

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

MAGISTERSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM

2012–2014

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Sabina Erbanová

**Neoformalistická analýza vybraných celovečerních filmů
Miloše Formana spojená s rozbořením prvků individualismu v
nich obsažených**

Praha 2014

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Ondřej Kepka

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

MASTER FULL-TIME STUDIES

2012-2014

DIPLOMA THESIS

Bc. Sabina Erbanová

**Neoformalistic Analysis of Selected Milos Forman Feature
Films Supported by Analysis of Individualistic Elements
Included in the Films**

Prague 2014

Diploma Thesis Work Supervisor: Mgr. Ondřej Kepka

Prohlášení

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

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne

Sabina Erbanová

Poděkování

Chtěla bych poděkovat magistru Kepkovi za jeho trpělivost při komunikaci se mnou a Bc. Kateřině Řehořové za důslednou supervizi.

Anotace

Tato diplomová práce v teoretické části rozebírá celé spektrum režijní tvorby Miloše Formana a vybranou metodiku, které se později věnuje v praktické části. Tou je Neoformalistická analýza, vybraná jako nejlepší varianta pro zpracování vybraných děl. Na teoretickou rešerši navazuje část praktická, v níž na základě teoretických znalostí práce rozebírá čtyři konkrétní celovečerní filmy autora a prvek individualismu v nich. Díky analýze tak poodhaluje v čem se filmy liší a v čem se naopak odráží autorův originální rukopis.

Veškeré výsledky praktické části pak reflektuje přímo v závěru práce.

Klíčová slova

Celovečerní film, Goyovy přízraky, Individualismus, Lásky jedné plavovlásky, Miloš Forman, Narace, Neoformalistická analýza, Přelet nad kukaččím hnízdem, Vlasy.

Annotation

The theoretical part of this thesis deals with entire Milos Forman's film production. The practical part, on the other hand, applies the methods of neoformalistic criticism to selected films. The neoformalistic analysis is the most suitable method for these purposes. The theoretical research is followed by practical part, which consists of four Milos Forman's films analyses including the elements of individualism. The aim of the analyses is to reveal and describe the differences among the four analysed films and also to find the evidence of the author's unique film-making style. All practical results are reflected in the thesis' conclusion.

Key words

Feature film, Goya's Ghosts, Hair, Individualism, Loves of a Blonde, Miloš Forman, Narration, Neoformalist analysis, One Flew Over the Cuckoo's Nest.

OBSAH

ÚVOD	9
Teoretická část	10
1. Miloš Forman – osobní život, zázemí a politicko-ekonomický kontext jeho tvorby	10
1.1 Dětství	10
1.2 Vysoká škola	12
1.3 Šedesátá léta a Nová vlna.....	15
1.4 Cesta do zahraničí	19
1.5 K dnešku	20
2 Miloš Forman – celovečerní filmová tvorba	22
2.1 Černý Petr (Black Peter; 1963).....	22
2.2 Lásky jedné plavovlásky (Loves of a blonde; 1965)	24
2.3 Hoří má panenko (The Firemen's Ball; 1967).....	27
2.4 Taking off (Taking off; 1971).....	30
2.5 Přelet nad Kukaččím hnízdem (One Flew Over the Cuckoo's Nest; 1975).....	31
2.6 Vlasy (Hair; 1979)	35
2.7 Ragtime (Ragtime; 1981).....	38
2.8 Amadeus (Amadeus; 1984).....	39
2.9 Valmont (Valmont; 1989).....	42
2.10 Lid vs. Larry Flynt (The People vs. Larry Flynt; 1996)	44
2.11 Muž na měsíci (Man on the Moon; 1999)	47
2.12 Goyovy přízraky (Goya's Ghosts; 2006).....	49
3 Neoformalistická analýza	53
3.1 Analýza narativního filmu	57
3.1.1 Technická specifika	60
Praktická část	63
4 Pojetí jednotlivce	63
5 Neoformalistická analýza vybraných filmů Miloše Formana	66

5.1	Společné rysy analyzovaných děl	66
5.1.1	Kontext	66
5.1.2	Řazení syžetu	67
5.1.3	Motivace	67
5.2	Konkrétní analýza jednotlivých filmů.....	67
5.2.1	Lásky jedné plavovlásky (Loves of a Blonde; 1965)	67
5.2.2	Přelet nad kukaččím hnízdem (One Flew Over the Cuckoo's Nest; 1975) .	70
5.2.3	Vlasy (Hair; 1979)	72
5.2.4	Goyovy přízraky (Goya's Ghosts; 2006)	75
	ZÁVĚR.....	78
	SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	80

ÚVOD

Cílem této diplomové práce je zmapovat dílo režiséra Miloše Formana. V teoretické části autorka rozebere sociální i politické zázemí Formanovy tvorby od dětství až k dnešnímu dni, dále se zde bude zabývat rozbořením děje všech autorových hraných celovečerních filmů a teoretickým přiblížením zvolené metodiky výzkumu.

V části praktické pak přímo na vybraná díla aplikuje zvolenou metodu a dostane se k jejich hlubšímu rozboru, který by měl prokázat rysy, které se ve Formanově tvorbě opakují, a naproti tomu jak se jeho dílo vyvíjí, v čem se raná tvorba liší od tvorby vrcholné.

Součástí analýzy též bude režisérova posedlost individualismem, kterým je jeho tvorba více či méně viditelně protkána. Tento fakt zde autorka doloží zamyšlením nad konkrétními příklady a jejich přiblížením.

Rozhodnutí autorky věnovat se právě tomuto tématu tkvělo v oblíbenosti Formanova stylu a v jejím zájmu o bližší prozkoumání opakujících se jevů jeho filmů, které, ač se zabývají jinými tématy, obsahují prvky, dle kterých je snadno rozpoznatelný rukopis režiséra.

Autorka tuto práci vnímá jako utvoření komplexní databáze Formanových filmů, včetně popisu děje a vytvoření hloubkové analýzy na předem vybraném vzorku tvorby, která může dopomoci k pochopení Formanova výběru i zpracování kinematografického materiálu.

Samozřejmostí se pro zpracování této práce stala orientace ve Formanově tvorbě, která následovala po zhlédnutí všech dostupných materiálů k tématu, včetně jejich porozumění.

TEORETICKÁ ČÁST

1. MILOŠ FORMAN – OSOBNÍ ŽIVOT, ZÁZEMÍ A POLITICKO-EKONOMICKÝ KONTEXT JEHO TVORBY

Tato kapitola se zabývá osobním životem režiséra Formana od dětství, přes počátky jeho tvorby až k dnešku.

1.1 DĚTSTVÍ

Režisér, scénárista a herec Miloš Forman, rodným jménem Jan Tomáš Forman, se narodil osmnáctého února devatenáct set třicet dva v Čáslavi. Je nejmladším ze tří bratrů a jeho rodiče byli učiteli. V roce devatenáct set čtyřicet přišel o otce Rudolfa Formana, kterého zatklo německé Gestapo jako jednoho z členů odbojové organizace a odvedlo jej do Kolína, odkud putoval do koncentračních táborů, cestu po nich nepřežil. „*Matka mi neřekla, že otce zatklo gestapo. Řekla mi jen, že bude pár dní pryč, ale že se určitě vrátí. Možná tomu opravdu věřila. Kdosi jí namluvil, že se takové věci stávají a že gestapo lidi jen vyslechne a brzy propustí, takže za pár dní bude určitě otec z gestapáckého vězení v Kolíně zase doma.*“¹ Nedlouho poté odvedlo Gestapo na udání čáslavského hokynáře Havránka i paní Formanovou, ta jím byla udána společně s jedenácti dalšími ženami z města, a to bez důkazu. Jako jediná ze zatčených dostala označení „Návrat nežádoucí,“ přímou jízdenku nejprve do Terezína a poté do Osvětimi. „*Není jasné, co gestapáci panu Havránkovi udělali, než jim prozradil jména oněch dvanáct žen. Nikdy se z výslechů nevrátil. Nejspíš ho mučili. Nakonec se oběsil ve své kolínské cele.*“² Otce již Miloš Forman neviděl, ale matka měla z Osvětimi povolenou

¹ PŘÁDNÁ, Stanislava, Jan NOVÁK a Jean-Claude CARRIÈRE. *Miloš Forman: filmař mezi dvěma kontinenty*. Vyd. 1. Překlad Jiří Josek. Brno: Host, 2009, 237 s., [32] s. obr. příl. (čb.). Knihovna Illuminace. ISBN 80-729-4322-7, s. 15.

² Tamtéž, s. 22.

jednu návštěvu, setkali se naposledy na patnáct minut v Praze a ona krátce na to zemřela.

Několik let prožil osiřelý režisér v Náchodě u tatínkových sourozenců, ti však kvůli ekonomické stránce nemohli pozůstalé děti nadále živit, a tak se Miloše ujala čáslavská rodina, které nebyl příbuzný, ale její finanční možnosti byly o poznání lepší.

Po válce se Forman dostal do Poděbrad, do internátní školy pro válečné sirotky. Byla to velmi věhlasná škola díky státním dotacím „*to byla škola za všechny prachy, to bylo nádherný. Na to dal stát tenkrát obrovský peníze, protože to byla taková obrovská charita. Protože to byla škola založená pro děti, který po válce zůstaly ber rodičů. Který válka připravila o rodiče. Takže ředitel Jahoda měl peníze najmout si nejlepší profesory, nejlepší učitele.*“³ Škola dokonce získala punc takové prestiže, že jen jedna třetina studentů byla skutečně bez rodičů. Druhá třetina byly děti kapitalistů, jako například Václav Havel, a poslední třetina byly děti vysoce postavených úředníků Komunistické strany, ministrů a diplomatů. Kromě Václava Havla se zde Miloš Forman setkal s mnoha inspirativními a později velice úspěšnými lidmi, jako byl filmař Ivan Passer nebo bratři Mašínové, synové protinacistického odbojáře Josefa Mašína, později zakladatelé antikomunistické ozbrojené skupiny operující v letech devatenáct set padesát jedna až devatenáct set padesát tři na území komunistického Československa. V posledním ročníku, kdy mezi studenty, kteří nebyli potomky členů Komunistické strany, bujela nenávist vůči těmto privilegovaným studentům, byl Forman z gymnázia vyloučen s obviněním ze zesměšňování komunistické strany a to poté, co močil na syna straníka „*Škola si zakládala na tom, že vychovává k čestnosti, spravedlivosti, poctivosti, a ten hoch byl naneštěstí obětí sociální nespravedlivosti, kterou neodstraní žádná revoluce: byl prostě hloupý. Každé čtvrtletí měl propadnout nejmiň ze čtyř předmětů. Jenže pokaždé přijel tatínek a hoch prošel. Na nás ostatní se ovšem vztahovala dál stará kritéria. A tak se rodil pocit nespravedlnosti a křivdy, averze, jež se vybíjela v klukovských kouscích*“⁴. Byl nucen maturitu a poslední ročník složit na dejvickém gymnáziu v Praze. Na této instituci založil se spolužákem ochotnickou skupinu,

³ *Zlatá šedesátá* [Golden Sixties] [TV dokument] režie Martin Šulík. Česko, Česká televize. 2009. 57 min; 2:49 min.

⁴ FORMAN, Miloš, Jan NOVÁK a Jean-Claude CARRIÈRE. *Co já vím?: autobiografie Miloše Formana*. Vyd. 1. Překlad Jiří Josek. V Brně: Atlantis, 1994, 211 s. Knihovna Iluminace. ISBN 80-710-8076-4, s. 11.

se kterou nastudovali Voskovcovu a Werichovu Baladu z hadrů. Touto dobou žil u tety svého bývalého spolužáka z Poděbrad, což považuje za jednu z náhod svého života, bez kterých by dnes nebyl tam, kde je.

1.2 VYSOKÁ ŠKOLA

Po maturitě chtěl Forman na vysokou školu hlavně kvůli dívkám, jak sám tvrdil, a také proto, aby nemusel na vojnu. Měl v živé paměti zážitek z dětství, kdy ještě s oběma rodiči šel na nedělní představení do biografu, otec si vzal kravatu, malý chlapec též sváteční šaty a celá rodina vyrazila do kina Pokrok v Čáslavi, kde byla promítána černobílá a němá verze Prodané nevěsty. *„Já asi vůbec přišel k filmu od špatného konce. Bylo mi pět let a první film, který jsem v životě viděl, byla němá verze opery Prodaná nevěsta. A němá opera, to člověka poznamená na celý život. Samozřejmě byly už tenkrát zvukové filmy. To jenom já viděl nejdřív němou operu... Jako když vám sudičky určí, že zrovna vy, jako naschvál, si přinesete do života první představu umění jako opery, kde není nic slyšet. Jen velká gesta, která nakonec vůbec neznamenají, co by chtěla.“*⁵ Režisér na tento zážitek vzpomínal s tím, že v kině bylo až nábožné ticho, na plátně se komíhali lidé a do toho celé publikum začalo zpívat, protože Prodanou nevěstu tehdy znali všichni a tak zafungovali jako neprofesionální orchestr. Byl natolik zasažen tímto zážitkem, že se chtěl stát vystudovaným režisérem a přihlásil se na tento obor na DAMU, Divadelní akademii múzických umění, kde byl jedním z požadavků při přijímacích zkouškách zrežirovat spolu se studenty herectví krátkou scénku na komisi zadané téma. Když přišla řada na Formana, předseda komise mu po zadáních jako „Zrežirujte scénku, že jdete slepí lesem“ a podobně, zadal téma „Boj za mír.“ Mladý Forman netušil, jak by měl toto téma uchopit, a po dvou minutách byl od přijímací zkoušky vyloučen.

Na další volbu školy měl Forman jediný požadavek - musí studenty přijímat i v pozdějším termínu, na výběr zůstala Právnická fakulta Univerzity Karlovy, Vysoká škola Báňská a FAMU, obor dramaturgie. *„Právníci měli pohovory ve středu, filmaři*

⁵ FORMAN, Miloš, Jan NOVÁK a Jean-Claude CARRIÈRE. *Co já vím?: autobiografie Miloše Formana*. Vyd. 1. Překlad Jiří Josek. V Brně: Atlantis, 1994, 211 s. Knihovna Iluminace. ISBN 80-710-8076-4, s. 10.

v úterý. Rychle jsem se přihlásil na obojí, lepší být právník než dva roky vojny, to dá rozum. Zkoušky na FAMU trvaly celý den a večer mi k mému velkému překvapení oznámili, že jsem přijat. Tak už jsem tam zůstal a nikde jinde nic nezkoušel.“⁶ Do školy se v té době odsouvali méně oblíbení, které ale nebylo možno zlikvidovat, a celý koncept FAMU byl zvláštním světem, kde se pořádaly dlouhé večírky, debatovalo se o filmech a vyučující byli inspirativními mentory, se kterými se dalo diskutovat. V tomto prostředí bylo téměř nemožné filmu jako fenoménu absolutně nepropadnout. Navíc škola byla jakýmsi odrazištěm ideologického běsnění. Již ve druhém ročníku se Forman přihlásil na konkurz do nedávno vzniklé Československé televize, kam byl přijat.

V Československé televizi se naučil mnoho technických věcí, které později zužitkoval, ale práce nevyjadřovala jeho osobnost hlavně proto, že bylo nutné vše předem zinscenovat, včetně spontánních reakcí, které též podléhaly cenzuře a bylo je nutno připravit předem, což považoval za absurditu, a z televize byl i díky tomuto přístupu brzy vyhozen.

Velikou inspirací těchto let se pro Miloše Formana stal Alfréd Radok, divadelní režisér a duše Laterny Magiky, prvního multimediálního divadla v Praze založeného roku devatenáct set padesát osm po výstavě Expo 58. Zde se ve zvláštním konceptu spojovalo divadlo s obrazem na plátně a jejich přechody se vzájemnou integrací. „Radok, to byl pro mě pán Bůh. On vždycky udělal nějaký představení na Národním divadle a hned ho vyhodili z Národního divadla. A nechali ho dělat ve vesnickém divadle jedno představení. Ale herci ho milovali, nebo milovali. Rádi s ním dělali, on je udělal dobrý!“⁷

Forman začátkem padesátých let napsal scénář dle cizího námětu Nechte to na mě! Díky tomu se dostal ke spolupráci s Martinem Fričem, který dle tohoto scénáře začal točit film. Zde se o nadějném scénáristovi dozvěděl Radok. Ten byl velkým oblíbencem herců, Forman hrál v jeho tvorbě, například v jednom z prvních

⁶ FORMAN, Miloš, Jan NOVÁK a Jean-Claude CARRIÈRE. *Co já vim?: autobiografie Miloše Formana*. Vyd. 1. Překlad Jiří Josek. V Brně: Atlantis, 1994, 211 s. Knihovna Iluminace. ISBN 80-710-8076-4, s. 14.

⁷ Zlatá šedesátá [Golden Sixties] [TV dokument] režie Martin Šulík. Česko, Česká televize. 2009. 57 min. 10:45 min.

filmových počínů Dědeček automobil a díky krátké epizodní roli se stal jeho asistentem a učil se jak dělat film. Zapojil se též do Radokova projektu Druhá Laterna, z něhož byl sám režisér stranickou delegací okamžitě odvolán, ale jeho spolupracovníci vytrvali a dovedli vše ke zdárnému konci. Druhá Laterna sice nezaznamenala tak fatální úspěch jako ta první, ale z Londýna se dostala až na výstavu do Montrealu roku devatenáct set šedesát sedm. Tou dobou byl ale Forman z Laterny již odvolán pro politickou nespolehlivost.

