán pouze ze Salieriho pohledu. Příběh je tedy subjektivní výpovědí jednoho z aktérů a divák tak má jen omezenou možnost učinit si na danou situaci vlastní názor. Orientace v příběhu je snadná, explicitně jsou odděleny scény, které se odehrávají v minulosti od scén, které jsou dominantní pro Salieriho zpověď knězi. Pro děj vyprávěný v retrospektivě je charakteristické rozdělení příběhu na expozici, kolizi, krizi, peripetii a klimax. Ve snímku je zřejmá postupná gradace napětí a kauzální řetězení příčin a následků. V napětí diváka udržuje pouze polemika nad nepředvídatelným chováním postav.

Fabuli si pozorovatel dokresluje pomocí dobových reálií a informací, které se mu dostávají od postav. Důležitý je také režisérův předpoklad, že je divák s postavou Amadea seznámen z vlastní zkušenosti. Snímek je výpovědí o Mozartově životě, některé faktografické údaje jsou legitimní, jiné jsou upravené podle potřeby režiséra pro rozvoj zápletky a konfliktu. Děj na rozdíl od předchozích Formanových filmů, nepůsobí jako

---

<sup>66</sup> Přádná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 129, 130



vytržený z kontextu. Syžet je postupně se rozvíjející, kumuluje informace a má chronologický postup. I když je dílo pevně scénáristicky uchopeno, v některých momentech dostala prostor i Formanova dříve hojně používaná improvizace. Jedná se o scénu, ve které Amadeus předvádí kousek ze své nově připravované, ve Vídni ovšem zakázané, opery Figarova svatba.

Přesto, že je stavba příběhu explicitně rozdělena, konflikt je zřejmý hned od počátku filmu. Pomocí retrospektivního sdělení se divák dovídá informace, které ke střetu mezi Salierim a Mozartem vedly. V počátku retrospektivy je divák seznámen s osobností Mozarta, slavného již v dětství. Rychlým spádem informací je pomocí komparace představen život Salieriho a Mozarta. Děj se začíná rozvíjet ve zhruba patnácté minutě filmu. Salieri nemůže uvěřit, že Bůh obdařil nesmírným talentem mladého floutka s přizemními pudy. V tomto okamžiku jsou divákovi sděleny potřebné informace, které mu byly na začátku filmu pouze naznačeny. Od tohoto konfliktu se začínají rozvíjet intriky, které stírá dvorní skladatel proti rakouskému géniovi. K rozhodujícímu činu a zároveň k vyvrcholení dramatu dochází zhruba v polovině filmu. Jedná se o scénu, ve které přijde dvorní skladatel k Amadeovi domů v masce, kterou měl na maškarním plese Mozartův zemřelý otec, a smluví si s ním zakázku na Requiem. V závěru filmu děj osciluje mezi úspěchy a neúspěchy hlavní postavy, které mu nakonec přivodí smrt.

Celý film provází hudba komponovaná samotným W. A. Mozartem. Působí na divákovy emoce. Nejčastěji je používána ve vypjatých situacích. Dokresluje naléhavost a atmosféru panující v císařské Vídni. Působí vznešeně, je emotivní a násobí aristokratické vzezření celého filmu. Stejný postup používal Forman v českých filmech, které byly situovány do nižší a střední sociální třídy. Použité skladby byly zvolené tak, aby odpovídaly prostředí. České snímky zachycovaly trapnost a stydlivost, a proto měla hudba funkci posměšného komentátora děje.

K hlavním postavám se řadí Salieri (F. Murray Abraham) a Mozart (Tom Hulce). Vedlejšími jsou císař Josef II (Jeffrey Jones), Mozartova žena Konstace (Elizabeth Berridge), Mozartův otec (Roy Dotrice), členové císařského divadla a opery a kněz (Herman Meckler).

*„Ačkoli v názvu filmu je Mozart, hlavní dramatická linie náleží Salierimu, který drží svého soka neustále v ohnisku pozornosti. Je mužem minulosti, do níž je tragicky zafixován, i v přítomnosti žije nutkavou revokací minulé doby. Je upjatým, konzervativním dvořanem v elegantním oděvu s vlasy přísně staženými v týle, hovořící strojeně kultivovaným jazykem. Salieri je vnitřně rozpolcená osobnost, pro niž je příznačné soustavné přikládání*

*a snímání masky, ať pomyslné či skutečné. Odloží-li tento mistr přetvářky oficiální škrabošku, vyklube se z něj zoufalý nešťastník nebo nebezpečný sarkastik.*<sup>67</sup> Salieri je klasickým portrétem utajeného intelektuála, kterému se daří v totalitě. Je mužem značné inteligence a schopností, přesto, že v mnohém vidí absurdity, vždy souhlasí s názorem mocnějších. Je největším manipulátorem v situacích, které mohou Mozarta zničit.<sup>68</sup> Postava Salieriho není omezena na výchovné monology. Hluboce bádá sama v sobě a je schopná si připustit pochybnosti. Z filmu však jednostranně nevyplývá, zda by zástupce starší generace byl ochoten upřímně obdivovat talent, jímž je obdařen reprezentant mladší generace. Saliériho obdiv je z filmu zřejmý, ale nejedná se o kladné přijetí tohoto pocitu, jde spíše o nenávist k sobě samému za tento obdiv.

Divák si může všimnout, že postava dvorního skladatele je psychologicky prokreslena mnohem hlouběji a z více stran, než tomu bylo v režisérových předchozích filmech u postav zastupující starou generaci. Pozorovatel zná Salieriho rodinné pozadí, situaci, ve které vyrůstal a která následně ovlivnila jeho život. Nesnaží se mladého Mozarta poučovat s výjimkou malých rad, ale spíše ho obdivuje.

Mozart je pravým opakem Salieriho. Nejedná se pouze o to, že zastupuje mladou generaci, ale o celkový typ postavy, který je postaven do kontrastu k Salierimu. Jak uvádí Stanislava Přádná: *„Oba skladatelé jsou postavení do příkré opozice, typově, povahově, ve fyziognomické odlišnosti i masce. Mozart je o poznání jednodušší, excentricky se shlíží sám v sobě a nevidí za hranice své doby. Vyšňoren v dobových kostýmech vystupuje jako postmoderní ikona, v níž se odráží skladatelův génius bez nároků na historickou přesnost. Svoji mentalitou a provokativním chováním se přibližuje generacím ve 20. století, od hippies až k punku. Mozart je extrovert, který se realizuje výstřední exhibicí na veřejnosti i v soukromí.*“<sup>69</sup> Postava Mozarta není psychologicky rozkreslena do takové hloubky, jako byl Salieri. Mozart netrpí sebereflexí a jednoduše se spokojí s tím, že je zkrátka nejlepší.

Adolescenti ve Formanových filmech většinou trpí neschopností se vyjádřit, mají omezenou slovní zásobu a často jim není dovolena vlastní seberealizace. Mozart se odlišuje tím, že je obdařen talentem od Boha, za který ho nikdo nemůže kritizovat a nemůže mu udělovat ani „cenné rady do života“. V oblasti hudby je tedy sebevědomý, ale ve scénách, které sledují jeho privátní život doma nebo mimo smetánku, je vykreslen jako nepraktický člověk. Nechybí mu odvaha komunikovat s výše postavenými lidmi nebo se

<sup>67</sup> Přádná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 132, 133

<sup>68</sup> Goulding, Joseph, Daniel (1994): *Five filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*. Indiana University Press. s. 80

<sup>69</sup> Přádná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 131, 132, 134

starší generací. Dokáže s nimi vést dialog, ale je očividná jeho rezervovanost ve slovní zásobě. Když mu dojdou argumenty, zachraňuje to bláznivým smíchem nebo vulgárními výrazy. Snímek postavu zachycuje pouze jednostranně. Zaměřuje se jen na jeho práci. Ve vedlejších mini příbězích sice divák vidí pozadí, ve kterém Mozart vyrostl, a také zná jeho osobní život doma, ale tyto mini příběhy jsou pouze okrajové a o postavě nic hlubšího nevyprávějí.

*„V modelaci figur Salieriho a Mozarta vycházel Forman z nesmlouvavého rozhodnutí obsadit role, i navzdory komerčním požadavkům, nikoli hvězdami, nýbrž neznámými herci.“<sup>70</sup>*

*„Do typologie otcovských figur v režisérově filmografii přibyl Mozartův otec, výrazně i v nepřítomnosti ovlivňující Amadea. Motiv ambivalentní vazby syna k otci je explikací pro Mozartovu nedospělost a klukovskou infantilitu.“<sup>71</sup>* S postavou otce se divák setkává ve spojitosti s Mozartem a Salierim. Salieriho otce divák zaregistruje pouze v úvodu filmu. Postava není vůbec rozkreslena, dozvídáme se o ní jen subjektivním pohledem syna. Je zřejmé, že mezi sebou neměli ideální vztah a panovalo mezi nimi napětí. Pokud by otec byl hlouběji rozkreslen, pravděpodobně by se postava nápadně podobala postavám otců, které se objevovaly ve Formanových dřívějších filmech. Otec byl dominantní a syn si nedovolil odporovat. Spor byl vyřešen, jak říká Salieri zásahem z nebes, když se otec udusil kostí. Mozartův otec se ve filmu objevuje a přesto, že není hlavní postavou, nese základní rysy otcovské typologie, na kterou je divák zvyklý. Jeho postava působí jako spojení „českých a amerických otců“. Z českých filmů jsou evidentní rysy poučování, výchovné metody a připomínky, apel na morálku. Z amerického typu se do otce promítá větší liberálnost a menší přísnost. Mozart si v přítomnosti otce nedovolí odmítnout, což je z určité části zapříčiněno historickým kontextem, ve kterém si film odehrává.

Zajímavým prvkem v tomto historickém snímku je, že se u hlavních hrdinů neobjevují postavy matek (podobně tomu bylo ve filmu Lásky jedné plavovlásky s hlavní postavou Anduly). U Salieriho ji můžeme zahlédnout v jedné scéně, kdy sedí celá rodina u stolu, žena však nedělá nic jiného, než že servíruje jídlo na talíř.

Vedlejším postavám není ponechán větší prostor pro rozkreslení charakterů. Jsou pouhými doplňky, které svojí přítomností podporují vzniklé situace.

---

<sup>70</sup> Tamtéž, 135

<sup>71</sup> Přádná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 129

Rámcovým generačním konfliktem je spor mezi Salierim a Mozartem. Celý film trvá bezmála 3 hodiny a po celou dobu se neřeší téměř nic jiného než rozpor mezi uvedenými postavami. Jedná se o rozpor názorů dvou generací na hudbu. Spor mezi postavami není nikdy explicitní, ale je řešen bez aktéra, kterého se to týká. Jde o „koalici“ mezi starými, které zastupují otcové, Salieri, císař, členové opery a divadla, proti mladému Amadeovi. K viditelnému střetu dochází jen v několika málo scénách. Jedná se o výstupy, ve kterých dochází ke konfrontaci mezi Mozartem, císařem a arcibiskupem. Tady je povaha generačního střetu zcela zřejmá. Klasicky, jako v předchozích filmech se vyznačuje vzájemným neporozuměním si, hluchotou, vzdorem a poučováním. Vzhledem k historickému kontextu je chování mladší generace upraveno tak, aby poplatně odpovídalo tehdejší konvencím. Generační svár je také patrný ve scénách, kde nejsou přítomné obě postavy zastupující generace. Podobně jako ve snímku Lásky jedné plavovlásky se o Mozartovi mluví v jeho nepřítomnosti. Divák tento případ může najít ve výstupech, ve kterých se objevují císař se Salierim. Konflikt se od ostatních analyzovaných liší v tom, že starší postava uznává mladší. Nedává to však najevo a naplňuje ji to nenávistí. Díky talentu, který Mozart má, není Salieri oprávněn udělovat mu rady. Ve filmu je z pohledu generačního střetu zajímavá scéna, ve které Amadeus upravuje pochod, složený pro něj dvorním skladatelem. Pochod upravuje a nepřímo tak poučuje staršího člověka. Dochází tedy k výměně pozic: mladší poučuje staršího, nejedná se však o ponižující rady, nýbrž o opodstatněné úvahy.