Souběžně s Laternou Forman spolupracoval s Josefem Škvoreckým na scénáři k filmu podle jedné z jeho povídek. Film vyprávěl příběh mladé, za války hrající jazzové skupiny. Po jeho předložení komisi na Barrandově bylo ale dílo označeno za nedostatečně progresivní, a tak jej autoři začali přepisovat. Od hudební komedie se dostali až k protiválečnému filmu, v němž z původního nápadu nezbylo vůbec nic a nakonec, díky úřední chybě prezidenta Novotného, který zaměnil Škvoreckého původní povídku za jeho zakázané dílo Zbabělci, nikdy realizace tohoto projektu zahájena nebyla.

Skupina studentů z FAMU, k níž patřil i Forman, též stála u zrodu divadla Semafor, které bylo označeno jako pramen živé vody v tehdejší šedi. Celý koncept Formana tak nadchnul, že si koupil západoněmeckou kameru a zařízení nahrávající zvuk a nabídl se, že natočí Suchému se Šlitrem dokumentární film o tom, jak probíhá konkurz do jejich představení, a tak vznikl jeho první hraný film na pomezí dokumentu, studentské tvorby a absolutního amatérismu. Již tehdy ale začal spolupracovat s člověkem, který se později stal jeho dvorním kameramanem, Miroslavem Ondříčkem. *„Kameraman, můj kameraman, nesmí být obrázkář. Nemám rád takový vztah, kdy se kameraman vzdá svého názoru, snaží se maximálně vyhovět, přestane myslet a dělá, jen co se mu řekne. Na druhé straně nelze vést na place spory o estetiku obrazu a jsou chvíle, kdy musí být shoda mezi režisérem a kameramanem naprostá. V tom smyslu je Miroslav Ondříček ideální kameraman.“*⁸ Dílo bylo zpracováno bez tak zvaného synchronu, zvuk nebyl v souladu s obrazem, a to díky amatérské technice, ale díky spolupráci se střihačem Miloslavem Hájkem posunul Forman svůj um i v této disciplíně blíže k dokonalosti a naučil se, jak docílit precizního překrytí obrazového materiálu tím zvukovým.

⁸ FORMAN, Miloš, Jan NOVÁK a Jean-Claude CARRIÈRE. *Co já vím?: autobiografie Miloše Formana*. Vyd. 1. Překlad Jiří Josek. V Brně: Atlantis, 1994, 211 s. Knihovna Iluminace. ISBN 80-710-8076-4, s.164.

„Od barrandovského střihače M. Hájka jsem se naučil jedno pravidlo, které fantasticky funguje. Kdykoli jsem začal s tím, že zkusíme nejdřív tohle, pak tamhle to, a ještě tohle, pokaždé mi řekl: „Dobrý Miloši, dobrý. Ale na tohle to přece nebylo točený...“ To zkrátka znamená, že stříh má své určité vnitřní zákony, které nelze beztrestně porušovat.“⁹

1.3 ŠEDESÁTÁ LÉTA A NOVÁ VLNA

Šedesátá léta byla dobou rozkvětu díky postupnému uvolňování politických poměrů uvnitř vlád zemí socialistického bloku. Tento posun směrem ke svobodě se projevil jak na navazování nových kontaktů se zahraničím ve sféře vědy tak především ve všech odvětvích umění. V Československu začalo vznikat silné zázemí kvalitních děl, ať už literárních tak filmových, filozofických a dalších. Byl zaznamenán názorový posun, díky němuž začalo publikovat mnoho autorů v periodikách, jako byly Literární noviny, Host nebo Tvář. Zde se utvářela komunita lidí, kteří vyjadřovali názor, v němž bylo prokazatelně ukázáno, že oni se nehodlají smířit se stavem společnosti země.

Častějšími se staly všechny formy setkávání, nejrůznější diskuzní kluby a fóra, též se na scéně objevovaly nové formy umění, jako jsou třeba divadelní scény, ať už zmiňovaný Semafor, nebo také například Divadlo Y a další. Též rozmach kultury, která nebyla striktně kontrolována vládou, byl patrný například na prknech divadla Na zábradlí, kde se nově konaly večery poezie, jazzové večery a výstavy. Dalšími místy, kde se v Praze setkávala umělecká společnost, byl jazzový klub Reduta a vinárna Viola.

Místem, kde byl tento rozmach nejpatrnějším se, stala kinematografie, kino totiž patřilo vždy mezi stěžně zábavy a konečně se zde uvolnilo místo pro konfrontaci se zahraniční produkcí, která se do Československa díky uvolnění začala dostávat v mnohem masovější míře.

V šedesátých letech se měli možnost kontrovat tři velké filmařské proudy a to konkrétně současní tvůrci jako Karel Kachyňa, František Vláčil nebo Vojtěch

⁹ FORMAN, Miloš, Jan NOVÁK a Jean-Claude CARRIÈRE. *Co já vím?: autobiografie Miloše Formana*. Vyd. 1. Překlad Jiří Josek. V Brně: Atlantis, 1994, 211 s. Knihovna Iluminace. ISBN 80-710-8076-4, s.167.

Jasný, ale vedle nich ještě stále točila starší generace tvůrců, mezi kterými nechyběl Elmar Klos, Jiří Krejčík nebo Otakar Vávra a tak zvaná „Nová vlna.“ Všechny tyto proudy se zabývaly podobným postojem k člověku jako k individualitě, ale každý z nich měl jinou optiku.

Nová vlna měla jako inspiraci socialistickou tvorbu a učila se tak odstrašujícím příkladem. Bezduché a prázdné snímky o komunistickém realismu tak inspirovaly celou jednu éru nových filmařů, kteří chtějí něco dělat jinak. Trendem tehdejší filmařiny se tak stalo jakési zobrazení skutečné pravdy, kdy film balancuje na pomezí dokumentu a hrané tvorby. Dalším výrazným rysem byla jistá alegoričnost, která se snažila o básnické podobenství reality. Inspirací pro československé umělce se tak stala především francouzská Nová vlna. *„Na československou Novou vlnu se naopak nahlíželo výhradně z hlediska uplatňovaných západoevropských vlivů. Jen málo se udělalo pro prozkoumání způsobů, jakými československá kinematografie udávala tempo nebo jak významně prohlubovala jinde započaté snahy.“*¹⁰

To se ostatně projevuje i v pojmenování uměleckého proudu, který je označován nepřekonaným filmařským vrcholem československé a později i české kinematografie, Českou Novou vlnou. Krom uvolněné atmosféry mělo na toto zlaté období českého filmu vliv několik atributů. Tím prvním bylo znárodnění českého filmu, produkce tak byla zastřešena státem a díky němu se do filmu dostával větší finanční obnos, což se podepsalo jak na kvalitě, tak množství i délce filmů. Dalším nesporným atributem je vliv zahraničí, který přinesl nebývalou inspiraci, která pramenila především z Italského neorealismu a francouzské Nové vlny, kde československý film převzal z Itálie formu dokumentárnosti a z Francie postoj hlavního hrdiny, který je zároveň vyprávěčem příběhu, a jeho vnitřní prožitky, které se konečně noří z povrchu příběhu. A posledním atributem se stalo zafinancování pražské Filmové akademie múzických umění. Díky němu škola měla více možností obnovit své technické zázemí a financovat odborníky z oboru, takže začali přednášet například spisovatelé jako je Milan Kundera nebo techničtí odborníci, mezi které patřil například Otakar Vávra. Škola byla vybavena filmovým archivem napříč zeměmi i žánry a to posilovalo odbornost studentů, kteří se stávali talentovanou generací, která umí svých možností využít.

¹⁰ HAMES, Peter a Miloš FORMAN. Československá nová vlna. Vyd. 1. Praha: Levné knihy KMa, 2008, 344 s., [36] s. obr. příl. ISBN 978-807-3095-802, s.23.

Nová vlna stvořila novou postavu, individualistu, historicky nezasazeného člověka, který vnímá jakousi jinakost své osobnosti a vnímá jí jako součást své izolace. I přes snahu o změnu se jeho život zdá zmařeným. Dalším novým tématem byly špatné stránky lidského života, které do té doby nebylo zvykem oslavovat ve filmu, do děl prostupuje postupně stáří, ošklivost a další.

Konkrétně Miloš Forman natočil v Československu, v rámci Nové vlny, krom již zmíněného téměř dokumentárního Konkursu, ještě tři celovečerní filmy. A to film Černý Petr v roce devatenáct set šedesát tři, o dva roky později Lásky jedné plavovlásky a za další dva roky Hoří má panenko. Mezi posledními dvěma vznikl ještě televizní film Dobře placená procházka, který stejně jako jeho debut byl z prostředí divadla Semafor. Pro všechna jeho v Čechách natočená díla je spojovatelem vtip a satira, kterou se snaží bojovat proti absurditě režimu. Tento rys je ostatně typickou českou značkou, že veškeré problémy zvládá hlavně za pomoci humoru, například v období po válce a velkého stalinistického útlaku začala jako reakce vznikat tak zvaná divadla malých forem (z čehož později vznikl a zachoval se SeMaFor), kde se nepravdu bránili tehdejší umělci právě dobře provedenou satirou a mistrným humorem na pomezí provokace. Forman tak podtrhl tento rys a dostával své postavy do natolik absurdních situací, že se k nim nedá postavit jinak, než smíchem. Jeho postavy jsou mnohem propracovanější než postavy socialistických filmů, mají v sobě jak to dobré, tak to zlé, nejsou jen strohými figurkami. Častým jevem Formanovy rané tvorby bylo obsazování neherců. A to jak z důvodu toho, že známých herců nebylo tolik a byli stále zaneprázdněni pracovně, tak i toho, že se kinematografii snažil Forman dávat novou, svěží podobu. „*Zlaté pravidlo je nahony se vyhnout hercům – profesionálům i neprofesionálům –, jejichž intelekt je ovládán ješitností. Lidem, kteří se bojí, že budou vypadat směšně, ošklivě, trapně.*“¹¹ Forman pracuje s obyčejnými lidmi, jejichž intelekt dává na znamení i dle jejich verbální komunikace, většina jeho postav neoplývá komunikačními dovednostmi, opakují tatáž slova v krátkém sledu, často hovoří ve velmi krátkých větách. Forman často vytyčuje osobu z davu, jednu konkrétní, ne tím, že by byla o tolik jiná, ale poukazuje na ní kouzlo obyčejnosti. Dalším opakujícím se motivem je konfrontace stáří s mládím, kde strana mladých má pocit, že staří už jim dávno

¹¹ LIEHM, Antonín J a Miloš FORMAN. Příběhy Miloše Formana. Vyd. 2., v ČR 1. Praha: Mladá fronta, 1993. ISBN 80-204-0388-4. s. 161.

nerozumí a oproti tomu generace starších mladé vidí jako nezkušené a snaží se, aby neopakovali jejich chyby.

Uvolnění šedesátých let vygradovalo za vlády Alexandra Dubčeka, který se stal reformátorem, jenž podporuje inteligenci a umění společnosti, výrazně omezena cenzura a tím bylo podpořeno mnoho hnutí a akcí, které by jinak byly zakázány, včetně Pražského jara.

Pražské jaro se stalo vrcholem snah o reformu, celá šedesátá léta se nesla ve znamení uvolnění a v jejich polovině už bylo jasné, že bude nutnost reformace státního přístupu, především v sociální a politické oblasti, kde systém neuznával legitimitu jednotlivce ani skupiny. Představy o směru reformy se různily, ale cílem měl být tak zvaný „socialismus s lidskou tváří.“ V podstatě se jednalo o proces, kdy se celý státní aparát bude posouvat směrem k demokratizaci, ale při zachování komunistického monopolu s včleněním prvků tržního hospodářství. Zásadním bodem reformy měla být rehabilitace bývalých politických vězňů a garance vymýcení represivních orgánů státu v čele s tajnou policií. Svoboda tisku se dokonce stala roku šedesát osm realitou. Reforma se měla týkat pouze vnitrostátních záležitostí. *„V praxi se do jisté míry prosadila například i svoboda shromažďování, ale pokřivená a neúplná, politické sféry se v podstatě netýkala.“*¹²

Na jaře devatenáct set šedesát osm byla skutečně cenzura zrušena, média se stala kritikem režimu, stejně tak spolky a shromáždění, která byla proti starému režimu. Obnovil se Skaut a Sokol.

Situace, která se vyostřila a stala se nezvladatelnou pro Sovětský svaz, jej přiměla k reakci a tou se stalo vniknutí vojsk Varšavské smlouvy v srpnu šedesát osm, které mělo na starosti utvrzení režimu, uzavření hranic, návrat cenzury a další kontrolní procesy.

¹² DRDA, Adam a Karel STRACHOTA. Naše normalizace: člověk v tísní : jeden svět na školách, příběhy bezpráví. Praha: Člověk v tísní, 2011. ISBN 80-874-5611-4, s. 8.

1.4 CESTA DO ZAHRANIČÍ

Vzhledem k úspěchu filmu *Hoří má panenko*, dostal Forman v roce devatenáct set šedesát sedm povolení vycestovat do Ameriky, kde začal točit svůj první film *Taking Off* pod záštitou společnosti Paramount a s Ivanem Passerem, který se rozhodl emigrovat. „*A pak jsem odletěl do New Yorku. Kdybych zapomněl všechno, ten pohled nikdy nezapomenu. Když mě vezli z letiště JFK, auto vyjelo na kopec a před námi se objevilo panorama Mannhattanu. To bylo úžasné. Pomyslel jsem si, tady chci žít.*“¹³ Forman měl však vstup do vlasti stále otevřen po dotočení svého amerického debutu. Režisér na tuto dobu vzpomíná velmi rád, žil s Passerem v malém domě v New Yorku a kolem proudivo mnoho přátel, bylo to místo, kde se všichni setkávali. „*Bylo to na přelomu roku 68 a 69 a my jsme se rozhodli otevřít dveře všem, kdo půjdou kolem, aby si odpočinuli „od cesty“. Tihle mladí odešli od rodin a toulali se ulicemi. Chtěli jsme je vyslechnout, sledovat jejich putování po čtvrti a také k nim zajít. Jednou jsem se bohužel obrátili na policistu specializovaného na Hippies, abychom si upřesnili podrobnosti, ale naši přátelé okamžitě pojali podezření, že jsme také policajti, a my jsme málem ztratili jejich důvěru.*“¹⁴

Forman ukončil práci na filmu, který mu ale nepřinesl kýžený úspěch, po kterém prahнул. „*Nerad bych přeháněl, ale Taking Off, to byl vážně prokletý scénář. Jakmile jsme někam dorazili, nastala katastrofa.*“¹⁵ Vylodila se armáda, budovaly se barikády, lidé se vrhali do ohně. Bylo to dosti dramatické. S tím se nehodlal smířit, přestěhoval se do Hotelu Chelsea, který byl dalším bohémským místem, kde bylo zvykem platit majiteli formou umělecké tvorby, nebo vůbec. Sám Forman žil tehdy na dluh, který splatil až po úspěchu svého dalšího filmu. New York však popisuje jako místo, kde není možné nepřežít, protože jídlo se vždy nějak sežene, například při ochutnávce sýrů v malých obchodech a podobně.

Když se Forman nevrátil do Československa a jeho smlouva s produkční společností vypršela, byl Forman zkontaktován s tím, že musí prodloužit svůj výjezd,

¹³ Miloš Forman - americká léta [Miloš Forman: *Taking Off In America*] [TV dokument] režie Clara Kuperberg a Julia Kuperberg, Francie, TCM & Wichita films. 2012. 58 min. 9:55 min.

¹⁴ CARRIÈRE, Jean-Claude, Jean-Claude CARRIÈRE a Jean-Claude CARRIÈRE. *Vyprávět příběh*. Vyd. v ČR 1. Praha: Národní filmový archiv, 1995, 211 s. Knihovna Iluminace. ISBN 80-700-4081-5, s.52.

¹⁵ tamtéž, s. 54.

pakliže chce točit v Americe dál, ale pro razítko je nutno přijet osobně do Prahy. To Forman odmítl a stal se tak emigrantem. I tak s Paramountem podepsal novou smlouvu na další film, který se měl týkat generace Hippies, toulal se New Yorkem a sbíral inspiraci se svým spolupracovníkem, ale všechna témata se zdála být zajímavější. Po vzájemné dohodě se rozhodli odjet čerpat témata do Evropy, konkrétně do Cannes na festival, ten byl ale díky politické situaci zrušen, tak přišlo rozhodnutí odjet do Prahy, kde probíhalo Pražské jaro. V obavách však opustil Prahu ještě před vpádem vojsk Varšavské smlouvy. Formanova rodina, manželka se dvěma malými syny, však v Praze zůstala. Formanovi spolupracovníci se rozhodli, že je přivezou do Paříže, což bylo složité především díky tomu, že vynalézavost československých obyvatel dosáhla nové dimenze ve chvíli, kdy začali orientační cedule přemísťovat, aby zmátli nepřítel, stejně tak zmátli francouzskou posádku automobilu vyslaného za záchranu Formanovy rodiny.

Nakonec se povedlo a celá rodina se setkala v Paříži, kde si pronajali domek. Záhy však Formanova manželka Věra zjistila, že jako herečka a zpěvačka bez znalosti francouzštiny nebude ve Francii nikdy šťastná, a společně se dvěma syny odjela zpět do Prahy.

Forman tak sám odcestoval zpět do New Yorku, kde začal pracovat na svých dalších filmech jako východoevropský emigrant z Československa podporován americkou a francouzskou produkcí. *„Všichni českoslovenští filmoví režiséři, kteří odešli z domova po srpnu 1968, prokázali ve výjimečně obtížných podmínkách práce v emigraci, uvnitř cizích kultur a nových kontextů, že prestiž „nové vlny“ či „československého filmového zázraku“ nebyly uměle vyrobenou bublinou pro vnitřní potřebu jedné evropské provincie.“*¹⁶

1.5 K DNEŠKU

Forman se z exilu ani po Sametové revoluci nestál o to se vrátit, založil novou rodinu s Martinovou Zbořilovou, s níž má dva syny, kteří mají americké občanství

¹⁶ FORMAN, Miloš, Jan NOVÁK a Jean-Claude CARRIÈRE. *Co já vím?: autobiografie Miloše Formana*. Vyd. 1. Překlad Jiří Josek. V Brně: Atlantis, 1994, 211 s. Knihovna Iluminace. ISBN 80-710-8076-4, s. 146.

a česky umí jen pramálo. Své syny z druhého manželství, od kterých v podstatě odešel, když byli ještě malými dětmi, poznával až jako dospělé muže a dodnes má pocit, že jim dluží jakousi satisfakci. Oni dva se na to dívají tak, že když byli malí, tak se o tátovi nemluvalo, protože byl slavný za hranicemi. I navzdory tomu byli za otce perzekuováni například tím, že nebyli z politických důvodů přijati na vysoké školy.

Krom režie a disciplín kolem tvorby filmu si Miloš Forman v několika, a nejen vlastních, snímcích zahrál.

V roce dva tisíce devět byl přizván ke spolupráci právě se svými staršími syny a to na zrežirování představení Dobře placená procházka pro Národní divadlo, ač představení nebylo kritikou přijato dle očekávání, Forman si váží právě spolupráce, která mu umožnila se syny strávit tolik času, kolik společně od osmašedesátého roku nestrávili.

Dnes se Forman díky zdravotnímu stavu do Čech vrací jen velmi vzácně, byl nucen odmítnout i účast na pohřbu Václava Havla.

Ač jistě nejúspěšnější je v oboru režie, jeho filmovou činností nejmilejší zůstal stříh „*Ze všech změn k lepšímu, které jsem za svá léta u filmu zažil, si nejvíc vážím těch ve střížně. Stříh je mou nejmilejší fází režisérské práce a na jeho podstatě se nic nezměnilo. Člověk stále ještě musí zkoušet různé kombinace závěrů a dělat spoustu chyb a mlátit hlavou do zdi ve slepých uličkách, než přijde na optimální řešení. Dnes s počítačovou technologií mi však stříhač může okamžitě každý nový nápad předvést a zároveň máme přesný záznam všech pokusů, které jsme už udělali, a můžeme se kdykoliv vrátit zpátky ke kterékoliv příliš spěšně zavržené alternativě. Moderní technologie stříhu prostě člověku umožňuje udělat daleko rychleji mnohem více chyb než v minulosti, a já se ve střížně potácím od hrubé chyby k omylu a zpátky, až konečně udělám tu božskou.*“¹⁷

¹⁷FORMAN, Miloš a Jan NOVAK. Co já vím?, aneb, Co mám dělat, když je to pravda?: autobiografie. Vyd. 2., přepracované a doplněné. Praha: Bookman, 2007. ISBN 9788090345577, s. 463.

2 MILOŠ FORMAN – CELOVEČERNÍ FILMOVÁ TVORBA

Tato kapitola se bude zabývat dějem jednotlivých děl pro přiblížení čtenářům.

2.1 ČERNÝ PETR (BLACK PETER; 1963)

Černý Per se stal Formanovou prvotinou klasické formy celovečerního filmu a částečně se v něm i odráží Formanův život. Spolupracoval na něm s Ivanem Passerem, s nímž to nebylo jednoduché hlavně pro jeho časovou nespolehlivost „*V životě nikam nepřišel včas a vždycky se řídil jenom svými vlastními pravidly. Rozčiloval mě tím, ale tajně jsem ho za to i obdivoval. Jenže tenkrát šlo o můj první film. Celá má kariéra, celý mj budoucí život visel na tomhle jediném vlásku, na riskantní tanečce a deseti stránkách textu, které jsem musel za každou cenu dostat do krabice. Kvůli tomu jsem se zapřísáhl, že až se Ivan nakonec objeví, potlačím vztek a rovnou mu dám nějakou práci.*“¹⁸ Poměrně jednoduchý příběh je vystaven na tom, jak mladý učedník Petr získává nové zaměstnání a tráví novou etapu svého života mezi přáteli. Film poukazuje na jeho nový začátek, bez výrazného dějového zvratu.

Petr se začíná v prvních částech snímku orientovat na nové pozici v samoobsluze, kam byl přijat do učení. Jeho funkcí se má stát hlídání zákazníků, zda neodcizují zboží, a zároveň jeho vrcholným úkolem je nebýt zákazníky zpozorován při své činnosti. Petr neoplývá talentem pro tuto pozici, protože není schopen stát se nenápadným, pozoruje zákazníky velmi okatě, často se na ně až nepříjemně lepí. Jeho chování postrádá jakoukoliv zkušenost nebo pochopení úkolu, což dělá jeho chování ještě více absurdním a nežádoucím. Ve chvíli, kdy si vyhledá domnělou oběť, bere svůj úkol natolik důsledně, že se v rámci jejího dopadení odebere za ním i mimo samoobsluhu a do práce se již nevrátí.

¹⁸ FORMAN, Miloš, Jan NOVÁK a Jean-Claude CARRIÈRE. *Co já vím?: autobiografie Miloše Formana*. Vyd. 1. Překlad Jiří Josek. V Brně: Atlantis, 1994, 211 s. Knihovna Illuminace. ISBN 80-710-8076-4, s.111-112.

Kvůli tomu se doma strhne hádka s Petrovým otcem, který nechápe, jak je možné, že mladík se beze slova vzdálil z práce a dokonce už se do ní nevrátil. V této chvíli se Petrovi dostává zastání od matky, to je však podáno též způsobem, který Petrovi nepomáhá, naopak nahlodává jeho sebedůvěru.

Postava Petra se podřizuje okolnímu nátlaku, který je způsoben právě ze strany rodiny. Velmi klíčovým tématem je mezigenerační neporozumění. Petrova matka se snaží syna chránit a přehnaně střežit. Dostává se do fáze, kdy se její vztah zhmotňuje jen v pokládání otázek, na které Petr nechce odpovídat, komunikace je na bodu mrazu a ani jedna z postav neví, jak situaci řešit, a zabředávají jen hlouběji a hlouběji v neporozumění. Vztah s otcem je v podstatě na stejné úrovni, ale otec se snaží Petra vychovávat a motivovat tím, že jej kárá, a o to více jej Petr neposlouchá a opět se komunikační propast mezi nimi prohlubuje. Otec neustále útočí na Petrovu nezodpovědnost a lehkomyšlnost. V těchto momentech je postava otce až cholerická a působí dojmem, že se snaží hlavního hrdinu zastrašit, což se mu ostatně daří, a Petr díky své povaze jen přikyvuje a nezmáhá se na odpor.

Ve filmu se dále ukazuje, že Petr nemá zkušenost ani s komunikací v kolektivu. Pro svou stydlivou povahu je terčem útoků silnějších, kteří se však silnějšími jen dělají slovy. Nicméně jejich činy hovoří o naprostém opaku. Místo utužení své pozice se, dostávají do situací, které jsou pro jejich okolí směšné a pro ně samotné ostudné. Petr je konfrontován s opačným pohlavím prostřednictvím kamarádky Pavly, se kterou jde na zábavu. I zde je vidět, že mladíkovo sebevědomí není na takové úrovni, aby se beze studu k situaci postavil. Na oné vesnické zábavě Forman poukazuje na roztržitost mládí. Člověk bez zkušenosti, kterou nabývá věkem, nedokáže rozeznat to podstatné a důležité a naopak věcem bez hlubšího významu obětuje mnohem více. V konkrétním příkladu je to zde ukázáno na postavě Čendy, který obětuje společenskou interakci a řešení vzniklého konfliktu pro nahodilé seznámení a tanec s neznámou dívkou. Celá scéna odehrávající se na zábavě se též stala scénou, kterou bylo nejnáročnější natočit: *„Nejobtížnější scénu z Černého Petra jsme si nechali až na konec natáčení a pro produkci to byl zlý sen. Potřebovali jsme natočit dlouhou sekvenci na tancovačce, ale neměli jsme dost peněz na zaplacení komparsu. Bylo léto, a tak jsme se rozhodli najmout v Kolíně na sobotu večer zimní stadion a kapelu, napsat na vrata ‚Vstup volný‘ a udělat to s lidmi, kteří přijdou. Za čtyři hodiny – od osmi večer do*

půlnoci – jsme museli natočit sedm minut čistého času, protože zopakovat se nedalo nic.“¹⁹

Dalším dějovým zlomem se stává chvíle, kdy se do prodejny vrací Petrův podezřelý a ten jej nahlašuje vedoucímu. Záhy se ukazuje, že je to jeho známý, Petr ztrácí půdu pod nohama a opět se noří do bezradnosti. Ve chvíli, kdy vidí postarší ženu krást cukrovinky, je tak zmaten situací, že její čin ani nenahlásí.

S touto událostí se doma svěřá otcí a ten začne incident analyzovat, ptá se na Petrův postoj a celkově začíná s kritikou jeho životního směru. Petr kouká do stolu a nic neříká, v otcí roste napětí, které nakonec přeruší zaklepání. Do bytu vchází Čenda, aby vrátil Petrovi starý dluh, ale i do této záležitosti se angažuje otec. Začne řešit situaci, která jemu absolutně nepřísluší, a dělá tak něco za syna. Film graduje, když je Čenda odvolán z bytu, ale na to reaguje slovy: „Je to tady zajímavý, vole!“ což otce rozčílí k nepřičetnosti a snaží se vysvětlit mladíkům, o čem to všechno je, ale nějak není schopen se rozpomenout a konec tak přichází v jeho slabé chvíli.

2.2 LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY (LOVES OF A BLONDE; 1965)

Film inspirovaný skutečností, která byla denním chlebem a se kterou se Forman setkal ve Zruči nad Sázavou. Příběh se odehrává právě zde – ve městě s několika továrnami, v nichž pracovaly striktně jen ženy. Formana tento námět napadl v návaznosti na setkání s dívkou, která podobný příběh sama prožila „*Když v noci potkáte na ulici samotnou holku s kufrem, tak už podle toho, jak jde, poznáte, jde-li domů, z domova, nebo je v nějakém ještě větším trable. To když nespěchá, jen se tak courá bez cíle.*“²⁰

Příběh vypráví o mladé dívce Andule, která by se v určitých rysech dala připodobnit Petrovi z prvního Formanova filmu, a to minimálně svou nezkušeností a naivitou. Andula žije v malém městečku s továrnou, v níž pracují jen ženy. Chybí zde

¹⁹ FORMAN, Miloš. © RADKA PRODUCTION. Miloš Forman: Černý Petr :: Miloš Forman [online]. Praha, 2014 [cit. 2014-02-07]. Dostupné z: <http://milosforman.com/cz/movies/black-peter>.

²⁰ FORMAN, Miloš, Jan NOVÁK a Jean-Claude CARRIÈRE. *Co já vím?: autobiografie Miloše Formana*. Vyd. 1. Překlad Jiří Josek. V Brně: Atlantis, 1994, 211 s. Knihovna Illuminace. ISBN 80-710-8076-4, s.68.

mužská ruka i nadhled. Mužů je nedostatek, ale Andula je zamilovaná. Její chlapec se jmenuje Tonda a dá Andule prstýnek, o kterém jí tvrdí, že je ze vzácného kovu, a Andula mu věří. Ve své naivitě si neuvědomuje, že vše je možná jen lež a své kamarádce vypráví o své první lásce, o tom, jak jim to spolu sluší a jak se jistě za hodného Tonda provdá.

Jako dárek Andula pověsí v lese Tondovi na strom kravatu, ale zjistí, že Tonda si dárek nevyzvednul. Zmatená tím, že on si dárku takto neváží, si kravatu bere ze stromu zpět, ale v tom jí vidí lesník. Muž je viditelně starší než hlavní hrdinka a je pobouřen mladistvým přístupem k životu a ptá se, jak si to dívka představuje. Nemůže takhle věšet artefakty svých lásek po lese. Když si však uvědomí Andulin mladistvý půvab, svou mentorskou řeč obrátí v návrhy, dívka je úplně nezatrácuje, přeci jen je zklamána Tondou.

Poté se dozvídáme, že situace v městečku je již nesnesitelná z pohledu nevyváženosti obyvatelstva, a proto se městští náměstci začínají angažovat a do města povolávají vojenskou jednotku. Bohužel z plánu dostat do města perspektivní svobodné mladíky se vyklube příjezd jednotky důstojníků v záloze, přičemž většina z nich je otců od rodin a manžely.

Další část děje se odehrává na vesnické tancovačce. Schází se tu navezení vojáci s tamějšími dívkami a ženami. Odehrává se zde několik menších příběhů. Jeden z nich se týká trojice vojáků, kteří nadbíhají Andule a jejím dvěma kamarádkám koupí vína na vlastní účet. Tomu ale předchází satirický hořkosladký epizodní mini příběh o zostuzení méně atraktivních dívek, v němž se číšník, který víno roznáší, splete a láhev zakoupenou pro stůl Anduly a jejích kamarádek přinese na stůl právě těmto dívkám. V tu chvíli se v jejich očích zračí nabytí sebevědomí, které je záhy sraženo omluvou a tím, že celá záležitost je omyl. Dalším z příběhů odehrávajících se na zábavě je moment, kdy jeden z vojáků sundá svůj snubní prsten, aby měl u svobodných dívek větší šanci. Nedopatřením jej ztratí, prstýnek se kutálí po podlaze a on se prodírá skrz tančící i sedící dívky, aby jej získal. Nakonec mu však celá epizoda přijde jako vtipný moment.

Na zábavě dívky nakonec svolí a přisednou si k trojici vojáků. Zábava však začíná vážnout a večer končí tak, že Andula si povídá s mladým klavíristou a po chvíli podlehne jeho naléhání a jde s ním nahoru do pokoje. Mladík Milda Andulu okouzluje

otázkami, kterými projevuje zájem o ní. Její důvěra dosáhne maxima ve chvíli, kdy se mu ve dveřích pokoje přizná k pokusu o sebevraždu. Následuje milostná scéna, ve které Andula Mildovi přiznává, jak moc mu důvěřuje, a on raději mlčí a myslí na tělesné uspokojení. Akt, který se mezi mladými aktéry udál, vrcholí scénou, kdy oba zamilovaně tokají a Milda Andulu připodobňuje kytáře od Picassa.

Ráno Andula odchází potichu z pokoje a na chodbě se setkává s jednou z méně atraktivních kolegyně z minulé noci, která podlehla kouzlu vojáka. Dívky na sebe spiklenecky reagují a vzniká mezi nimi jakési pouto bez verbálních projevů způsobené vzájemným přistižením.

Po těchto událostech přichází chvíle, kdy se Andula musí setkat se svým Tondou, ten se však dožaduje navrácení prstenu. Andula s Tondou jedná velmi odtažitě, jeho průběh věcí natolik rozčílí, že se strhne honička v Andulině pokoji, při níž se mladík nevyvaruje křiku a Andula reaguje upřímně a Tondovi řekne, že je dle ní odporný.

Absurdní scénou se zdá ta, kde stará učitelka přednáší mladým dívkám o sexuální zdrženlivosti, hlavně díky předešlým scénám vnímáme absurditu situace i to, že učitelka hovoří s hořkým podtónem, ve kterém je patrné, že mladým dívkám závidí a již zdaleka nerozumí.

Andula, která stále podléhá kouzlu uplynulé noci s Mildou, se za mladým muzikantem vydá stopem do Prahy. Najde byt Mildovi rodiny a směle se vmísí do života rodiny s tím, že přijela za synem, ale ten její návštěvou není nadšený. Noc bral jako záležitost několika hodin a nechce připustit, že by měla nějak pokračovat. Zde přichází na scénu jeho rodiče, kteří jsou opět konfrontací k mládí. Mildův otec je muž žijící ve stereotypu a nechce v něm být rušen, ale Andulu poměrně srdečně vítá a rád poznává. Mildova matka je příkladem rázné ženy, má starost o dobrou pověst rodiny, která příjezdem neznámé dívky může utrpět. Zpovídá Andulu s takovou razancí, že ona i hlava rodiny usnou za jídelním stolem a matka to přivítá jako příležitost k prohledání dívčina zavazadla. Andula je zklamaná, že Milda neopětuje její city, i když ona za ním vážila nelehkou cestu do Prahy. Milda si ale postupem večera uvědomí, že se neděje nic tak zlého a dívce ukáže svou náklonnost, ale i do toho se vloží jeho matka, která se postará o další absurdní situaci. Nechá Andulu v chlapcově posteli samotnou a jeho odvede do postele rodičů a uloží ho mezi ně, tomu však ještě předchází hádka. Otec tím

není nadšen, protože přichází o své pohodlí, chlapec tím není nadšen též, ale despotická matka je ráda, že má vše pod kontrolou.

Andula je těžce raněna a usíná v slzách, je nedůvěřivá ke všem, ale svou porážku nehodlá přiznat a kamarádce vypráví, že teď bude za Mildou jezdit pravidelně a že jeho rodina ji báječně přijala. Příběh se tak v podstatě vrací k začátku, kde podobně Andula mluvila o Tondovi.

Paralelně s natáčením se v podstatě ve štábu odehrával podobný příběh, který neměl zrovna šťastný konec „*Jedna holka ze Zruče, taková hezká, hraje ve filmu jednu z těch tří holek a ona se tam zamilovala do osvětlovače. A tak tam měli román během natáčení, ona přijela do Prahy za nim. Kluk ženatej, děti. Rodina. A ona se styděla vrátit takhle poražená, ponížená, se vrátit do Zruče. A tak zůstala v Praze. Stala se z ní prostitutka.*“²¹

2.3 HOŘÍ MÁ PANENKO (THE FIREMEN'S BALL; 1967)

Formanův první barevný, a nejen tím se odlišující filmový počín, zhotovený v česko-italské koprodukcii pod záštitou producenta Carla Pontiho, se celý odehrává v místě, které je pro Formanovu ranou tvorbu velmi specifické - na vesnické zábavě. Není však již striktně zaměřena na seznamování mladých lidí, ale spíše na absurditu, která se u podobných příležitostí může změnit až v nepochopitelnou peripetii lidských osudů.