Vedlejším generačním střetem je střet otce a syna. Mozart se s otcem během celého filmu střetne celkem třikrát. Dvakrát osobně, jeden střet je veden skrze obraz zemřelého otce. První dva střety se odehrávají ve zhruba první třetině filmu. Otec působí jako velmi liberální autorita. K vyhrocení konfliktu dochází při hádce s Konstancí, která nedokáže žít společně pod jednou střechou se svým tchánem. V tomto momentě se objevuje nový prvek v rámci generačního střetu, a to je střet mezi tchánem a snachou. Rozpor však není více rozveden, proto se mu nebudu věnovat. Zajímavým konfliktem je scéna, ve které se dostávají do konfrontace Mozart a portrét zemřelého otce. V divákovi tento výstup může evokovat pocit otcova neustálého ovládnutí syna i ze záhrobní.

Střet mezi Salierim a Amadeem vyústí smrtí génia v závěru retrospektivy. Spor je tak ze Salieriho pohledu vyřešen v jeho prospěch. Pociťuje jistou úlevu a dostání svému slibu, ale Mozartova hudba žije věčně a navždy mu zůstává připomínkou toho, že on byl pouze průměrným skladatelem, ale děcko s přizemními pudy bylo géniem.

## **9. Kapitola – Muž na Měsíci**

Netradiční filmový životopis sleduje Kaufmanovu kariéru od klubových začátků až po památný úspěch jeho vlastní show v Carnegie Hall. Před našima očima se neuchopitelný Kaufman stává hvězdou amerického showbyznysu, ačkoli se urputně drží své neumělé, obskurní a zcela nekorektní komiky. Formanův snímek je poctou samotnému Kaufmanovu humoru, který zpochybňuje vše vážné, hloupé a očekávatelné a vyvolává salvy smíchu, třebaže z něj místy běhá mráz po zádech.<sup>72</sup>

Forman se snažil ve své koncepci vycházet z konkrétních reálií Kaufmanova životopisu i z autentických záznamů jeho kabaretních vystoupení; scénáristé komunikovali s jeho kolegy i osobní partnerkou. Jeho filmovou podobu však modelovala nejen stylizovaná faktografie ve scénáři, ale rovněž i Formanův komediografický styl a Carreyho excentrické herectví.<sup>73</sup>

Hlavní postavou filmu je neortodoxní americký bavič Andy Kaufman, který si už od dětství přál bavit lidi. Rodiče mu výběr povolání baviče zakazovali, ale Andy si prosadil svoje. Svoji kariéru začal postupně v provinčních barech, kde si ho všimnul vlivný hollywoodský producent George Shapiro, který mu umožnil dráhu entertainera na nejvyšší úrovni. Andy Kaufman však nebyl jen Andym, bylo v něm obsaženo jeho aleterego v podobě vulgárního Tonyho Cliftona. Projekt, který mu vytěžil největší úspěch, bylo účinkování v sitcomu Taxi. Andy z počátku tuto práci odmítal, protože chtěl dělat svůj vlastní humor. Díky úspěchu Taxi se však stal Kaufman jedním z nejúspěšnějších bavičů v Americe. Nedokázal se však vyrovnat s tím, že ho proslavila role mentálně zaostalého automechanika, a tak si tento „úspěch“ kompenzoval jak představeními, ve kterých vystupoval jako vulgární Tony Clifton, tak vlastními, krátkými pořady, kde mohl plně rozvinout svůj styl humoru. Jeho bavičství spočívalo v urážkách a pobuřování publika. Byl to pro něj způsob recese. Postupem času dosáhl vlastních neortodoxních pořadů, jako byl na příklad wrestling, ve kterém urážel ženy a zápasil s nimi. Všechny jeho vtípky, scénky a happeningy byly často záměrné a předem připravené. V jeho kariéře však po dosažení vrcholu nastal příkrý pád. U diváků ztratil oblibu a navíc trpěl nevléčitelnou chorobou – rakovinou plic. Uspořádal tedy ještě poslední show, která byla jeho snem. Velké, kýčovité představení v Carnegie hall. Potom odchází do ústraní, kde podlehl nemoci.

---

<sup>72</sup> Radka Production, s. r. o. [www.milosforman.cz](http://www.milosforman.cz). [online]. Dostupné z: <http://milosforman.com/cz/movies/man-on-the-moon>. [poslední návštěva 27. 3. 2013]

<sup>73</sup> Přádná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 163

Film má pevnou scénářistickou strukturu. Jedná se o životopisný snímek, a tudíž byly všechny výstupy baviče předem odpozorované ze záznamů, které zachycovaly show tohoto vtípalka. Stanislava Přádná ve své knize cituje Johna Simona, který říká, že: „*Forman glosuje Ameriku v duchu Andyho i v duchu svém, ale už bez rozpaků dává americkému publiku to, co jeho jest: potřebné doslovnosti či melodramatický nádech na závěr.*“<sup>74</sup> Objevuje se opět klasické rozdělení na expozici, kolizi, krizi, peripetii a klimax. Vývoj příběhu je přímočarý a neodbíhá od hlavního sdělení. Téma, které z celého filmu vyplývá, je spor jedince a společnosti. Jen velmi okrajově je do filmu zapracován generační střet mezi rodiči a Andym. Motivy, které se ve filmu objevují, jsou publikum šoubyznys, duchovno a láska. Fabuli si divák může snadno domyslet díky informacím, které se postupně kumulují. Snímek provází diváka celým životem hlavní postavy. Na začátku příběhu je divák seznámen s dětstvím Andyho, ve třech minutách se dozvídá, co předcházelo vybrané profesi baviče. Důležitou scénou, která rozjede celý příběh, je setkání s producentem Georgem Shapiro. Od tohoto okamžiku si začíná divák utvářet představu o hlavní postavě. Pro českého diváka může utváření názoru na postavu být složité, pokud s ní není předem obeznámen. K dramatickému okamžiku dochází v momentě, kdy je Andymu diagnostikována rakovina plic. V tomto momentu se z komedie stává melodrama a divák očekává nabídky řešení této situace. Nemůže si být stoprocentně jistý, zda je informace o nemoci pravdivá. Je tak držen v neustálém napětí až do konce filmu, kdy je situace vyřešena smrtí bláznivého komika.

V tomto filmu uvádím jen jednu hlavní postavu, kterou je Andy Kaufman (Jim Carrey). Jeho postava je zcela dominantní. Ostatní charaktery pomáhají k podhalení psychologie Andyho. Mezi vedlejší role patří George Shapiro (Danny DeVito), Lynne Marquilesová (Courtney Love), Bob Zmuda (Paul Giamatti), Maynard Smith (Vincent Schiavelli) a rodiče Andyho (Gerry Becker, Melanie Vesey).

„Forman své filmy s protagonisty, za nimiž stojí předobrazy skutečných autentických osob (Mozart, Salieri, Flynt, Kaufman, Goya), ze zásady nekoncepoval jako životopisné, důsledně věrohodné rekonstrukce. I když se nezříkal konkrétní faktografie, volně historizující profilaci figur vždy do jisté míry autorsky přetvořil, s důrazem na určité konkrétní vlastnosti či sklony. Z nich pak vytěžil tragikomickou potenci a vtáhl je do svého

---

<sup>74</sup> Přádná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 164

fikčního světa. Odpovídaly tedy nikoli historické, nýbrž jeho umělecké pravdě, byť v mnohém zjednodušené, ne-li zkreslené.<sup>75</sup>

Titulní postava se dá jen těžko charakterizovat. Stejně jako jeho vystoupení i on byl charakterem, o kterém se dá spíše spekulovat než ho analyzovat. Stanislava Přádná píše, že: „Filmový portrét kontroverzního komika se spokojil s komikovou neprůhlednou mystifikací. Kaufmanovo schizma, napůl parodizované, napůl psychopatické, ponechali scénáristé s Formanem bez komentáře. Film se záměrně nesnažil osvětlit, jaký byl jeho protagonista ve skutečnosti.“<sup>76</sup>

Na postavě Kaufmana se dají nalézt některé prvky, které jsou podobné jiným Formanovým postavám. Jedním z charakteristických rysů je určité ovlivnění rodiči. Hned z počátku se divák setkává s výchovnými radami otce. Jedná se o scénu, kdy si chlapec hraje sám místo toho, aby byl venku s ostatními. Bavič je představen jako postava rozpolcená mezi dítětem a dospělým mužem. Netrpí nedostatkem řečnického umu, jako většina Formanových hlavních postav. Nemá strach z konverzace, ale zesměšňuje ji svým šišlavým přízvukem, nebo vulgárními slovy, které v podobě Cliftona pronáší. Na druhé straně vulgárního baviče je vykreslen jeho charakter citlivého kluka, který touží po lásce a jistotě.

Rodiče mají podobně charakterové vlastnosti, jako rodiče v předchozích amerických filmech. Liberálně, s určitým druhem přísnosti, se snaží syna vychovávat a apelovat na jeho chování. Jsou konzervativní a jsou protikladem svému synovi, který se konvencím zcela vymyká. Svým způsobem jsou srozuměni s jeho typem humoru, ale je patrné, že v každém jeho televizním výstupu čekají na změnu k lepšímu. Dosud jsem se u předešlých filmů setkala pouze se situacemi, ve kterých měli rodiče děti v dospívajícím věku, a tudíž si nárokovali neustálé výchovné připomínky. Tento snímek se odlišuje tím, že Andy je už dospělý muž a rodiče s jeho výchovou už nic nezmůžou. Příkladem je scéna, kdy má hlavní postava opět skandální představení a otec jen sklesle pronese: „*Ten kluk je vážně mešuge.*“<sup>77</sup>

Vedlejší postavy nemají mnoho prostoru pro hlubší psychologické prokreslení. Jsou pouze nastíněny jejich vlastnosti, které odpovídají konvencím jejich postav.

Generační střet ve filmu se sice objevuje v pravidelných intervalech, ale nemá zásadní vliv na pohyb děje. Hlavním tématem je střet jedince, Andyho, a společnosti.

---

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 164

<sup>76</sup> Přádná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 163, 273

<sup>77</sup> Citováno z filmu *Muž na Měsíci* (1999), 1:08:52 – 1:08:52

Společnost, kterou reprezentuje kolektivní hrdina – publikum, je zesměšňována a je ukázána její jednoduchost. Andy si s lidmi jen pohrává. On sám uznává svůj atypický smysl pro humor, zbavený veškerých konvečních kliše a očekává, že tento styl společnost přijme. Bohužel tomu tak není. Diváci jsou v podstatě ukázáni jako hlupáci, kteří se nechají „opít rohlíkem“. Jako příklad uvádím scénu, ve které se bavič účastní na natáčení live pořadu Fridays a způsobí tam krizi, kterou nejdříve divákům představí jako happening, který ochotně přijmou, v zápětí tento výrok neguje. Ale diváci si stále myslí, že je to součást happeningu. Dalším „bojem“ proti společnosti může být útok na genderovou rovnováhu v jeho wrestlingových show. Tento střet mezi jedincem a společností má jasné vyústění, které je ku prospěchu Andymu. Po smrti Andyho se jeho způsob humoru dočká fenomenálního diváckého obdivu a on tak dosáhne svého cíle.

V tomto snímku se Forman částečně vrací ke svému původnímu smyslu pro humor, který je typický pro jeho české práce. I když scény nejsou improvizované, může v nich divák zaznamenat, že se režisér snaží postavy dostat do trapných situací. Vezměme například scénu, ve které Andy a George sedí u večeře a Andymu teče z nosu. Andy o tom samozřejmě ví, ale sleduje reakci Georga, který je uveden do rozpaků a neví, zda na situaci upozornit, či nikoli. Režisér postavy sleduje v jejich běžném životě a libuje si v momentech, kdy se dostávají do úzkých. Sleduje jejich reakce a nechává je, aby se se situací vyrovnali po svém. Dále si divák může všimnout implicitní kritiky společnosti, kterou zastupuje publikum. Tento postup je pro dřívější režisérovy práce taktéž charakteristický. Stanislava Přádná píše, že: *„Kaufmanovo svérázné pojetí humoru, jež s Formanovým zrovna nesouznělo, interpretoval s využitím licence nezávislého komediografa. Vybral si z něj jeho výjimečnost, extravagantní povahu a úsilí prosadit se.“*<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Přádná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host. s. 161