Vznik tohoto filmu je také založen na vlastní zkušenosti a tento impuls přišel ve chvíli, kdy se práce na scénáři nedařila tak, jak bylo zvykem „*Rozhodli jsme se, že si musíme od scénáře odpočinout, a zašli jsme na bál, který tu sobotu večer pořádal místní požárnický sbor. Chtěli jsme jen koukat na lidi, trochu se opít, pokecat s holkama a prostě relaxovat. Ve Vrchlabí měli dobrovolný požárnický sbor a většina jeho členů pracovala přes den v místní továrně. Na bál se přišli bavit a něco si užít. Uspořádali soutěž o královnu krásy pro své tuctové dcery. Měli i tombolu. Pili a hádali se se svými ženami. A my na to koukali jako vyjevení. Celý příští den jsme s Ivanem a s Papouškem*

²¹ Zlatá šedesátá [Golden Sixties] [TV dokument] režie Martin Šulík. Česko, Česká televize. 2009. 57 min, 32:40 min.

*nemluvili o ničem jiném než o předešlém večeru. V pondělí jsme své postřehy začali rozvíjet: co by se asi stalo, kdyby... A v úterý jsme začali psát scénář.*²²

V malém městě se dobrovolnický hasičský sbor rozhodne uspořádat ples na počest bývalého předsedy. Všichni členové se shodnou na velkoleposti akce, a aby ji podtrhli, v rámci tomboly chtějí vyhlásit královnu plesu. Už přípravy doprovází mnoho vtipných situací, které poukazují na amatérské přípravy a zvýrazňují přístup lidí, kterým více než na zdraví lidí, kteří se v akci angažují, záleží na fyzických statečích. Projeví se to například nehodou, při níž začne hořet uvítací plakát a je ohrožen jeho tvůrce. Ale hasičský sbor nezajímá, zda muž vyváznul bez újmy, zajímá je spíše samotný plakát.

Na pozadí celé události se řeší odcizování cen z tomboly. Tombolu má hlídat Josef ze sboru, ale ten nechá zodpovědnost na své ženě. Bohužel se dárky stále ztrácí a všichni mají pocit, že viníkem je právě Josef. Ten se rozhněvává na svou manželku a chopí se funkce za ní, jak už to měl učinit ze začátku večera. Nakonec zjistí, že jeho manželka tombolu rozkrádá, ale ta se místo toho, aby se kála, se na Josefa osopí, že to není jeho věc a že ona nic špatného neudělala. Postava Josefovy manželky je příkladem despotické vesnické ženy, která není spokojená se svým životem a tak znepríjemňuje životy ostatních.

Zbytek hasičského sboru je plně zaměstnán volbou královny krásy, která se však také vymyká normám. Velmi rychle se do volby dostávají dívky ne na základě svých tělesných či duševních kvalit, ale na základě toho, s kým se znají a kdo se za ně přimluví. V místnosti za výčepem tak divák vidí směšnou situaci, kdy se šest vybraných děvčat snaží předvádět před porotou složenou z dobrovolných hasičů, včetně promenády v plavkách, kterou jeden z mužů korunuje tím, že vyzve jiného, ať raději zamkne dveře. Dívky se snaží naučit se prezentovat, ale když dojde na to, aby vyšly ze soukromí této místnosti, všechny se se studem rozutečou a schovají se na toaletách. Zde se příběh dvojí, protože návštěvníci plesu, kteří byli nalákáni právě na krásná děvčata, vezmou tuto volbu do svých rukou a královnu krásy si s humorem zvolí sami. Stává se jí žena středních let, která mírami modelky rozhodně neoplývá. Původní příběh pokračuje i přes to, že královna plesu již byla zvolena, a stále se snaží dívky dostat do sálu a předvést jejich kvality. Hon na královnu přeruší až zvuk sirén ohlašujících požár.

²² FORMAN, Miloš, Jan NOVÁK a Jean-Claude CARRIÈRE. *Co já vím?: autobiografie Miloše Formana*. Vyd. 1. Překlad Jiří Josek. V Brně: Atlantis, 1994, 211 s. Knihovna Iluminace. ISBN 80-710-8076-4, s.128.

Starý obyvatel vesnice Havelka přivolal hasiče k požáru své chalupy, ti však nebyli na akci připraveni a nepodařilo se jim vyprostit díky sněhu hasičské auto. Marně se snaží lopatami házet na požár sních, ale tato snaha je absolutně neúspěšná. Nešťastnou událost dokresluje přístup lidí, kteří se srocují kolem požáru a hovoří, jako by pan Havelka na místě nebyl. Radí hasičům, necht' jej otočí k ohni zády, ať se na tu spoušť ne dívá. Když tak učiní, starý pán se stejně ohlédne a hasiči jsou tím znechuceni, tak jej otočí zpátky. Jednoho z davu pak napadne, jestli mu není zima, a tak vznikne nápad přenést jej blíže k ohni, aby se zahřál. Své příležitosti se tu chopí hostinský, který na jednom z mála zachráněných kusů nábytku, na starém stole, začne čepovat pivo a z neštěstí tak udělá společenskou událost.

I přes tuto nešťastnou příhodu se osazenstvo, včetně pana Havelky, vrací na bál, kde jako akt solidarity hasičský sbor vymyslí, že nebohému pánovi, který přišel úplně o vše, věnuje lístky na tombolu. V tu chvíli se ukáže, že je kompletně vykradená, a tak se uchytí návrh, že se zhasne a věci se na své místo vrátí. Jediným poctivcem této akce se stane hasič Josef, který se rozhodne vrátit tlačenkou odcizenou svou ženou, ale nestihne to v časovém úseku a je odhalen. Strhne se hádka o to, zda je přednější poctivost nebo dobré jméno sboru. Josef je zostuzen za to, že se snažil napravit špatný čin své ženy.

Korunu večeru nasazuje předání dárkové kazety bývalému předsedovi sboru po dechberoucím projevu, který dojde nejednoho požárníka. Kazeta je totiž po otevření prázdná. „*V uzavřeném prostředí hasičského bálu dokázal shromáždit tolik symbolické směšnosti, že dokonce i ve Švejkově vlasti byl tento film vnímán jako veliká provokace.*“²³

Po náročném večeru film finišuje pohledem na unaveného pana Havelku, který chce spočinout ve své zachráněné posteli, ale v ní už je jeden z požárníků a tak se i o tento poslední kus svého majetku, musí stařík dělit.

Díky tomuto dílu, a především scéně, kdy se hasičský sbor dohaduje, zda je důležitější sbor nebo poctivost, měl Forman problémy se stranickou cenzurou a Ponti od hotového filmu odstoupil. Film tak nebyl proplacen a nad Formanem se vznášela hrozba

²³ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Vyd. 1. Editor Karel Tabery. Praha: Academia, 2009, 695 p. ISBN 978-802-0016-898, s.338.

vazby. Nakonec film odkoupil francouzský producent Claude Berri, a to z lítosti nad režisérem i zalíbením v díle.

2.4 TAKING OFF (TAKING OFF; 1971)

Prvním Formanovým filmem natočeným v Americe se stal Taking Off. Nebyl příliš úspěšným, protože byl stále ještě podvědomě zaměřen na české publikum, které se od toho amerického značně liší. Je často připodobňován jeho dokumentární prvotině Konkursu, hlavně díky střetu témat. Film byl natočen s tím, že Forman dostal rozpočet a produkční společnost nezajímalo, jak s financemi naloží, chtěla vidět až výsledný produkt. Natáčecí podmínky byly velmi omezené „*Ten film jsme natočili za 810 000 dolarů. Já se prozatím vzdal honoráře. Mike (producent Michael Hausman, pozn. red.) taky. Všichni herci pracovali za minimum. Na plac jsme jezdili Mirkovým vlastním autem, což byla hrozná rachotina. Já s Mirkem Ondříčkem (kameraman filmu Miroslav Ondříček) jsme seděli vepředu a vzadu se stěsnali naši protagonisté Buck Henry a Lynn Carlingová ještě s jedním hercem.*“²⁴

Hlavní hrdinkou je mladá Jeannie, která bez souhlasu rodičů odchází z domova, aby se mohla zúčastnit konkurzu. Její rodiče nepřítomnost přikládají útěku z domova, a proto se obrátí na policii, aby jim pomohla dceru najít. Mají strach, že jejich dcera je v nebezpečí, ale ta se na konkurzu dobře baví. Ukazuje se jí zcela nový svět plný barev, hudby a drog.

Ostatně pod jejich vlivem se Jeannie vrací domů, ale to už její otec a jeho kamarád po Jeanie pátrají, nebo si to alespoň všichni myslí. Nakonec se ukazuje, že po návštěvě policejní stanice se tito dva rozhodli jít do baru, kde se opili.

Jeannina matka je vyděšená, že její dcera je omámena drogami, a okamžitě ve své maloměšťácké zaslepenosti volá rodinného lékaře, v mezičase se domů vrací Jeannin otec Larry. Mezi ním a matkou dojde k hádce, a tak se dozvídáme, že jejich manželství není natolik idylické, jak se zdá, a že je mezi nimi více problémů než jen nezbedná dcera. Zde se Forman opět zabývá mezigeneračním problémem, protože když

²⁴ FORMAN, Miloš. © RADKA PRODUCTION. Miloš Forman: Taking Off :: Miloš Forman [online]. Praha, 2014 [cit. 2014-02-07]. Dostupné z: <http://milosforman.com/cz/movies/taking-off>.

mladá dívku hádku slyší a vidí, je jí natolik znechucena, že z domova skutečně utíká a není více schopna na bedrech nést těžkost problémů svých rodičů.

Larry se vydá dceru opět hledat a díky této pátrací akci se setkává se ženou, jejíž dcera z domu také utekla. S éterickou Ann se seznamuje tak hluboce, že na její doporučení se svou ženou najde pomoc ve skupině zabývající se psychologickými aspekty, které nutí děti utíkat z domovů a přivádí je na špatnou cestu drog. Postupy této komunity jsou velice progresivní a vyznávají metody, při kterých zkouší účinek drog na vlastní kůži. Stane se tak, že rodiče mladé dívky pod vlivem drogy jdou domů s dalšími rodiči, se kterými se seznámili v rámci psychologické skupiny, a začnou hrát karetní hru, díky které celý film získal své jméno. Její pravidla nejsou nijak složitá, ten kdo tahá kartu s nejnižším bodovým hodnocením, dá fant, neboli si svlékne kus oblečení.

Celá společnost je v náladě ne nepodobné té, která byla na konkurzu, a zacházejí ještě dál. Jakmile nahý otec rodiny na stole zpívá, vrací se Jeannie, která vše vidí. Neví, co si má myslet, rodiče jsou částečně zahanbeni a děj se posouvá, když se mladá dívka přizná, že má přítele. Rodiče souhlasí, že se vzájemně poznají. Mladík zapadá do divokého večera, je to hudebník bijící se za hnutí Hippiies.

Rodiče a potažmo i dcera se snaží komunikovat i díky společnému tématu, kterým se stává Jeannin přítel, a jejich komunikační propast se tak částečně zmenšuje. Nicméně konec filmu vyprchává do ztracena, z něhož nevychází ani jedna z postav jako vítěz.

Film byl těžko přijatelný pro americké publikum právě s opodstatněním, že tento druh závěru není pro jejich kulturu typický, a proto se s ním divák hůře vyrovnává.

2.5 PŘELET NAD KUKAČČÍM HNÍZDEM (ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST; 1975)

Po nezdaru s *Taking Off* se měl Forman vrátit do vlasti, ale hrdost mu nedovolila, aby se tak stalo s poražením. Rozhodl se v Americe zůstat a točit dál do chvíle, než udělá něco úspěšného. Jeho další volbou byl film *Přelet nad kukaččím hnízdem*, který je zpracován dle předlohy spisovatele Kena Keseyho *Vyhoďme ho z kola ven*. „*Pokud se adaptace nevydaří, většinou je na vině zbytečná pieta k originálu.*

Většina filmových adaptací slavných románů zůstává pouhou filmovou ilustrací předlohy a nežije svým vlastním životem.“²⁵

K tomuto tématu se Forman dostal přes Kirka Douglase. Ten po divadelní inscenaci adaptace knihy odkoupil její filmová práva. Tito dva se setkali ještě v Československu roku devatenáct set šedesát šest a dohodli se na vzájemné spolupráci s tím, že Douglas pošle Formanovi knihu. Ta však kvůli cenzuře nikdy nedorazila. Kniha se k režisérovi dostala až o mnoho let později prostřednictvím syna Kirka Douglase, Michaela. Po jejím přečtení si Forman spojil hlavní postavu Velké sestry s Komunistickou stranou a začal připravovat film. *„Ale při všech výhodách, které literární látka v tomto ohledu přinesla, nesmíme přehlédnout, že Forman s ní zacházel bez respektu, v podstatě jako s původním námětem. Jen tak se mu nakonec mohlo podařit vytvořit metaforu novou, nezávislou, metaforu nejen pro Ameriku a nejen pro léta šedesátá.*“²⁶

Režisér Forman šel do filmu s jasnou představou hlavního hrdiny, kterého měl ztvárnit Jack Nicholson, ale ten krátce před začátkem natáčení podepsal smlouvu na osm měsíců u jiného filmu. Tvůrci se tak snažili najít nového hlavního hrdinu, ale žádný neodpovídal představám, a tak se rozhodli na Nicholsona počkat. Podobný problém byl s obsazením hlavní ženské role, záporné postavě vrchní sestry Ratchedové. V té době se herečky nechtěly vymykat rolím milých a okouzlujících žen, proto roli mnoho slavných jmen odmítlo. Nakonec byla obsazena poměrně neznámá herečka Luise Fletcher, a to týden před začátkem natáčení. Filmu se účastnilo také mnoho skutečně psychicky nemocných neherců, kteří dotvářeli autentičnost prostředí.

V Oregonu ve městě Salem je psychiatrická léčebna, do které přichází svérázný podvodník Randall Patrick McMurphy, hraje pomatení, aby se vyhnul vězení za sexuální zneužití a násilné přepadení. Myslí si, že si v léčebně odpočine, načerpá síly a jeho pobyt tam bude poměrně harmonickým kusem jeho života na hraně.

Brzy ale zjišťuje, že na oddělení vládne velmi tvrdou rukou sestra Ratchedová, kterou, díky svému andělskému vzezření, nikdo nepodezírá ze špatných úmyslů, avšak

²⁵ FORMAN, Miloš, Jan NOVÁK a Jean-Claude CARRIÈRE. *Co já vím?: autobiografie Miloše Formana*. Vyd. 1. Překlad Jiří Josek. V Brně: Atlantis, 1994, 211 s. Knihovna Iluminace. ISBN 80-710-8076-4, s.166.

²⁶ Tamtéž, s.148.

ona prostřednictvím psychického teroru udržuje napříč celým oddělením strach a vzájemné špatné vztahy.

McMurphy se od začátku snaží zvířit stojaté vody zařízení a nasazuje do snahy veškerou svou originalitu a energii. Při jedné z procházek, během které se všichni chovanci chovají jako poslušné ovce, se snaží rozhýbat je k basketbalovému turnaji. Díky tomu si všimne jednoho z pacientů, Indiána, který se nechová jako pacient s psychickou poruchou. Jen neslyší a nemluví, což jej vylučuje ze společnosti.

McMurphy jedná s pacienty jako s lidmi, dělá na ně vtipy, ale v podstatě zjišťuje, že jsou mu sympatičtí, a snaží se je vytrhnout z letargie za pomoci karetních i jiných her.

Spory mezi ním a sestrou Ratchedovou, která je přezdívána Velká sestra, se vyostřují. McMurphy bojuje proti systému, který nastolila. Snaží se o změny, které ona není ochotna podstoupit. Jednou z nich je změna, úplné vypnutí, nebo alespoň ztlumení hudby, která se z amplionu line celým oddělením a podvědomě mu tak dává tempo podporující nevraživost nesoucí se léčebnou. Dalším konfliktem se stává to, že Randalla zajímá medikace, která je jemu i ostatním podávána absolutně neopodstatněně. Stále je však alfou i omegou oddělení Velká sestra, boj tak vyjde opět nazmar a McMurphy pochopí, že tímto způsobem si nepomůže, a předstírá, že lék spolkl.

Postava sestry je tak mistrně vykonstruována, že to, jak se neprojevuje nijak hlasitě nebo hystericky, ba naopak, udržuje ledový klid, její sadistickou povahu jen dokresluje. „*Ta postava měla velkou moc. Mohla mluvit přirozeným hlasem a říkat jim hrozné věci. Prostě měla tu moc.*“²⁷ Jedním z největších konfliktů se stane chvíle, kdy McMurphy navrhuje místo kruhové terapie sledování mistrovství v baseballu. Velká sestra z počátku nesouhlasí s odůvodněním, že by to narušilo pečlivě připravený program, který někomu dal opravdu velkou práci, ale Randall se nevzdává a snaží se o hlasování na toto téma. Je šokován tím, že je podpořen jen dvěma hlasy. Ostatní pacienti totiž pečlivě zvažují, zda jim nesouhlas vůči Velké sestře stojí za potrestání a zesílení psychického teroru, který by je čekal. Randall však nebere porážku jako konec a začne ostatní přemlouvát ke spolupráci. Rychle mu zhořkne, protože vrchní

²⁷ Miloš Forman - americká léta [Miloš Forman: Taking Off In America] [TV dokument] režie Clara Kuperberg a Julia Kuperberg, Francie, TCM & Wichita films. 2012. 58 min. 20:00 min.

sestra smete záležitost ze stolu s tím, že to bylo po vypršení časového limitu, který McMurphy k prosazení změny měl.