## Závěr

Generační konflikt je ve Formanových českých filmech postaven na protichůdných názorech a stylu života mladé a staré generace. Střet se nejčastěji projevuje ve vztahu k rodičům a jejich potomkům, ale zároveň se také objevuje v milostných, vztahových rovinách. Láska mezi mladými lidmi je jedním z nejčastějších motivů, které filmy obsahují. Z toho následně plyne konflikt, protože lásku mezi mladými si starší představují jinak. V českých snímcích rozpor prorůstá celým filmem, postupně graduje, ale v závěru nedochází k vyřešení situace a konce zůstávají otevřené pro divákovu vlastní interpretaci. V prvních dvou snímcích, Konkurs a Černý Petr, je rozpor vždy veden přímo mezi oběma generacemi. V Láskách jedné plavovlásky se objevuje nejen střet přímý, ale i nepřímý, který divákovi odhaluje charakter postav. Přímý střet je veden ve vzájemné konfrontaci přítomných postav. Ve střetu nepřímém se o postavě pouze mluví, fyzicky však přítomna není. Obecně se v generačních střetech jedná o neřešitelnou situaci interpretovanou skrze zástupce mladé generace. Rodiče, kteří zastupují starou generaci, jsou ve filmech prezentováni jako všeználkové, morálně čistí lidé, tíhnoucí k neustálé ochraně svých potomků. Jejich morální vlastnosti se však mohou zdát až mechanické, protože podléhají konvenci, že dítě musí vychovávat. Je to něco jako pravidlo, které je pro rodiče přirozené a pevně ho dodržují. V české tvorbě zůstává povaha generačního střetu stejná. Jedná se o vzájemné nepochopení a nenaslouchání si mezi oběma pokoleními. Starší dokola poučují mladé, kteří se sice tváří, že je poslouchají, ale dobře myšlené rady se v jejich životě nijak neodrazí. Morální apel rodičů nenese žádné výsledky a konec je proto stejný jako začátek. Během filmu nedochází k rozřešení konfliktu ani k vyvrcholení příběhu.

Ve filmech se dají vysledovat typické charakterové vlastnosti postav, na kterých je konflikt znázorněn. Vždy se jedná o teenagery se zájmem o druhé pohlaví – ve stejné věkové kategorii, o rodiče a potencionální partnery o desítky let starší. Rodiče mají neustálou snahu vše kontrolovat a apelovat na zodpovědnost potomků. Snaha docílit svého spočívá v dlouhých výchovných monolozích, ve výhrůžkách a ve výslechu mladých. Dominantnějšími postavami ve filmech jsou muži. Jedná se o zažitou konvenci, která je známá již od nepaměti. Matky plní role starostlivých žen, pečující o domácnost a udržující rodinnou pohodu. Pouze v Láskách Mildova matka působí dominantněji než otec, ale ani zde nejsou narušeny konvence a zůstává domácí hospodyňkou, která je typická pro předchozí filmy. Mladá generace jsou teenageři, snažící se žít vlastní život. Kvůli nedostatku sebevědomí a nezdarům, se kterými se v životě potýkají, se jedná o outsidersy,

čelící těmto neúspěchům. Vyznačují se neschopností komunikace, ale také houževnatostí, se kterou se znovu a znovu pokoušejí prosadit v životě. Charaktery postav se ve filmech nevyvíjejí. Obecně nejsou příliš psychologicky prokreslené a není jim poskytnut prostor pro větší sebezpůsobení. Jedná se o určité charaktery postav, které mají emblematické vlastnosti charakteru.

Filmy nemají, kromě snímku Lásky jedné plavovlásky, pevnou dramatickou stavbu, režisér ve velké míře pracuje s improvizací. Syžet ve filmu tvoří mozaiková skladba scén, které působí jako vytržené z většího všednodenního kontextu. Snímky nemají pevnou stavbu děje, nemají přesné začátky a konce jsou otevřené. Děj negraduje, ale spíše „zamrzá“ na scénách, které nejsou přínosné pro rozvoj, a zároveň zachycují postavy v trapných situacích. Pomocí dokumentárních postupů, jako jsou ruční kamera a dlouhé statické záběry, sleduje divák přirozené chování postav v trapných i normálních situacích. Fabuli si pozorovatel domýšlí jen těžko, protože z informací, kterou jsou poskytnuty, nevyplývají jasná sdělení. Není možné si přesně domyslet pozadí, na kterém postavy vyrůstaly, kde se děj odehrává nebo v jakém časovém horizontu se nachází. Divákovi se nedostává jednoznačného sdělení a rozuzlení na konec. Z každého filmu vyplývá stejný pocit neukončenosti a neřešitelnosti stanovené situace. Není možné nalézt kompromis mezi generacemi, postavy si nejsou schopné naslouchat a tolerovat se. Herecké složení je ve velké míře tvořeno neherci, z čehož vyplývá autentické vyznění filmu. Neherci mají velký prostor pro prezentaci sami sebe, z čehož režisér těží.

V americké tvorbě je generační střet jako hlavní téma pouze u prvního hollywoodského snímku Taking off. Má stejnou stavbu jako díla česká, ale dochází ke změně ve vývoji postav. U dalších následujících třech snímků Vlasy, Amadeus, Muž na Měsíci se dostává generační spor do vedlejšího postavení a nefiguruje jako hlavní téma. Konflikt se začíná vyvíjet a postupně se přeměňuje, stejně jako práce se scénářem a charaktery postav. V knize Five Filmmakers se píše, že české filmy se zabývají odolností, přežitím a odhalováním současné společnosti. V amerických filmech – kromě Taking off – režisérovy postavy bojují proti systému, jsou neortodoxní a klade se důraz na vedlejší postavy. Všichni hrdinové jako Mc Murphy, Mozart, Berger jsou určitým způsobem výjimečné a obdivuhodné. V českých filmech postavy zkrátka jen žijí. Zaměření se na jedince v amerických filmech, může být nahlíženo jako impuls směrem ke klasickému

příběhu a ke konvencím americké ideologie. I přesto, že se Forman přesunul ke klasickému narrativu, nikdy se s ním nenechal pohltnout.<sup>79</sup>