Přichází vrchol odboje. Randall za pomoci nového přítele Indiána přežije plot léčebny a unese autobus pacientů na rybářský výlet. Chce jim ukázat svět za zdi ústavu, který je pro většinu z nich už dlouhou dobu jen vzpomínkou.

Po tomto incidentu je Randall komisí shledán nebezpečným pro své okolí, a tak je diskutovaným tématem jeho převoz a další osud. I do něj však zasáhne Velká sestra, která to bere jako výzvu a přimlouvá se, aby na oddělení zůstal s tím, že ona jej zkontroluje. To je přesně to, co chce, udělat z něj jednu z loutek, jako to udělala s ostatními pacienty.

McMurphy mu pomalu začíná docházet, že léčebna je tou horší variantou oproti vazbě, protože tam je o jeho trestu a jeho trvání rozhodnuto předem, ale zde je vše rozhodováno za něj. Náhlé uvědomění v něm zlomí veškerou energii ke změně, ta se změní v absolutní odpor, který graduje fyzickým napadením zaměstnanců léčebny. Následně jsou Randallovi naordinovány elektrické šoky do mozku. V tu chvíli McMurphy zjišťuje, že Indián není ani hluchý ani němý, že své indispozice jen předstírá, aby byl mimo hledáček systému. Oba sní o útěku, Indián však nemá patřičnou sebedůvěru.

McMurphy je odhodlán zařízení nelegálně opustit a pořádá večírek na rozloučenou, kde se sejde většina pacientů oddělení. Zde je klíčový moment, kdy se McMurphy snaží vytrhnout obrovské umyvadlo ze země jako důkaz své síly. Snaží se a ostatní pacienti jsou přesvědčeni tím, že to nedokáže. A mají pravdu, nedokáže, ale jak sám říká, on to alespoň zkusil. Díky alkoholu jsou všichni povzbuzeni a Randall zavolá svou kamarádku Candy, jejíž přítomností se snaží vyléčit nesmělost a koktavost mladého pacienta Billyho Bitta, ten s dívkou stráví noc. Ráno do této spouště vstoupí Velká sestra a zjistí, co se v noci dělo. Billy se její diktatuře postaví, na což ona není zvyklá, ale použije nejsilnější zbraň a mladíkovi pohrozí jeho matkou. V návalu zoufalství označí za viníka právě Randalla a Candy. Když si Billy uvědomí svůj čin, spáchá sebevraždu. Pro McMurpyho se toto stane pověstnou poslední kapkou a začne vrchní sestru v návalu zlosti škrtnout slovy, že je to za všechna ta příkoří, která ona páchala na nevinných lidech. Její život visí na vlásku, ale Randall svůj čin nedokončí. McMurpyho trestem se má stát lobotomie, která uvede jeho mozek do vegetativního

stavu a vezme mu vše, včetně energie, elánu a dobré nálady, zůstane mu jen holý život. Jen přežívá a Velká sestra nad ním má absolutní moc.

Indián zmobilizuje svou vnitřní sílu a z léčebny utíká za pomoci vytržení umyvadla, které se před tím McMurphymu ovládnout nepodařilo, ale ještě před tím jde do Randallova pokoje a udusí jej polštářem. Jako vidinu jediné správné věci a osvobození alespoň jeho duše.

Za film *Přelet nad kukaččím hnízdem* získal Miloš Forman nejvyšší filmové ocenění a to Academy Awards za režii roku devatenáct set sedmdesát šest. Na ceremonii za ním přiletěli oba jeho synové „*No, až v roce 1976 sem se poprvé odvážil a napsal sem dopis do Československa, že film, kterej sem právě natočil, byl nominovanej na všechny ty Oscary a že je to pro mě nesmírně důležitěj moment a jestli by byli tak laskavý a povolili mi návštěvu synů.*“²⁸

2.6 VLASY (HAIR; 1979)

Muzikál vypovídající o jedné éře, která nepopíratelně vstoupila do dějin nejen filmových, se kterým byl problém díky právům k dílu. Na tento námět Forman dlouho čekal. Když si po určité době pustil desku k muzikálu, tak zjistil, že tato hudba získala časem na síle, ale měl problém s tím, že v muzikálu je na úkor hudby potlačena dějová linie, což není v této formě problém, ale pro film to nestačí. Autoři původního muzikálu dali od filmu ruce pryč. Podle nich je to kompletně jiné dílo než to jejich a Forman zpracoval film, v němž oproti muzikálnímu zpracování vsázel na autentičnost a skutečnost oproti stylizaci. „*S vervou se chopil šance jako prestižní výzvy, vystaven dosud nepoznaným realizačním možnostem (přizval kameramana Ondříčka a řadu špičkových expertů, na prvním místě choreografku Twylu Tharpovou), s ambicemi uhájit svoji režisérskou originalitu, byť za cenu nevyhnutelných kompromisů. Realizací*

²⁸ HAMES, Peter a Miloš FORMAN. Československá nová vlna: rozhovor Bohdana Slámy s Milošem Formanem. Vyd. 1. Praha: Levné knihy KMa, 2008, 344 s., [36] s. obr. příl. ISBN 978-807-3095-802, s.31.

výpravného hollywoodského filmu s milionovými rozpočty, v ryze americkém žánru, se Forman definitivně amerikanizoval, jak sám potvrdil. ²⁹

Mladý a dobře vychovaný Claude Bukowski je synem rančera, se kterým žije v Oklahomě na farmě. Je veden k zodpovědnosti, a tak se těší, že nastoupí do vojenského výcvikového tábora. Bere to jako svou povinnost a součást úcty k vlasti. Cestou chce v rámci poznávání historie své země poznat New York City.

Druhým rozehrávajícím se proudem příběhu je život mladých lidí žijících ve znamení hnutí Hippies. Volně se potulují po New Yorku, pěstují si dlouhé vlasy a volnou lásku. Živí se tím, co jim kdo dá. Skupinka se rozhodne půjčit si koně, na kterého jim přispěje i kolemjdoucí Claude, bere je jako sobě rovné. Kůň jim ale utíká napříč Central parkem, zde se dva příběhy znovu střetávají, protože koně zpátky přivede právě Bukowski, který díky dětství na ranči se zvířaty umí zacházet. Při jízdě na plnokrevníkovi ještě mladík míjí tři dívky z vyšší společnosti, z nichž se mu jedna zalíbí a s podporou skupinky, která si koně zapůjčila, jede za nimi a předvádí svůj jezdecký um.

Claude se spřátelí se skupinou lidí, které vévodí mladík jménem Berger. Zasvěceně jim vypráví, jaké krásy města by rád poznal, a oni mu slíbí, že mu ukáží New York jako nikdo jiný a následně svůj slib plní. Ukazují nesmělému budoucímu vojákovu noční velkoměsto plné drog a hudby.

Po probuzení vítězí v Claudovi lepší já a on se vrací ke svému plánu poznat památky a narukovat, ale netrvá to dlouho a setkává se opět s Bergrem. Ten ho vyhledá, protože v novinách najde oznámení slavnostní události s fotografií dívky, která Bukowskiho okouzila v parku na koni. Bukowski je skeptický, že by se bez pozvání na akci měli dostat. To ale skupince mladých buřičů v čele se svérázným Bergerem nedělá žádné starosti, na slavnost nejenže vniknou, ale dokonce rozbouří vody movitých maloměšťáků. Berger odtajní city Clauda k dívce Shayle, tato divoká jízda však končí jejich zadržením a následným podmíněným odsouzením. Zde přichází důležitá chvíle, protože Bukowski má peníze na propuštění jednoho z nich a Berger mu dává na výběr, zda osvobodí sebe nebo jeho, který se pak postará o propuštění celé skupiny. Bukowski

²⁹ PŘÁDNÁ, Stanislava a Miloš FORMAN. Miloš Forman: filmař mezi dvěma kontinenty. Vyd. 1. Překlad Tomáš Pekárek. Brno: Levné knihy KMa, 2008, 344 s., [36] s. obr. příl. ISBN 978-80-7294-322-7, s. 103.

se rozhodne pro druhou variantu a tak Berger odchází ke svým rodičům s prosíkem o peníze, které nakonec získá.

Scéna, v níž jeden ze skupiny podstupuje výslech, který je zaměřen především na jeho vlasy, je zásadní pro pochopení generace Hippies, jejichž symbolem se právě dlouhé vlasy staly. Vyjadřovaly volnomyšlenkářství, svobodu projevu a odpor k vojenské moci, která se zobrazovala jejich ostříháním. Když jsou postaveni před realitu, že je zaměstnanci věznice o tento atribut hodlají připravit, přichází velký protest, který je ve filmu ztvárněn písní.

Poslední večer Cloudova setrvání v New Yorku je ve znamení konfrontace, konfrontace jeho přesvědčení, že jako voják se oddává své vlasti s přesvědčením ostatních, že válka je čiré zlo a zbraně jen napomáhají útlaku. Claude reaguje podrážděně. Pár dní ve městě otřásl jeho výchovou, poznal dosud nepoznané, zjistil, že se dá žít i jinak, než byl zvyklý, a najednou se utápí v nejistotě, co je vlastně správné. Nicméně do vojenského tábora odchází.

V Nevadě mezi mladíky, kteří jsou stejně jako on ochotni za vlast padnout, se Bukowski zoceluje a připravuje na boj, na válku.

Skupina, se kterou se setkal, na něj však nezapomíná a Berger vytváří plán, v němž figuruje i Sheyla. Spolu s ní a dalšími ze skupiny vyznávající volnou lásku nasedá do auta a vydává se vstříc Nevadě. Zde rozbíjí představu o kráse života ve stylu Hippies chvíle, kdy k autu přichází přítelkyně černošského člena skupiny s jeho synem a on se k nim nezná, protože setrvává s jinou dívkou. Zde se ukazuje, že ač svobodní, tak tyto lidé často ubližují svým rodinám, od kterých se odpoutávají a rozbíjí své vztahy ve jménu nesouhlasu se stavem společnosti.

Když Berger s ostatními dojedou k plotu tábora Istí, v níž je nucen Berger obětovat své vlasy, aby umožnil výměnu sebe za Bukowskiho, dostane Clauda ven za kamarády a sám čeká v táboře. Tady se ukazuje, že ač vlasy jsou jedním ze znaků svobody této generace, tak přátelství je stále na piedestalu.

Claude si užívá lásky s Sheyloou a opojné volnosti ve skupině volnomyšlenkářů. Dobře ale ví, že to nemůže trvat věčně a pomalu se se chystá vrátit. V tom ale divák vidí, že situace v táboře se mění a je vyhlášena pohotovost. Vojáci jsou nuceni se v několika málo minutách sbalit, opustit tábor a letět na bitevní pole. Berger se snaží

celý omyl vysvětlit, ale bezvýsledně. Bukowski přijíždí ke kasárnám ve chvíli, kdy letadlo vzlétá, a ví, že Berger, pacifista bez výcviku, jde na smrt.

Závěr filmu patří písni a záběrům poukazujícím absurditě války, květinové děti v nich tančí a přichází k náhrobkům, z nichž jeden patří i Bergerovi.

2.7 RAGTIME (RAGTIME; 1981)

Ragtime je další z Formanových adaptací literárního díla a to konkrétně stejnojmenného románu amerického spisovatele Edgara Lawrence Doctorowa. Je to jedno z prvních autorových historických děl, v němž vystupují skutečné historické postavy a herecký prostor dostali též dva čeští herci, Jan Tříska a Pavel Landovský. Celosvětově významnou osobností, kterou Forman obsadil, byl i spisovatel Norman Mailer. *„Při natáčení jeho scény jsem byl stejně nervózní z toho, že mám režírovat slavného spisovatele, jako on byl nervózní ze své role, i když nervozitu nedával najevo tím, že by se na mě nějak utrhoval nebo se z rozpaků pouštěl do obsáhlých abstraktních úvah, jako to v podobných situacích dělávají herci. Bojoval s rolí udatně a jeho výkon ve filmu se mi moc líbí.“*³⁰

Celý děj se odehrává ve Spojených státech, kterými otrásají rasistické konflikty, protože se píše začátek dvacátého století. Příběh začíná vraždou mladého zbohatlíka, který je v podstatě pro svá privilegia těžko postihnutelný. Dále pokračuje zapojením jeho ženy, když se s ním snaží rozvést pro jeho necitelnost a zlou povahu, ale její jednání se jen těžko shází s všeobecným pochopením, též díky tomu, že on je tím správným občanem v očích veřejnosti.

Dál se příběh odehrává u spořádané rodiny žijící v New Rochelle, která na svém pozemku najde černošské dítě a poskytne azyl nejen jemu samotnému, ale i jeho matce. Otcem malého černého chlapce je významný černošský hudebník. Ten se i přes barvu své kůže vypracoval na známou osobnost, která se o svého syna a přítelkyni chce postarat, ale vchází mu do toho sbor dobrovolných hasičů, který zamezuje jeho průjezdu cestou. Mezitím, co se Walker snaží policistovi vysvětlit situaci a doufá, že mu pomůže,

³⁰ FORMAN, Miloš, Jan NOVÁK a Jean-Claude CARRIÈRE. *Co já vím?: autobiografie Miloše Formana*. Vyd. 1. Překlad Jiří Josek. V Brně: Atlantis, 1994, 211 s. Knihovna Illuminace. ISBN 80-710-8076-4, s. 204.

mu celý sbor hasičů pokálí vůz na zdůraznění jejich nadřazenosti. Walker se i přes doporučení policisty, ať nechá celou událost být, dožaduje zadostiučinění a spravedlnosti.

Děj pak graduje v duchu snahy o spravedlnost bez předsudků a vystupňuje se brutalitou až takovou, že matka malého černošského chlapce a snoubenka pianisty Walkera je násilně zabita na předvolebním meetingu. Rodina, ve které byla Sarah se synem opatrována, přihlíží této události a její otec, snažící se žít správný život dle pravidel, si uvědomuje, že tento život je jen pouhou iluzí správného bytí.

Toto Formanovo dílo se nesetkalo s velkým úspěchem veřejnosti, ale pro svou lidskou tvář je velmi ceněno a Forman v něm poukazuje na téma, které je mu jako emigrantovi velmi blízké, protože i on se velmi dlouho cítil vyděděncem. Závěr filmu byl kvůli dlouhé stopáži před vypuštěním do kin uměle zkrácen „*Vystříhl jsem tedy těch dvacet minut, ale veškerá radost, kterou z dokončení filmu obvykle mám, byla tatam. Dodneška pevně věřím, že tohle umělé zkrácení Ragtimu o dvacet minut byla nesmírná chyba. Z toho filmu se stal mrzáček, dokonalý důkaz paradoxního jevu, že kratší film se někdy může jevit delší.*“³¹

2.8 AMADEUS (AMADEUS; 1984)

Formanův pátý v Americe natočený celovečerní film je dílem, díky kterému se Forman vrátil do Prahy, protože kvůli nižším nákladům byl natáčen právě v jeho rodné zemi namísto Vídně. „*Praha byla ideálním místem, protože skýtá spoustu míst, kde můžete otáčet kamerou o 360 stupňů a pořád jste v 18. století. Otázka však zněla: Dovolí mi přejet a točit? Nakonec u nich zvítězily peníze. A my věděli, že budeme obklopeni tajnými.*“³² Tento historický velkofilm, jehož původní scénář byl tvořen pro prkna divadel a jímž se Forman inspiroval, se stal jedním z jeho největších děl, a to nejen pro svou výpravnost, ale i mistrné zpracování, které je na základě nikoliv

³¹ FORMAN, Miloš, Jan NOVÁK a Jean-Claude CARRIÈRE. *Co já vím?: autobiografie Miloše Formana*. Vyd. 1. Překlad Jiří Josek. V Brně: Atlantis, 1994, 211 s. Knihovna Iluminace. ISBN 80-710-8076-4, s. 207.

³² Miloš Forman - americká léta [Miloš Forman: Taking Off In America] [TV dokument] režie Clara Kuperberg a Julia Kuperberg, Francie, TCM & Wichita films. 2012. 58 min, 38:00 min.

skutečnosti, ale legend, kterými je Mozartův život opředen. Film kalí jedna chyba, kterou je absence ocenění pro jeho dvorního kameramana Ondříčka. „*Každý byl tak trošičku, to nadšení utlumil, protože nám bylo líto, že to nedostal Mirek.*“³³ Protože Amadeus, jako druhý film Miloše Formana krom jiného získal ocenění Academy Awards za režii.

Dílo inspirování životem jednoho z největších géníů vážné hudby začíná převozem Antonia Salieriho po pokusu o sebevraždu do psychiatrické léčebny, kde sám sebe obviňuje z vraždy Wolfganga Amadea Mozarta. Po nějaké době k Salierimu přichází mladý kněz, který touží vyslechnout si celý příběh a tak se Salieri dává do retrospektivního vyprávění skutečnosti ze svého úhlu pohledu.

Salieri začíná srovnáním sebe a Mozarta od raného dětství. Je raněn, protože jeho rodiče nevedli k cíli tolik jako Mozarta. On, když byl malý, propadal dětským hrám, kdežto Mozart již plně komponoval a účinkoval ve Vídni a Římě. Viní svého otce z toho, že nebyl mladým géníem, protože ten vystupoval přímo proti tomu, aby se Salieri vůbec snažil žít hudbou. Ale otec záhy zemřel a Antonio se dostal do Vídně, kde prací a pílí aspiruje až na dvorního císařského skladatele a učitele hudby. Snaží se tak Josefu II. předat něco ze svého umu, ale to jde jen velmi těžko, protože císaři chybí nadání. Pro hudbu je natolik zapálen, že tento detail přechází.

Dále vidíme první setkání Salieriho a Mozarta, a to v poněkud nevhodnou chvíli, kdy je Antonio přítomen intimní chvíle probíhající mezi Mozartem a jeho snoubenkou Constanze. Akt milostného chtíče je přerušen prvními tóny Mozartovi skladby, které se ozývají až v salónku vídeňského sídla salzburského arcibiskupa. Salieri tak poznává soka, o němž doposud jen slyšel jako o velkém dítěti s nesmírným talentem, rád by odsoudil jeho dílo, ale jeho skladbou je naprosto uchvácen.