Proměna generačního střetu a jeho ústup z dominantních témat je důsledkem hollywoodských konvencí, na které je americké publikum zvyklé. Filmy musejí být pevně scénářisticky uchopené a musejí mít pevnou stavbu děje. Filmy mají jasné začátky, které diváka informují a připravují ho na celý příběh. Následuje hlavní poselství filmu a jednoznačný, uzavřený konec, ze kterého vychází vítěz. Americké i české filmy mají v syžetu hlavní téma, kterému se celý snímek věnuje a neodbíhá od něj do vedlejších příběhů, které by mohli diváka zbytečně rozptylovat. Generační střet se proměňuje na střet se společností. Forman zde, stejně jako v českém díle, prezentuje jako hlavní postavy mladou generaci. Ve *Vlasech*, *Muži na Měsíci* i v *Amadeovi* titulní hrdinové vedou válku s konvencí, se systémem s důrazem na svůj názor, v závěru však umírají. Ale jejich poselství žije dál. Umřeli pro něj a tím na něj nejvíce upozornili. Poselství se tak stává sdělením pro ostatní, kteří si najednou uvědomují jeho důležitost a snaží se žít s ním v souladu.

Mladá americká generace se ve Formanových filmech velmi odlišuje od české. Postavy byly vykresleny na politickém režimu a situaci, která byla pro Ameriku typická. Mladí jsou sebevědomější a nebojí se rodičů. Problémy řeší demonstrativně útěky, nebo tvrdohlavým prosazováním svého názoru i za cenu položení vlastního života. Forman se nezaměřuje jen na jedince, jako zástupce generace, ale na všechny zástupce mladých. I proto je střet v amerických filmech ukázán ve větším měřítku, s větší silou a jednoznačným závěrem na konec. Mladší se nebojí diskutovat s rodiči nebo se systémem, nemají komunikační blok a drží se svých vlastních hodnot. Filmy se na ně soustředí a postavám je ponechán větší prostor pro sebezprezentaci. V *Amadeovi* se divák seznamuje s rodinným zázemím, ve kterém vyrostl Salieri. Ve *Vlasech* je sice Berger ukázán jako nezávislý hrdina, ale když má problém, obrací se na rodiče. V *Muži na Měsíci* je Kauffmanovo dětství prezentované hned na začátku filmu. Divákovi je tak poskytnut široký prostor pro vytvoření vlastního názoru.

Postavy se ve filmu příliš nevyvíjejí. Občas dospějí k malé změně názoru, ale většinou vítězí jejich přesvědčení. Hrdinové se dostávají do pletek se zákonem nebo vyšší mocí. V českém filmu by toto divák hledal jen těžko, protože nejvyšším zákonem byl

---

<sup>79</sup> Goulding, Joseph, Daniel (1994): *Five filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*. Indiana University Press. s. 84

rodič. Důvodem je jiná politická a společenská situace v Československu, konfrontace s režimem nebo zákony byla ožehavým tématem, a proto se do ní režisér nepouštěl.

Postavy rodičů se stejně jako postavy mladých radikálně liší. V českých snímcích jsou rodiče zahrnuti do pracující třídy se zájmem o rodinu. Nemají žádné koníčky nebo jiné kratochvíle. Američtí rodiče mají zájem nejen o rodinu, ale prohlubuje se u nich také, v případě *Taking off*, zájem o vlastní spokojenost a vlastní život. Útěk dětí nepovažují za vlastní selhání a jsou si vědomi toho, že se také musejí starat sami o sebe. Jsou podstatně mladší a jsou prezentováni mnohem liberálněji. Snaží se sice apelovat na morálku svých potomků, ale apel nemá formu výchovných, výhružných monologů. Snaží se děti vyslyšet nenásilně. I přes všechno ostatní, jim záleží na spokojenosti ratolestí. Nemají statut všeználeků. Snaží se o pochopení dětí, ale divák si také může všimnout pochybností a chyb, které rodiče dělají. Nejsou to zásadoví rodiče, kteří se nikdy nemýlí. Stále se učí z nových situací, kterými procházejí. Jsou srozuměni se stavem svých dětí. Jsou schopni akceptovat způsob života, který si vybrali (*Muž na Měsíci*, *Vlasy*, *Amadeus*). V tomto je možno vidět radikální odlišnost od českých zástupců rodičů, kteří se neustále snaží mít situaci pod vlastní, přísnou kontrolou. V amerických filmech je dětem ponechán prostor, aby si mohly vyzkoušet život na vlastní pěst a prošly si různými životními situacemi, ze kterých budou čerpat v budoucnu. Střet mezi rodiči a ratolestmi není tak vyhrocený do krajních situací. Americké filmy se v závěru snaží konstatovat ideální vztah mezi oběma pokoleními. České snímky jsou v tomto případě zcela kontrastní, nesnaží se o idealizování problematických vztahů, ale odrážejí vztahy skutečné.

## Anotace

- **Jméno:** Jana Zbořilová
- **Katedra a fakulta:** Filozofická fakulta, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií
- **Název práce:** Dualita hollywoodské tvorby Miloše Formana (Vývoj generačního střetu)
- **Vedoucí práce:** Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.
- **Počet znaků:** 116 673
- **Klíčová slova:** generační střet, postavy, stavba příběhu
- **Charakteristika:** Bakalářská práce si kladla za cíl postihnout rozdíly v české a americké filmové tvorbě Miloše Formana. Pro analýzu a komparaci jsem zvolila sedm filmů: Konkurs (1963), Černý Petr (1963), Lásky jedné plavovlásky (1965), Taking off (1971), Vlasy (1971), Amadeus (1984) a Muž na Měsíci (1999). Rozdíly jsou demonstrovány na motivu proměny generačního střetu, který jsem analyzovala v rovině stylu a narace. Přejedem do USA se motiv proměnil na střet jedince a společnosti. Další rozdíly, které sleduji ve vybraných filmech, jsou vývoj postav a stavba příběhu.