Ke dvoru se Mozart dostává ve chvíli, kdy je samotným císařem pozván, aby zkomponoval novou operu dvornímu divadlu. Úvodem pro mladého umělce je Salieriho pochod, který přednese přímo císař. Mozart je velmi udiven, na jak nízké úrovni se jeho um pohybuje, ale nabídku na komponování s nadšením přijímá a rovnou navrhuje německé libreto Únos ze Serailu. Celý dvůr je pohoršen tématem i jazykem, který se nezdá jako dostatečně znělý pro operu, ale císař téma schvaluje a Mozarta chce

³³ Miloš Forman – co tě nezabije [Milos Forman: What doesn't kill you...] [dokument] režie Miroslav Šmídmajer. Česko, Bio Illusion, 2009. 110 min, 68:08 min.

vyprovodit úvodním partem, který složil Antonio, ale Mozart jeho nabídku po první zkušenosti odmítá se slovy, že to není potřeba, protože part má již v hlavě. Dvůr nevěří, že po jediném poslechu je možné nést v hlavě celou skladbu, ale Mozart usedá k pianu a dokazuje, že je výjimečným hudebníkem.

Salieri pomalu ale jistě cítí k mladému podivínskému umělci s ohromným talentem nenávisť, která se prohlubuje, jakmile Salieri, který je zamilovaný do pěvkyně Katariny Cavalieri, zjišťuje, že právě ona je hlavní rolí Mozartovy opery, ale že s ní měl Mozart poměr.

Mezitím je Salzburský arcibiskup pohoršen Mozartovým přístupem, protože se zdá, že se nechce vrátit na jeho dvůr a hodlá setrvat ve Vídni. Mozartův otec Leopold má však pro svého syna zamyšlenou zajištěnou budoucnost na dvoře arcibiskupa, u kterého proň i oroduje a slibuje, že odcestuje do Vídně a přinutí syna k návratu. A zároveň se snaží zabránit jeho sňatku s Constance, kterou už Mozart představil na císařském dvoře, to se mu ale nedaří a Mozart se žení.

Císař poté chce, aby se volnomyšlenkářský umělec stal učitelem jeho neteře, ale díky intrikám se dostává do situace, kdy Salieri spolu s ostatními mají zhodnotit, zda je pro tento úkol Amadeus tím pravým. Po profesní stránce nenajde Salieri na Mozartovi jedinou vadu, ale nehodlá se vzdát a císaři jej znehodnotí alespoň popisem toho, jak vřelý vztah má Amadeus k ženám.

Salieri se snaží zbavit se soka mistrným plánem, v němž nejdříve nasadí služebnou, která má donášet, na čem génius právě pracuje. Poté se ho snaží ponížít tím, že dělá jeho ženě Constance nemravné návrhy, a děj graduje, když si v přestrojení, které jako první použil Mozartův mrtvý otec pro účel maškarního plesu, u Mozarta objedná dílo, dosud nevídané. Mozart, ač císařem velmi oblíben a obdivován, je ve finanční tísní a nabídku přijímá, začíná tvořit Requiem. Holduje alkoholu i lékům, žije život hodný bohéma a u toho tvoří své vrcholné dílo. Vlivem nemoci chřadne a poslední noty skladby už nedokáže sám zapisovat. Film vrcholí absurdním momentem, kdy nemocný Mozart z lůžka diktuje svému soku Salierimu poslední part své skladby a umírá.

Jeden z technických prvků je v tomto filmu absolutně na královském místě, *„Tvůrci sami vyhlasovali, že hudba, navzdory její abstraktnosti, je ve filmu personalizována a „hraje“ jako třetí postava vedle Mozarta a Salieriho. Dílo W. A. Mozarta (v podání orchestru Academy of St. Martin-in-the Fields pod taktovkou*

dirigenta Nevilla Marrinera) zní téměř bez ustání. V hudební dramaturgii jsou vybrané skladby a pasáže vsazeny do struktury filmového děje a tematizovány ve vztahu k postavě Amadea nebo jako „předmět“ Salieriho znaleckého rozboru. Zároveň vypovídají nezávisle, jako známá umělecká díla s vlastní výpovědní hodnotou.“³⁴

2.9 VALMONT (VALMONT; 1989)

Další z literárních adaptací je dílo francouzského autora, které se ve Francii v osmnáctém století odehrává, konkrétně dílo *Les Liaisons dangereuses* z pera Choderlose de Laclose. Dílo je jakousi kritikou mravů. Forman se původní předlohou jen inspiroval, jeho film se totiž v mnohém liší od knihy.

Film poukazuje na hry mladých libertinských šlechticů, Vikomta de Valmonta a Markýzy de Merteuil, jejichž největší zálibou je zahrávání si s city ostatních. Zesměšňují je a následně a jako použité zboží odhazují v dál. *„Ta kniha je psaná formou dopisů dvou lidí. Nic jiného tam není. Ti dva spolu soutěžili v milostných dobrodružstvích. Přibarvovali si je, nemohla to být pravda. Protože kdyby madame de Merteuil byla taková potvora, jak se sama líčí v dopisech, copak by ji někdo miloval?“³⁵*

Valmont se ve společnosti prezentuje jako zhýralý proutník se špatnými mravy, oproti tomu markýza vystupuje jako ctnostná žena, která se však ve skutečnosti Valmontovi vyrovná, ne-li ho předčí. O svých plánech, v nichž s lidmi jedná jako s figurkami, které využívají jen pro své hry, se přátelsky radí, ale ve skutečnosti se snaží ovládnout i jeden druhého.

Zápletka vzniká ve chvíli, kdy do příběhu vstupuje paní de Volanges, která chce provdat svou mladičkou dceru Cecilii za postaršího hraběte de Gercourt. Hrabě je bývalým milencem markýzy Merteuil a ta zůstala zhrzená po tom, co jí opustil i přes to, že ona se vzdala právě Valmonta. Toho pak požádá, aby Cecilii svedl a tím by

³⁴ FORMAN, Miloš, Jan NOVÁK a Jean-Claude CARRIÈRE. *Co já vím?: autobiografie Miloše Formana*. Vyd. 1. Překlad Jiří Josek. V Brně: Atlantis, 1994, 211 s. Knihovna Iluminace. ISBN 80-710-8076-4, s. 135.

³⁵ Miloš Forman - americká léta [Miloš Forman: Taking Off In America] [TV dokument] režie Clara Kuperberg a Julia Kuperberg, Francie, TCM & Wichita films. 2012. 58 min, 43:20 min.

se pomstila. Cecile se však Valmontovi nezdá jako dostatečná výzva, protože je příliš mladá a povolná.

Valmont má navíc v hledáčku cudnou paní de Tourvel, která je pro něj mnohem větším soustem, hlavně díky tomu, že je vdaná a bohabojná. Aby markýza dosáhla svého a Valmonta měla ve své moci, uzavře s ním sázku. Pakliže se jemu podaří paní de Tourvel svést, markýza s ním stráví noc.

Markýza mezi tím rozehrává hru s Cecile, které do cesty přivádí rytíře Dancenyho. S ním se Cecile sblíží, nakonec mu podléhá a stává se jeho milenkou. Markýza získává důvěru nezkušené Cecile a manipulativně jí přiměje, aby jela za Valmontem na venkov, kde jí Valmont připraví o panenství. Stále ale usiluje o paní de Tourvel, která se do mladíka postupně zamilovává a před touto zakázanou láskou utíká do Paříže, kam jí Valmont následuje. Ona se mu přiznává se svou láskou a tráví s ním noc, Valmont však nechce žádné závazky a prchá zpět na venkov. Zde konfrontuje markýzu s vyhráním sázky, ale ona odmítá splnit svou část a dále manipuluje všemi kolem sebe.

Valmont donutí Cecile napsat dopis Danceny, kde má objasnit, že markýza ji nutila, aby si rytíře ponechala jako milence, ale provdala se za Gercourta. Paní de Tourvel se vrací na venkov za Valmontem. Když si Danceny přečte dopis od Cecile, navštěvuje markýzu a chce po ní, aby napsala Cecile doporučení, ať zruší sňatek a zůstane s rytířem. Díky markýze Danceny zjišťuje, kdo Cecile připravil o panenství. Další den vyzývá Danceny Valmonta na souboj, ten se na něj připravuje alkoholickým opojením a druhý den ráno není příliš ve formě, ale i tak se rytíři odmítá omluvit a nechává se bez boje zabít.

Cecile se na pohřbu Valmontově tetě přiznává se svým těhotenstvím, ta je nadšená. Svatba mladé Cecile a Gecourta se za velké slávy koná, markýza zůstává sama a opuštěná. Po letech se na venkovské hrabství vrací paní de Tourvel a symbolicky pokládá květ na hrob své mrtvé lásky.

Forman dílo pojal méně moralizující formou, snažil se zachytit fascinaci hrou, která panuje mezi dvěma hlavními postavami. Tento film se bohužel v distribuci překryl s Nebezpečnými známostmi režiséra Stephena Frearse, natočených dle stejné předlohy, které se dostaly do podvědomí diváku více. *„Kritiky byly smíšené, ale dneska se to považuje za moc dobrý film. Což samozřejmě rád slyším. A byly i hrozný. Třeba od*

*tý megerý, Sheila Bensonová se jmenovala... Šlo jí hlavně o prachy. Jak řekla „Ale příslušník francouzské šlechty takto neklesne!“ Pindala jak šestnáctiletá nána.*³⁶

2.10 LID VS. LARRY FLYNT (THE PEOPLE VS. LARRY FLYNT; 1996)

Film natočený na motivy životního příběhu zakladatele časopisu Hustler. Forman toto dílo nejprve odmítl z důvodu, že se jedná o téma mimo jeho záběr zájmů, protože půjde o pornografii, dokonce si ani nepřečetl scénář. Ve chvíli, kdy se dozvěděl, že za projektem stojí Oliver Stone, scénář začal číst a pochopil, že o sex jde v tomto snímku až v poslední řadě, že je to především film o lidském silném příběhu.

Jako velice riskantní se ukázala volba hlavní ženské postavy, kterou ztvárnila herečka Courtney Love, která byla díky závislosti na drogách nespolehlivou, a pojistka, kterou měla za ní produkční společnosti Columbia Pictures zaplatit, byla tak vysoká, že to společnost odmítla a museli se na ní složit tvůrci filmu včetně hlavních hrdinů. Courtney byla denně podrobována testem na drogy a tvrdí, že vděčí právě Formanovi za očistění od návykových látek, které se uskutečnilo kvůli natáčení právě tohoto snímku. *„Courtney způsobila za celé natáčení jen jeden jediný průšvih. Potřebovali jsme nafilmovat několik scén v Cold Creek Penitentiary nedaleko Memphisu, ale museli jsme to zvládnout za normálního provozu věznice a za pouhé tři dny, protože vězeňské správě se náš vpád příliš nezamlouval. Byly to nervy pro celý štáb, zvláště když jsme se třetí den dostali do skluzu. Odpoledne se chýlilo k večeru a nám zbývaly ještě dvě scény. První scénu právě nasvěcovali v drátěné kleci u návštěvních cel a všechno probíhalo hladce.*

Nebylo na ní nic těžkého. Althea (pozn. autorky: hlavní ženská postava) už úplně propadne drogám a jde Larrymu (pozn. autorky: hlavní mužská postava) oznámit, že se z injekční stříkačky nakazila AIDS, ale před návštěvou ji ještě musí prošacovat bachařka. Tu naštěstí hrála skutečná zaměstnankyně vězení, takže nebylo co zkoušet. Rychle jsem Courtney a bachařce vysvětlil, o co ve scéně jde, a všechno spustil: „Světla! Kamera! A jedem!“ Bachařka se dala do práce a kontrolně přejela Courtney po

³⁶ Miloš Forman – co tě nezabije [Milos Forman: What doesn't kill you...] [dokument] režie Miroslav Šmídmajer. Česko, Bio Illusion, 2009. 110 min. 71:35 min.

ňadrech, jestli něco nepašuje v podprsence. „Hele, co je? Seš teplá, nebo co?“ obořila se na ni z ničeho nic Courtney. „Žes ted' celá zvlhla?!“

Ta replika její postavě přesně seděla, ale ve scénáři nebyla a bachařka si ji vztáhla na sebe. Vztekle vypochoďovala z klece a zavřela se na dámské šatně. Světla každou minutou ubývalo. Vyslal jsem do šatny posly, ale bachařka se kategoricky odmítla vrátit. Vzkázala, že se mnou se bavit taky nebude a že ze šatny nevleze.“³⁷ Ale nakonec se samotné Courtney Love podařilo celou scénu zachránit poté, co jí Forman důrazně vysvětlil, že tohle je její životní příležitost.

Děj se točí kolem mladého Larryho Flynta. Začíná se svým podnikáním v baru, v němž se dívky svlékají zákazníkům na přání. Jeho firma prosperuje, ale jemu to nestačí, buduje proto síť podobných podniků po celém Ohio. Už tou dobou Larry holduje díky svému pracovnímu nasazení, kdy v práci tráví až dvacet hodin denně, amfetaminu. Vybírá dívky pro své podniky, které nesou název Hustler Clubs a i mimo jiné poznává mladou dívku, která se chce živit jako tanečnice u tyče ač ještě není plnoletá. Její jméno je Althea Leasure a Larryho natolik zajímá, že později se stává jeho ženou. Podnikání mu natolik jde, že otvírá pobočky svého klubu v několika dalších státech, a začíná vydělávat peníze, které později investuje do vydání černobílého zpravodaje, nese jméno stejné jako kluby, Hustler Newsletter.

Snaží se tím propagovat své kluby a setkává se s úspěchem. Do hry zasahuje ropná krize, která snižuje tržby z návštěvnosti klubů. Larry se tak ocitá tvář v tvář bankrotu, se kterým se nehodlá smířit, a mění zpravodaj v erotický magazín. Ten jej odvrátil od bankrotu a dostal zpět na výsluní.

Larry se nebojí zveřejnění kontroverzních témat širokého spektra. Zesměšňuje tradice Ameriky a využívá je k obscénnosti. Jako první přichází s fotografií absolutně odhaleného ženského přirození. Tím se dostává do problémů, které ho připravují o základnu distributorů, a opět se nad jeho magazínem stahují mračna, ale v pravou chvíli je kontaktován fotografem, který zachytil na dovolené nahou bývalou první dámou Jacqueline Kennedy-Onassis. Larry fotografie odkoupil, zveřejnil a toto číslo magazínu zlomilo milionovou hranici prodejnosti.

³⁷ FORMAN, Miloš a Jan NOVAK. Co já vím?, aneb, Co mám dělat, když je to pravda?: autobiografie. Vyd. 2., přepracované a doplněné. Praha: Bookman, 2007. ISBN 9788090345577, s. 415-416.

Na pozadí těchto událostí se odehrává příběh lásky mezi Larrym a Altheou, on buduje svůj velký korporát, má stále za zády svou mladistvou ženu, která neoplývá inteligencí, ale přistupuje na jeho nestandardní život, v němž zásadní roli hrají sex a drogy.

Díky svému působení v pornoprůmyslu se Flynt setkává s žalobami a též cenzurou, s níž začíná nekonečný boj. Obrací se i na evangelickou víru, ač sám je náboženskými skupinami neustále obviňován z obscenity. Když je poprvé obviněn, Althea se obrací na mladého právníka Isaacmana, který do procesu vstupuje s nesouhlasem vůči Flyntově práci, ale se zájmem o svobodu tisku, za kterou chce bojovat.

Flynt se dostává do kolotoče soudních přelíčení, ve kterých se ptá, co je svoboda a proč by měl být souzen za ukazování lidského těla. Vzhledem k tomu, že celý proces mu přijde absurdní, vystupuje jako sebevědomý floutek, se kterým to jeho právní opora nemá jednoduché. Je odsouzen k pětadvaceti letům, ale díky aparačnímu soudu je viny zproštěn a začíná s ohromnou kampaní za svobodu v tisku. Do podvědomí se dostává srovnáním války a lásky co se obscenity a zvrácenosti týče, v rychlém sledu konfrontuje fotografie zachycující sexualitu a pohlavní styk s fotografiemi zachycujícími válku, boje a smrt.

Flynt má mnoho nepřátel, kteří nesouhlasí s jeho prezentováním nahoty, a jedním z nich je postřelen. Jeho stav je natolik vážný, že zranění jej upoutává na kolečkové křeslo. Ale soudním procesům není konec. Larry však v závislosti na tom, v jaké je pozici, a s tím, že není schopen se srovnat se svým handicapem, přistupuje k soudu s odporem a bez úcty, znevažuje státní symboly a díky financím má pocit, že si může dovolit cokoliv. Roli zřejmě hrají i tisíce léky, na kterých se stává závislý. Flynt je za toto chování odeslán federálním soudem do psychiatrické léčebny bez možnosti složení kauce.

Flynt nevzdává svůj boj a u Nejvyššího soudu proces vyhrává hlavně díky Isaacmanovi, který jej neopustil, jako jediný.

Vztah s Altheou se dostává do nové dimenze, když je jí roku devatenáct set osmdesát tři diagnostikován AIDS. Do své smrti stojí svému muži po boku a podporuje ho i přes svůj stále se zhoršující stav. Nakonec ale umírá na předávkování heroinem. Nachází jí Larry v hotelové vaně a s její smrtí se jen velmi těžko smiřuje.

Film Lid vs. Larry Flynt vytvořil též hvězdu z Woodyho Harrelsona, který ztvárnil přímo Larryho Flynta a ten dodnes má k tomuto dílu zvláštní vztah „*Lidi se mě ptají, který ze svých filmů mám nejradši. Já vždycky říkám, že Larryho Flynta. Tenhle film mám nejradši a myslím si taky, že je nejlepší. Víte, Miloš je pan filmař, skutečnej mistr. Vezměte si, s čím se musel v životě prát, přišel o rodiče, zažil nácky... Pak přišli komunisti... Víte, on toho prodělal skutečně dost a dost... A nejenomže to všechno přežil, ale v branži to dotáhl až na vrchol.*“³⁸

2.11 MUŽ NA MĚSÍCI (MAN ON THE MOON; 1999)

Film, který je založen na příběhu skutečné postavy, se jeho životem pouze inspiroval, řada postav i situací je smyšlená. Forman zde opět spolupracoval s velkou hvězdou americké filmové produkce, s Jimem Carreym „*Během několika týdnů jsem dostal pásky od řady čelných amerických komiků. Šest nebo sedm z nich vytvořilo velice nosné pojetí Andyho Kaufmana, ačkoliv každá ta interpretace by byla vyústila v úplně jiný film. Zdaleka nejlepší pásek však přišel od Jima Carreyho. Carrey očividně rozpitval všechny televizní šoty a historické záznamy, protože dokázal dokonale napodobit jak Kaufmanův hlas, tak i jeho mimiku, gesta, a v postavě se úplně rozlinul, takže jsem mu roli okamžitě přislíbil.*“³⁹

Hlavním hrdinou filmu je americký bavič Andy Kaufman, který se od dětství touží stát tím, kdo bude lidem kouzlit smích. Rodiče však s tímto druhem obživy nesouhlasí. Andy si prosazuje svou a začíná v malých barech bavit lidi. Všimá si ho lovec talentů, producent George Shapiro. Tato scéna je velkým mezníkem nejen filmu, ale hlavně života hlavní postavy.

Andy se svým svérázným humorem dostává do podvědomí diváků. Nejvíce se do něj však zapisuje rolí v sitcomu Taxi, tento počín ho katapultuje mezi hvězdy amerického humoru. Ale on se s tímto faktem jen těžko smiřuje, protože v seriálu se proslavil rolí psychicky retardovaného opraváře aut, což je pro něj otázkou

³⁸ Miloš Forman – co tě nezabije [Milos Forman: What doesn't kill you...] [dokument] režie Miroslav Šmídmejster. Česko, Bio Illusion, 2009. 110 min, 80:20 min.

³⁹ FORMAN, Miloš a Jan NOVAK. Co já vím?, aneb, Co mám dělat, když je to pravda?: autobiografie. Vyd. 2., přepracované a doplněné. Praha: Bookman, 2007. ISBN 9788090345577, s. 429.

ztotožněním se s vlastní identitou a tím, zda vážně chce do divácké přízně vstupovat právě v takto nelichotivé postavě. Ale díky financím v této roli zůstává a spřádá plány na vlastní show.

Vytváří si tak vlastní alterego Tonyho Cliftona, který vystupuje jako barový bavič a na jehož představení se dostává Shapitro, protože Andy ho přesvědčuje, že by byl dobrým hostem do sitcomu Taxi. Clifton, který se vyjadřuje velmi ostře a vulgárně vypadá přesně tak, jak mluví, ale Shapiro zjišťuje, že je to převlečený Andy. Clifton je charakterem darebák, který své vtipy zakládá na publiku.

Tou dobou již roste popularita samotného Andyho díky pořadu Saturday Night Live a on cestuje po kampusech vysokých škol. Tam ale jeho humor nerozumí, chtějí ho vidět v předem předepsaných rolích, v jakých jsou na něj zvyklí. Neubrání se zklamání a jako pomstu volí předčítání velkého Gatsbyho od začátku až do konce.

Andy se jakožto Clifton objevuje v Taxi a to bez předchozí domluvy s vedením televizní show, působí tak zmatek a je vyveden z ateliéru. Shapitro už si není jistý, co se stane příště, zda Andy předvede vlastní smrt nebo se pokusí podpálit divadlo.

Dalším projektem, který Andy realizuje, jsou profesionální wrestlingové zápasy. Neotřelé tím, že se vyhlašovaly jen mezi ženami, které jsou předem najatými herečkami. A nakonec se prohlašuje za Inter-pohlavního wrestlingového šampiona. Poté propadá lásce s jednou ze zápasících žen, s Lynne Margulies, s níž navazuje romantický vztah.

Problém přichází s vystoupením v komediální show ABC Friday, protože Andy odmítá číst své party na čtecím zařízení. Další spor se objevuje, když profesionální zápasník Jerry Lawer zpochybňuje Andyho schopnosti v této disciplíně a vyzívá jej na souboj. Ten přijímá, ale Lawer ho bez sebemenších problémů poráží a Andy odchází s pohmožděninami, díky kterým je nucen nosit límec. V Noční show s Davidem Lettermanem pak Kaufman Lawera obviňuje ze zranění a vyvolává nový konflikt, ale ukazuje se, že je vše předem domluveno a oba aktéři jsou přáteli.

Po nějaké době Andy svolává Lynne, Shapira a jednoho dalšího ze svých přátel a sděluje jim, že má vzácnou formu rakoviny plic a brzy zemře. Oni ale jen těžko mohou uvěřit takové zprávě a zvažují, že sehrání smrti, by mohlo být fantastickým žertem.

Díky hrozbě smrti dostane Kaufman brzkou rezervaci v Carnegie Hall, což je vysněným místem, na kterém chce vystoupit. Jeho výkon je fatálním úspěchem a on cítí, že smrt je blízko. Zoufalý zamíří na Filipíny, kde je mu přislíbena pomoc tím, že jsou tamní lékaři schopni infikovanou část z těla vytáhnout, ale celá tato cesta se ukáže jako omyl a sám Andy se té ironii musí smát. Brzy na to umírá.

Na Andyho pohřbu na velkém plátně zní z jeho úst píseň, ke které se zpěvem všichni pozůstalí připojují. A on děkuje a loučí se. O rok později se ukazuje Clifton na veřejnosti se svou show a vše nasvědčuje tomu, že Andy nahrál svou smrt jako vrcholný kousek své kariéry. „*Dodnes někteří lidé věří, že Andy se někde objeví, že nikdy nezemřel, ale že to byl jen jeden z jeho fórků.*“⁴⁰

2.12 GOYOVY PŘÍZRAKY (GOYA'S GHOSTS; 2006)

Dílo s velmi rozsáhlým dějem, který se odehrává pro režiséra v absolutně cizím prostředí, je inspirováno malířským umem, který Forman poprvé mohl zhodnotit ve Španělské galerii Pradu. Byl jím tak uchvácen, že si domyslel příběh, který je pozadím Goyových pláten. Zároveň ve filmu poukazuje na krutost, která v člověku je a kterou je schopen otočit proti jinému člověku.

Příběh začíná roku sedmnáct set devadesát dva ve Španělsku. Francisco Goya je proslulý malíř, který mimo jiné portrétuje královskou španělskou rodinu a je dvorním malířem královského páru. „*Nechtěl jsem pro roli Goyi nikoho známého,*“ říká režisér. „*V případě smyšlených postav, jako jsou Lorenzo a Inés, mi bylo jedno, zda v nich budou známé tváře, ale Goya se vynořil odnikud. Neočekávaně. Neměl by nám být odnikud povědomý.*“⁴¹ Španělské inkvizici se část Goyovy práce, která zachycuje zlo, nelíbí. V té době si otec Lorenzo Casamares pronajímá Goyu pro vymalování svého portrétu a brání ho tím, že v jeho práci zlo přítomno není, že jej jen zobrazuje. Doporučuje církvi posílit boj proti anti-katolickým praktikám a tak dostává na starost zintenzivnění inkvizice v tomto směru.

⁴⁰ Miloš Forman - americká léta [Miloš Forman: Taking Off In America] [TV dokument] režie Clara Kuperberg a Julia Kuperberg, Francie, TCM & Wichita films. 2012. 58 min, 51:00 min.

⁴¹ FORMAN, Miloš. © RADKA PRODUCTION. Miloš Forman: Goyovy přízraky :: Miloš Forman [online]. Praha, 2014 [cit. 2014-02-07]. Dostupné z: <http://milosforman.com/cz/movies/goyas-ghosts>.

Když Lorenzo pózuje Goyovy v ateliéru, ptá se ho na mladou dívku, která je na Goyově díle. Jedná se o mladou Inés, dceru bohatého obchodníka, dostane se tak do Lorenzova podvědomí.

V příběhu se dostáváme do života Inés. Je to mladá dívka, ráda se baví a tak je po jedné návštěvě krčmy předvolána před komisi, která jí vyslýchá ve věci jednoho večera. Ptají se jí, kde byla a co jedla. Když dívka řekne, že odmítla vepřové maso proto, že jí nechutná, a že toto může odpřisáhnout, komise jí dovede do mučírny, kde jí nutí k doznání vyznávání židovské víry. Dívka nechápe, co přesně je po ní žádáno. Po tomto aktu přichází k nahé dívce Lorenzo s tím, že jí chce pomoci alespoň tak, že předá zprávu její rodině.

Mezi tím otec Inés přichází za Goyou a prosí ho o kontakt s Lorenzem. Goya ve chvíli dokončení jeho portrétu oznamuje Lorenzovi, že jeho portrét už je zaplacen otcem Inés, který slibuje renovaci kláštera na své náklady a za to se s ním chce setkat. U rodinné večeře Lorenzo objasňuje, že Inés byla podrobena útrpnému právu, na jehož základě se přiznala. Goya zpochybňuje přiznání na základě mučení, stejně tak rodina mladé doznané dívky. Její otec nutí Lorenza podepsat absurdní doznání. V jídelně vytváří provizorní mučicí nástroj a vystavuje Lorenza za jeho pomoci nátlaku, aby podepsal a ten tak činí. Na základě doznání pak hodlá Lorenzem podepsaný papír vyměnit za svou dceru.

Otec Lorenz nese finance od obchodníka na renovaci kláštera církvi s požadavkem otce Inés, ale její propuštění církev odmítá i přesto, že dar přijímá.

Rodina Inés naproti tomu nese králi Lorenzovo doznání s tím, že přiznání na základě útrpného práva není věrohodné. Díky tomu se Lorenzo vydává na útěk a jeho portrét církev zabavuje a veřejně pálí.

Goya předává portrét královny a setkává se s králem, jejich setkání však narušuje posel z Paříže, který králi předává zprávu o revoluci ve Francii, která zapříčinila to, že spodina sřála hlavu krále Ludvíka.

Děj se posouvá o patnáct let napřed do Francie, kde Napoleon říká, že se postará o to, aby Španělsko očistil od tyranie zpustlých králů, kteří ani nejsou španělskou krví, a útisku církve. Uprostřed francouzského tažení se vrací Goya s tím, že přišel o sluch a stal se jakýmsi svědkem historie a hodnotí situaci, v níž Napoleon jmenoval španělským králem svého příbuzného, se kterým španělský lid není s to se smířit.

Napoleon svým nařízením ruší španělskou inkvizici a propouští její vězně včetně znetvořené Inés, která se vrací za Goyou a píše mu svůj příběh o tom, jak věřila tomu, že po tom, co se dozná, bude soud, ale ten se nikdy nekonal. Popisuje Franciscovi, že ve vězení porodila dceru a krom ní, nic jiného nemá.

Goya se vydává po stopách Inésiny dcery a zjišťuje, že otec Lorenzo se přidal na stranu revoluce a stal se dozorcem nad vykonáním spravedlnosti a potrestáním inkvizitorů. Káže tak o svobodě, která náleží každému člověku a vykonává tak soudy nad lidmi, ke kterým sám patřil. Goya za ním přivádí Ines, která se ho ptá, co se stalo s jejich dítětem, zda si jejich dceru nechal u sebe. Lorenzo slibuje Inés, že se setká s dcerou, ale namísto toho jí posílá do ústavu a začíná pátrat po dceři.

Goya dle podoby s matkou nachází Inésinu dceru Alicii na ulici jako prostitutku. Jde za Lorenzem a chce se s Inés spojit, v tomto rozhovoru mu sdělí své zjištění o tom, že nelhala. Lorenzo nachází Alicii a nabízí jí, aby odcestovala, ale ta mu utíká a on před Goyou její identitu popírá a nedoporučuje setkání matky a dcery. Goya se nevzdává a navštěvuje Inés v ústavu odkud jí vykupuje. Setkává se s Alicií, ale jejich setkání přeruší razie pasoucí po prostitutkách, které chce deportovat do Ameriky, a Alicií odváží z krčmy, kde se spodina schází. Sem pak přichází Inés a nachází novorozeně, které si přivlastňuje.

Goya se opět střetává s Lorenzem a jejich setkání přerušuje posel, který upozorňuje na Britskou invazi. Lorenzo odjíždí do Madridu a Inés se Goyovi chlubí s nalezeným dítětem, o němž si myslí, že je její vlastní dcera.

Lorenzo v závěru filmu konečně stane před soudem a je odsouzen k smrti, ale pakliže učiní pokání, jeho život bude ušetřen a spasen, když se vrátí ke své víře. Alicia se vrací do Španělska jako milenka vojáka a Lorenzo je popraven, to vše si do skicáře maluje Goya. Z davu vystupuje Inés s novorozenětem a jako jediná se k Lorenzovi zná a doprovází ho svou přítomností i po smrti, kdy jde vedle jeho vozu.

Touha vytvořit velkofilm z prostředí španělské historie, klíčila ve Formanovi dlouhá léta „*Už nevím, ve které knize jsem našel ten příběh, jenž původně inspiroval Goyovy přízraky, ale vím, že jsem ji četl v univerzitní knihovně v Praze. V padesátých letech se nedala v Československu koupit kloudná knížka, a tak jsme trávili spoustu času v jejich zatuchlých prostorách. Myslím, že to bylo ve třídě profesora Milana Kundery, kde jsem četl historickou studii o inkvizici, jejíž autor se jen tak pod čarou zmínil,*

že inkvizitorova rodina jedné z jeho obětí názorně předvedla, co to vyšetřování opravdu obnáší... Už tehdy jsem si při čtení řekl: "Tak tohle je teda drama." Trvalo však padesát let, než se mi podařilo najít způsob, jak ten dramatický náboj využít.⁴²

⁴² FORMAN, Miloš a Jan NOVAK. Co já vím?, aneb, Co mám dělat, když je to pravda?: autobiografie. Vyd. 2., přepracované a doplněné. Praha: Bookman, 2007. ISBN 9788090345577, s. 454.

3 NEOFORMALISTICKÁ ANALÝZA

Analýza neboli rozbor je metodou zkoumání, která rozkládá složitější prvky na jednodušší činitele a na jejich základě pak rozebírá analyzovaný subjekt a je možnost srovnávání.

Neoformalistická analýza má svůj základ v analýze estetické a je závislá na flexibilitě přístupu k danému dílu, které se skládá z určitých faktů, ze kterých je film složen, a tato fakta jsou nejen o samotném díle, ale též o přidané hodnotě publika a recipientů, toho jak oni film v zobecněné rovině vnímají a jak se dají srovnat s reálným světem. Analýza se tak dá rozdělit do dvou hlavních způsobů a to je zaprvé soustředění se na samotný film a zadruhé analýza přístupu okolí.

Analýza potřebuje dostatečný prostor pro aplikovatelnost na veškerou filmovou tvorbu a zároveň na svůj vlastní posun nebo proměnu, která je nutná kvůli vlastnímu zpochybnění. K analýze přistupujeme jako k metodě aplikovatelné na jednotlivé části díla, dávající však dohromady nepozměnitelný a funkční celek „Často je „forma“ chápána jako protiklad toho, čemu říkáme „obsah“. To by znamenalo, že báseň, hudební motiv nebo film jsou jako džbán. Nádoba, džbán, obsahuje něco, co by stejně tak mohlo stejně tak dobře být v hrnku nebo kbelíku. Z tohoto pohledu se forma stává méně důležitou, než její libovolný obsah. My ale tento předpoklad nepřijímáme. Jestliže je forma celkový systém, který divák ve filmu rozpoznává, není možné mluvit o vnitřku a vnějšku. Každá jednotlivost funguje jako část celkového vzorce, který na diváka působí.“⁴³

Neoformalistická analýza se však zabývá filmem též jako uměleckým dílem, takže vnímá a analyzuje to, jakou formou umění působí na recipienta, ale nutně neškatulkuje do jednotlivých směrů, přiznává možnost vzniku umění pro umění, jen pro jakýsi blíže nespécifikovatelný přínos jak straně diváka, tak umělce. Analýza v tomto bodě začíná být velmi těžkou disciplínou, protože pracuje s konstantami krásy a emocí, které nejsou jednotně udány napříč celým spektrem filmové tvorby. Film se tak pohybuje někde mezi praktickým a nepraktickým vjemem, kdy je nám podán příběh, který nás může v praktickém životě posunout a ovlivnit, nebo se stane jen nepraktickým zážitkem

⁴³ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Překlad Helena Bendová. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7, s. 86.

účinkujícím na naše vnitřní vnímání. Oddělují nás od všední existence našich dní. Tím, že film je schopen ovlivnit způsob cítění a vjemu, neoformalisté k němu přistoupili jako k dílu, které mění vnímání jako nic jiného, s čím se setkáváme denně, a na základě tohoto přístupu rozlišili tři druhy pozadí, které je podkresem vnímání umění, a to zkušenost, to, co je v nás zakódováno z běžného denního života, s čím se setkáváme a co dotváří náš pohled na svět kolem nás a pomáhá nám chápat společenský význam a spojitosti v díle. Druhým pozadím je srovnání s dalšími uměleckými díly stejného typu, znalost daného prostředí a posledním je potom využití díla pro komerční účely, to, jak napomáhá umění komerčnímu účelu.