## **Resume**

The main goal of this bachelor thesis was to find differences among Czech and American movies by Milos Forman. For the analysis and comparison I chose seven films: Konkurs (1963), Černý Petr (1963), Lásky jedné plavovlásky (1965), Taking off (1971), Hair (1971), Amadeus (1984) and Man on the Moon (1999). The differences are demonstrated on the transformation of a generational conflict theme which I analyzed from the style and narration point of view. When Forman emigrated to USA during the normalization years the main theme of generational conflict has changed to conflict between an individual and a society. Other differences which I observed in these films were the character development and the story structure.

## **Prameny**

*Černý Petr*. Režie: Miloš Forman. Česká republika: Filmové studio Barrandov, 1963.

*Hoří, má panenko*. Režie: Miloš Forman. Česká republika: Filmové studio Barrandov, 1967.

*Konkurz*. Režie: Miloš Forman. Česká republika: Filmové studio Barrandov, 1963.

*Lásky jedné plavovlásky*. Režie: Miloš Forman. Česká republika: Filmové studio Barrando 1965

*Amadeus*. Režie: Miloš Forman. USA: The Saul Zaentz Company, 1984.

*Muž na Měsíci*. Režie: Miloš Forman. USA: Universal Studisos, 1999.

*Taking off*. Režie: Miloš Forman. USA: Universal Pictures, 1971.

*Vlasy*. Režie: Miloš Forman. USA: CIP Filmproduktion, 1979

*Miloš Forman – americká léta*. Režie: Clara a Julie Kuperbergovy. GB: Witchia Films – Production originále TCM, 2012

## Literatura

- Baldýnský, Tomáš. Goyovy přízraky. *Reflex* 18, 2007, č. 3, s. 51. ISSN 0862-6634
- Boček, Jaroslav. Hudba a film v roce 1963. *Film a doba* 10, 1964, č. 5, s. 252. ISSN 0015-1068
- Boček, Jaroslav (1968): *Kapitoly o filmu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1968. 238 s. ISBN 80-7178-216-5
- Browell, David, Thompson, Kristin (2007): *Dějiny filmu – přehled světové kinematografie*. Akademie múzických umění v Praze / Nakladatelství Lidové noviny, 2007. Opravený dotisk 1. vyd. 827 s. ISBN AMU 978-80-7331-091-2, ISBN NLN 978-80-7106-898-3
- Browell, David, Thompson, Kristin (2011): *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademi múzických umění, 2011. 1. vyd. 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6
- Carrière, Jean-Claude (2006): *Goyovy přízraky*. 1. vyd. Frídek-Místek: Alpress, 2006. 256 s. ISBN 80-7362-298-X
- Carrière, Jean-Claude (2004): *Léta utopie*. Praha: Bookman, 2004. 189 s. ISBN 80-903455-1-4
- Carrière, Jean-Claude (1995): *Vyprávět příběh*. 1. vyd. Praha: Filmový ústav, 1995. 211 s. ISBN 80-7004-081-5
- Cigánek, Jan. Zdvojený svět lidských věcí. *Film a doba* 10, 1964, č.10, s. 540. ISSN 0015-1068
- Disdarević, Jasmin (1990): *Konkurz na režiséra Miloše formana*. AG Kult, 1990. 127 s. ISBN 8090008127, 9788090008120
- Doctorow, Edgar, Lawrence (2005): *Ragtime*. 5. vyd. Praha: Euromedia Group, 2005. 222 s. ISBN 80-86938-10-7
- Eismann, Josef. O půvabech a nebezpečí intimity. *Film a doba* 12, 1966, č. 2, s. 82. ISSN 0015-1068
- Foll, Jan (1989): *Miloš Forman*. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 46 s. ISBN 310-017-
- Forman, Miloš (1994): *Co já vím?* 1. vyd. Brno: Atlantis, 1994. 240 s. ISBN 80-7108-076-4789
- Forman, Miloš, Novák, Jan (2007): *Co já vím? aneb co mám dělat, když je to pravda?* 2. vyd. Praha: Bookman, 2007. 480 s. ISBN 80-903455-7-3
- Forman, Miloš, Novák, Jan (1994): *Turnaround: A memoir*. 1. vyd. Villard Books, 1994. 295 s. ISBN - 10: 067940063X, ISBN - 13: 978-0679400639



- Gindl – Tatárová, Zuzana (2001): *Hollywoodoo. Filmové ilúzie podľa zaručených receptov*. 1. vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2001. 123 s. ISBN 80-85187-22-1
- Goulding, Joseph, Daniel (1994): *Five filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*. Indiana University Press, 1994. 289 s. ISBN 0-253-32609-5, ISBN 0-253-20825-4
- Hames, Peter (2008): *The Czechoslovak New Wave*. 1. vyd. Praha: Levné knihy, 2008. 344 s. ISBN 978-80-7309-580-2
- Janoušek, Jiří (1969): *3 ½ podruhé*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1969. 331 s. ISBN
- Janoušek, Jiří. Lásky jedné plavovlásky. *Literární noviny* 14, 1965, č. 48, s. 6. ISSN 1210-0021
- Janoušek, Jiří. Putování za holčičí vůní. *Film a doba* 9, 1965. č. 5, s. 277. ISSN 0015-1068
- Kesey, Ken (2010): *Vyhod'me ho z kola ven*. 7. vyd. Praha: Argo, 2010. 275 s. ISBN 978-80-257-0265-9
- Klepikov, Milan. Portréty bez tváří. *Literární noviny* 18, 2007, č. 5, s. 13. ISSN 1210-0021
- Kopaněvová, Galina. Dvě hodiny s Milošem Formanem. *Film a doba* 14, 1968, č. 8, s. 401, 404. ISSN 0015-1068
- Laclos, Coderlos de (1990): *Nebezpečné známosti*. 3. vyd. Praha: Academia, 1990. 416 s. ISBN 80-200-1133-1
- Leihm, Jaroslav, Antonín. Černý Petr. *Literární noviny* 13, 1964, č. 16, s. 8. ISSN 1210-0021
- Leihm, Jaroslav, Antonín. Konečně Gogol. *Film a doba* 13, 1967, č. 11, s. 593. ISSN 0015-1068
- Leihm, Jaroslav, Antonín (2001): *Ostře sledované filmy: Československá zkušenost*. Vyd. v ČR a v tomto souboru 1. Praha: Národní filmový archiv, 2001. 470 s. ISBN 80-7004-100-5
- Leihm, Jaroslav, Antonín. Pár docela obyčejných věcí. *Film a doba* 11, 1965, č. 11, s. 600. ISSN 0015-1068
- Leihm, Jaroslav, Antonín (1993): *Příběhy Miloše Formana*. 2. vyd. 1. v ČR. Praha: Mladá Fronta, 1993. 196 s. ISBN 80 - 204 - 0388 - 4

- Leihm, Jaroslav, Antonín (1975): *The Milos Forman Stories*. 1. vyd. International Arts and Sciences Press, 1975. 191 s. ISBN – 10: 0873320514, ISBN – 13: 978-0873320511
- MacArthur, Harry. Washington Star. *Film a doba* 14, 1968, č. 11, s. 567. ISSN 0015-1068
- McIntosh, Jethro Spencer (1992): *Z Holešova do Hollywoodu*. Praha: Panorama, 1992. 304 s. ISBN 80-7038-132-9
- Mocná, Dagmar (2002): *Případ Kondelík*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2002. 309 s. ISBN 80-246-0312-8
- Mravcová, Marie (2001): *Od Oidipa k Francouzově milence. Světová literatura ve filmu*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2001. 371 s. ISBN 80-7004-099-8
- Papoušek, Jaroslav (2005): *Černý Petr*. 2. vyd. Praha: Mart'a, 2005. 164 s. ISBN 80-7287-101-3
- Pecka, Karel (1992): *Malostranské Humoresky*. 2. vyd. Brno: Atlantis, 1992. 294 s. ISBN 80-7108-040-3
- Prokopová, Alena. Goyovy přízraky. [online]. *Cinema*. Dostupné z: <http://www.cinemamagazine.cz/recenze/7350/goyovy-prizraky>. [datum poslední návštěvy 15. 3. 2013]
- Přádná, Stanislava (2009): *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. 1. vyd. Brno: Host, 2009. 376 s. ISBN 978-80-7294-322-7
- Přádná, Stanislava, Cieslar, Jiří, Škapová, Zdena (2002): *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002. 387 s. ISBN 80-86102-17-3
- Shaffer, Peter (2001): *Amadeus*. 1.vyd. Harper Perennial, 2001. 160 s. ISBN – 10: 0060935499, ISBN – 13: 978-0060935498
- Shepherd, Donald (1993): *Jack Nicholson: Neautorizovaný životopis*. 1. vyd. Praha: Gaudium, 1993. 207 s. ISBN 80-901595-1-6
- Stankovič, Andrej (2008): *Co dělat, když Kolja vítězí*. 1. vyd. Praha: Triáda: Společnost pro Revolver Revue, 2008. 697 s. ISBN 978-80-86138-97-8
- Stone, Judy (1997): *Eye On The World: Conversations With International Filmmakers*. 1. vyd. Silman – James Press, 1997. 640 s. ISBN – 10: 1879505363, ISBN – 13: 978-1879505360

- Škvorecký, Josef  
(1991) *Všichni Třebysťří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1991. 256 s. ISBN 80-7012-055-X
- Slater, J. Thomas (1987): *Milos Forman: A Bio-Bibliography*. Greenwood, 1987. 206 s. ISBN – 10: 0313253927, ISBN – 13: 978-0313253928
- Štindl, Ondřej. Mistrova slabší chvílka. *Týden* 14, 2007, č. 5, s. 76. ISSN 1210-9940
- Toeplitz, Jerzy (1977): *Kam spěje nový americký film*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1977. 344 s. ISBN 11-024-77, 402-22-825
- Voráč, Jiří (2004): *Český film v exilu: kapitoly z dějin po roce 1968*. 1. vyd. Brno: Host, 2004. 191 s. ISBN 80-7294-139-9
- Voráč, Jiří (2008): *Ivan Passer: filmový vypravěč rozmanitostí, aneb od Intimního osvětlení k Nomádovi*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. 318 s. ISBN 978-80-7294-277-0
- Voráč, Jiří. Miloš Forman doopravdy, aneb „Tak obtížně postižitelné tajemství ‚formanovštiny“ [online]. *Iluminace* 22, 2010, č. 3. Dostupné z: [http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/obzory/vorac\\_3\\_2010.pdf](http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/obzory/vorac_3_2010.pdf). [datum poslední návštěvy 15. 3. 2013]
- Wilnerová, Ženěva. Plavovláska a ty druhé. *Film a doba* 12, 1966. č. 2, s. 636. ISSN 0015-1068
- Žalman, Jan. K problémům československé filmové moderny. *Film a doba* 10, 1964, č. 5, s. 252. ISSN 0015-1068
- Žalman, Jan (2008): *Umlčený film*. KMa, s. r. o., 2008. 431 s. ISBN 978-80-7309-573-4
- Filmová databáze s. r. o. [www.fdb.cz](http://www.fdb.cz). [online]. Dostupné z: <http://www.fdb.cz/lidi/18970-milos-forman.html>. [poslední návštěva 5. 4. 2013]
- IMDb.com, Inc. [www.imdb.com](http://www.imdb.com). [online]. Dostupné z [http://www.imdb.com/name/nm0001232/?ref\\_=sr\\_2](http://www.imdb.com/name/nm0001232/?ref_=sr_2). [poslední návštěva 5. 4. 2013]
- POMO Media Group s. r. o. [www.csfd.cz](http://www.csfd.cz). [online]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/1572-milos-forman/>. [poslední návštěva 5. 4. 2013]
- Radka Production, s. r. o. [www.milosforman.cz](http://www.milosforman.cz). [online]. Dostupné z: <http://milosforman.com/cz/>. [poslední návštěva 5. 4. 2013]
- Radka Production, s. r. o. [www.milosforman.com](http://www.milosforman.com). [online]. Dostupné z: <http://milosforman.com/en/>. [poslední návštěva 5. 4. 2013]

- Tiscali Meida a. s. [www.osobnosti.cz](http://www.osobnosti.cz) . [online]. Dostupné z:  
<http://www.osobnosti.cz/milos-forman.php> . [poslední návštěva 5. 4. 2013]