Vymezení žánru filmu je důležitou součástí narativní neoformalistické analýzy, avšak nikdy nejde o jednoznačný proces, určit žánr filmu totiž není jednoduché z prostého důvodu a to toho, že filmová díla často prochází napříč žánry, tím pádem se v nich prolíná a mísí několik aspektů, rozličných filmových žánrů. Navíc samotná definice neoformalistické analýzy potvrzuje, že přístup v ní je k dílu zcela flexibilní a velmi subjektivní, závisející na osobě analytika. *„Publikum očekává, že žánrový film mu nabídne něco osvědčeného, ale zrovna tak vyžaduje stále nové variace konvencí, jež jsou s žánrem spojeny. Filmař může přijít s něčím mírně nebo radikálně odlišným, ale každá taková odlišnost bude vycházet z určité žánrové tradice. Souhra konvencí a inovací, prvků známých a nových je pro žánrový film rozhodující.*

Žánry se v průběhu času mění. Jejich konvence bývají přepracovávány a filmaři překvapivě často vytvářejí nové žánry spojením stávajících konvencí s konvencemi žánrů jiných.

*Pro žánry bývá typické, že nezůstávají úspěšné navěky. Jejich popularita spíše klesá a stoupá, čímž vzniká jev známý jako cykly. Cyklus zahrnuje skupinu žánrových filmů, která se v určité době těší velké přízni a má výrazný vliv i v období následujícím.*⁴⁴

Před analýzou je potřeba prozkoumat její kontext, vybraný subjekt podřídít zamyšlení, jakým hlavním směrem se ubírá, zda podtrhuje historický kontext, znalostní, nebo jiný. Jak již bylo řečeno, neoformalistická analýza pracuje s recipientem a ten je

⁴⁴ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Překlad Helena Bendová. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7, s. 426.

její součástí, soustředí se na tělesné i myšlenkové vjemy a rozděluje je dále na podvědomé, nevědomé a vědomé.

Tělesné projevy jsou automatickými odezvami na vjemy, které jsou způsobeny obrazovým zpracováním a doprovodným zvukovým zpracováním.

Myšlenkové podvědomé vjemy pak automaticky mozek zpracovává jako zjednodušené informace, které jsou nám natolik známé, že není nutné je dále analyzovat, jsou nám běžným fungováním absolutně zautomatizovány.

Vědomé vjemy jsou pak ty, nad kterými přemýšlíme u díla, ty myšlenky, které v nás dané dílo vyvolalo, pro analýzu se tak stávají těmi nejpodstatnějšími.

Analýza potlačuje nevědomé vjemy jako analyticky nedůležité.

U neoformalistů se objevuje pojem Ozvláštňení, ten označuje cosi jako přidanou hodnotu díla, oproti všednímu životu recipienta. Je to něco, co vyjadřuje jinakost filmu oproti běžnému životu diváka. Pracuje na základě toho, že autoři se chtějí vyhnout zabřednutí do stereotypu a snaží se proto právě o jakési ozvláštňení, jehož podání může být hned na několika úrovních. Ozvláštňení je také časem proměnné, jeho funkčnost je s časem a společenským kontextem mění.

Dalším důležitým pojmem se stává význam, ten se rozděluje na čtyři roviny významů: referenční, explicitní, implicitní a symptomatický. Všechny tyto významy nakonec přispívají též k prvku ozvláštňení.

Referenční význam je bezproblémové rozeznání skutečného světa, který dílo obsahuje: „...divák, který s těmito informacemi obeznámený není, by nemusel některé ve filmu skryté významy rozpoznat.“⁴⁵ Explicitní význam se pak opět zabývá rovinou, v níž recipient má již možnost porovnávání, že byl seznámen s dalšími díly na podobné úrovni a může pochytit jejich rozdílnost. Implicitní význam poukazuje na objem obecných myšlenek, které se v tom daném díle skrývají. Symptomatický význam pak rozkrývá sociální aspekt díla, to jak působí v dané společenské skupině, jaké podléhá ideologii a jak se snaží celou společnost zobrazovat. „*Můžeme tedy tvrdit, že v explicitních a implicitních významech se odráží specifický soubor společenských*

⁴⁵ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. 2.*, opr. vyd. Překlad Helena Bendová. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7, s. 92.

hodnot. Tento přesah můžeme nazvat symptomatickým významem a soubor hodnot, který je odhalen, můžeme chápat jako společenskou ideologii. ⁴⁶

Dalším hodnotícím prvkem můžeme nazvat prostředky, pod tímto souhrnným názvem se ukrývá skupina prvků, které film skládají dohromady a dodávají mu technicky ráz a emotivnost. Jde o velikost záběru, pohyb kamery, osvětlení a další. Ač se může přítomnost těchto jednotlivých prvků zdát nahodilá, jejich význam je hluboce zakořeněn v optickém vnímání a působí na celek ve velké míře. Všechny tyto prvky jsou si rovnocenné, protože bez jednoho by nefungovalo druhé. Kompletní dílo je pak jakýmsi symbiotickým celkem, kde každá, sebemenší část, byť na oko nepodstatná, má svou velkou úlohu. Dotváří funkci díla, která je pomyslným cílem analýzy.

Motivace, která je dále také dělitelná do čtyř skupin, je opodstatněním použití jednotlivých prvků díla. *„Někdy se slova „motivace“ užívá jen jako odůvodnění pro jednání postav, jako třeba když vrah jedná na základě určitého motivu. V našem pojetí se „motivace“ vztahuje jakémukoliv prvku ve filmu, kterému se divák snaží porozumět.* ⁴⁷

Motivace může být kompoziční, realistická, transtextuální nebo umělecká. Kompoziční motivace, v níž se přímo ocitá i hodnověrnost, je vnitřní normou zvyklostí v díle, to, jak je sestaven vůči všednímu světu, který je znám dané skupině recipientů. Realistická motivace poukazuje na snažení převést dílo do prostředí co nejbližšího všední realitě recipientů. Transtextuální motivace poukazuje na kontext tvorby díla, zajímá se o zaběhlé konvence tvorby daného období, a to jak do ní dílo zapadá nebo se vymyká. Umělecká motivace je motivací, v níž je prioritou filmu umělecký přínos pro recipienta, působení na jeho vnitřní svět, vnímání a především emoce, které jsou dílem vyvolány, a zda jsou odlišné od emocí vyvolaných jinými spouštěči. Tato motivace je viditelně přístupná jen tehdy, jsou-li další tři potlačeny, následně může ze své podstaty funkčně vyplout na povrch. *„Emoce prezentované ve filmu jsou součástí celkového systému filmu. Například výraz bolesti může odpovídat tomu, že postava právě dostala špatnou zprávu. Zlomyslný výraz postavy nás může připravit na pozdější*

⁴⁶ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Překlad Helena Bendová. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7, s. 94.

⁴⁷ tamtéž, s.100.

*odhalení jejich podlých úmyslů. Radostná scéna může stát v kontrastu k truchlivé scéně. Tragická událost může být zpochybněna rozverným hudebním motivem.*⁴⁸

3.1 ANALÝZA NARATIVNÍHO FILMU

Luštění narace neboli vyprávění začali ruští formalisté rozlišením fabule a syžetu, které definoval David Bordwell takto:

*„Fabule čili příběh je imaginární konstrukt, který si divák vytváří v procesu narativního (po)rozumění. Fabule představuje události jako chronologický a kauzální řetězec s určitým trváním, probíhající v určitém prostorovém rámci. Je to vzorec, který divák z filmu konstruuje pomocí utváření a ověřování hypotéz a s uplatněním prototypových schémat při rozpoznávání protagonistů, objektů a místa děje. Prostřednictvím šablonových schémat, zejména narativního schématu, chápe souvislosti mezi jednotlivými událostmi, odhaluje jejich kauzální vztahy a zasazuje události do chronologického pořadí. Procedurální schémata mu zase umožňují nalézt opodstatnění pro kauzální, časové a prostorové vztahy. Světu příběhu, který divák (re)konstruuje společně s fabulí, říkáme svět diegetický.*⁴⁹

*„Syžet neboli zápletky (plot) je uspořádáním a prezentováním událostí fabule v takových časových, prostorových a kauzálních vztazích, v jakých se vyskytují v konkrétním díle. Syžet zahrnuje všechny přímo prezentované vizuální i auditivní události. Jejich organizace ovlivňuje konstrukci fabule a podle způsobu prezentace vytváří různé kognitivní a emocionální účinky. Syžet je souborem podnětů, vedoucích diváka při spojování a vyvozování příběhových informací. Zahrnuje i některé nenarativní prvky, nenáležející do diegetického světa.*⁵⁰

Film často není jednoduchým sledem přímo na sebe navazujících informací, ale často se krom událostí, které jsou prezentovány přímo, setkáváme s těmi, které jsou

⁴⁸ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Překlad Helena Bendová. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7, s. 90.

⁴⁹ MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, 270 s. ISBN 978-80-7331-261, s. 187-188.

⁵⁰ Tamtéž, s. 188.

prezentovány oklikou nebo jen zmínkou. Jednotlivé obrazy jsou recipientům též velice často servírovány mimo časový rámec ve vzpomínkách nebo v návratech do jiné doby, kterými můžou hrdinové děj upravovat, zplošťovat a jinak s ním pracovat. Tyto syžetové události je nutno si mentálně urovnat do chronologického pořadí, a i když je film prakticky uspořádán chronologicky, musí se recipient těchto kauzálních spojitostí aktivně zmocnit. Toto uspořádání, které je diváčkou dovedností, je pak fabulí. Takto vzniklá spojitost je schopnost, která je pěstována na základě doposud nabytých zkušeností z dalších filmů a jiných narativních uměleckých děl. Avšak to, jak jej recipient pojme, není jednotné, protože každý nevychází ze stejného kontextu. Možností je proto nezměrné množství a to umožňuje analyzovat právě moment ozvláštnění.

Pro analýzu syžetu se hodí další dva pojmy a to proairetické a hermeneutické linie. Proairetický aspekt je řetěz kauzalit, který nám pomáhá chápat logické propojení jednotlivých akcí. Naproti tomu hermeneutický aspekt je ten, který nám umožňuje zamýšlení se nad dílem v jeho průběhu. Neukazuje celý děj včetně všech informací ihned. Díky tomu nevyprchává zájem o dané dílo před jeho vyvrcholením, udržuje nás v napětí a nutí nás ke konstrukci fabule. Bez těchto aspektů by dílo postrádalo dynamičnost.

Narativní film má dva podstatné body – začátek a konec, jsou součástí syžetu. Začátek je část, kde se dozvídáme klíčové informace a začínáme děj pokrývat hypotézami. Konec je momentem, který hypotézy, na základě odkrytí informací, potvrdí nebo vyvrátí, ve zvláštních případech utvrdí v tom, že se rozuzlení nikdy recipient nedočká. Zvláštním případem jsou pikareskní díla. U nich se jedná o řazení událostí za sebou, uzavřených do jednotlivých celků, které se dají přidávat či odebírat a nemění to celkový výraz díla.

Hlavními hybateli jednotlivých kauzálních událostí jsou postavy. Pro analýzu se z postav stávají kolekce rysů, které jsou již předem definovány. Postavy nesoudíme v konfrontaci s každodenním životem, ale spíše je analyzujeme jako všechny prostředky hýbající dějem. Postavy nemusí nutně vytvářet nějakou hodnotu, ale mohou dotvářet děj tím, že mu dodávají autentičnost a drží jej pohromadě, ale i to je jedna z funkcí, kterou může postava mít. Stejně jako poskytování informací nebo naopak jejich zadržování, může se postava podílet na vizuálním vnímání filmu a na mnoha dalších funkcích.

David Bordwell vysvětluje tři základní vlastnosti, které mohou být použity při analýze jakéhokoliv vyprávění: stupeň jeho informovanosti, vědomí sebe samého a komunikativnost.

1. informovanost vyprávění je hlavně rozsahem fabulačních informací, ke kterým má vyprávění přístup. Snaží se příběh koncentrovat na vnímání jednoho nebo skupiny postav s tím, že jejich vědomosti se v naráci zužitkují, ale vědomosti dalších postav už nikoliv. Informovanost je dále charakterizována svou hloubkou, rozsahem přístupu k duševnímu prostoru postav.
2. Vědomí sebe samého je uznání toho, jak moc film směřuje své vyprávění k anonymní skupině diváků. Pakliže postavy přehnaně motivují další postavy k posunu děje, je si dílo sebe samo méně vědomo.
3. Komunikativnost díla je jeho přístup k divákovi a odkrývání informací vůči němu, kdy demonstruje jak moc informací má a jestli je recipientovi v danou chvíli chce nebo nechce vyjevit.

Tyto tři vlastnosti se mohou v díle samozřejmě kombinovat dle libosti.

Styl filmu dotváří především tři filmové techniky. Prostor, prezentace trojrozměrného prostoru, ať už exteriéru tak interiéru, čas a jeho prostor dělící se mezi fabuli a syžet a konečně abstraktní hru mezi grafickou, rytmickou a zvukovou kvalitou obrazové a zvukové stopy. *„Je důležité si uvědomit, že filmy mohou být více či méně vnitřně soudržné, tak více či méně originální – a to platí pro všechna kritéria. Jeden film může být komplexnější než druhý, ale tento jednodušší film může být zase komplexnější, než film třetí. Často lze navíc ve vztazích mezi jednotlivými kritérii pozorovat různé vzájemné ústupky. Film může být komplexní, ale vnitřně nesoudržný a jeho působení může chybět intenzita.“*⁵¹

Analýzou je nutno nalézt dominantu, která určuje prostředky a funkce, jaké vystoupí do popředí a které se naopak uskromní. Dominanta je hlavním indikátorem toho, jaká specifická metoda je pro film nebo skupinu filmů vhodná. Hledání dominanty

⁵¹ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Překlad Helena Bendová. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7, s. 96.

zahájíme izolací nejpodstatnějších prostředků. Dominantou může být prostředek nebo celá struktura funkcí a je východiskem analýzy.

Neoformalistickou analýzou se snažíme dosáhnout zjednodušení díla a jeho následným rozborem, přičemž v každém jednotlivém prvku hledáme podobnost na základě naší zkušenosti. Tato analýza je subjektivním počinem, který je sice ukotven na určité metodologii, ale výsledek se může zásadně lišit. Každý z analytiků do něj vstupuje v jiném sociálním, ekonomickém a mentálním kontextu. *„Konkrétní je i náš zážitek z uměleckého díla. Rozpoznáváme v něm vodítka a na jejich základě rozvíjíme specifická očekávání, která estetická forma vyvolává, podporuje, pozdržuje, podvádí, uspokojuje nebo znejišťuje. Prožíváme zvědavost, napětí a překvapení. Porovnáváme specifické rysy uměleckého díla s tím, co známe z našeho běžného života, a s konvencemi, které nacházíme v umění.“*⁵²

3.1.1 TECHNICKÁ SPECIFIKA

Čas je jednou z nejdůležitějších součástí toho, jak recipient vnímá film, zajímáme se tedy o to, zda jdou jednotlivé scény časově po sobě, jsou poskládány do smyčky, retrospektivně nebo nějakým jiným způsobem, zjednodušení přináší jednoduché a člověku přirozené vlastní vnímání času, tedy chronologie. *„Příčiny a jejich následky jsou základem vyprávění, ale stejně tak důležité je to, že se odehrávají v čase. I v tomto případě se můžeme obrátit k našemu rozlišení na fabuli a syžet, které nám pomůže osvětlit, jak čas ovlivňuje naše chápání narativní akce.“*⁵³ I když syžet není sestaven chronologicky, logické vytváření fabulí si jej tak v podvědomí řadí k lepšímu pochopení, jednotlivé časové sekvence jsou pak jako části skládky, kterou se snažíme dostat chronologického plynutí filmu alespoň ve vlastní mysli.

K tomu se pak vztahuje aspekt pořádku, který v podstatě znamená, právě ono vlastní sesumírování do časově přirozeného sledu.

⁵² THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Překlad Helena Bendová. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7, s.107.

⁵³ tamtéž, s.118.

Části syžetu jsou obvykle ve filmu prezentovány jen jednou, ale může nastat situace, že se úsek opakuje, aby nám osvětlil další informace nebo dříve nepoznané jevy, frekvence jejich opakování pak závisí na dynamičnosti díla, ale toto opakování je záměrné podpoření vytváření fabulí, které se pak na závislosti drobností v průběhu děje mění. Prostor je většinou v syžetu i fabuli totožné, ale velmi často jsou ve fabuli místa, která syžet nikdy nepředstavil, takže si je recipient domýšlí na základě dostupných informací. A pakliže mluvíme o prostoru, je nutné zmínit pojem „mizanscéna,“ který představuje scénu, jež nám ukazuje syžet „*Filmoví badatelé termín přenesli na filmovou režii a označují jím režisérovu kontrolu nad tím, co se objeví ve filmovém okénku. Jak lze očekávat, mizanscéna zahrnuje všechny ty aspekty filmu, které lze rozeznat i v divadle: prostředí, osvětlování, kostým a chování postav. Kontrolou mizanscény režisér inscenuje událost pro kameru.*“⁵⁴

Jedním ze základních technických kamenů filmu je umění střihu. „*Střih můžeme chápat jako koordinaci jednoho záběru s tím následujícím*“⁵⁵, nejčastěji je ve filmech používán tak zvaný ostrý střih, tedy přímý přechod mezi jednotlivými scénami, ale je také možnost použití zatmívačky, roztmívačky a prolínačky, které ovlivňují celkové ladění filmu.

Zvuk je položkou, která se často podceňuje, ale filmová hudba je prvkem, jenž celý film dotváří, a bez které by byl dojem z něj jen polovičatým. „*V minulosti termín „filmový zvuk“ vždy znamenal jen zvuk vytvářený filmem, pro film nebo s filmem. Jinak řečeno, obvykle jsme pokládali za samozřejmé, že naším hlavním tématem je zvuk doprovázející film, zvuk, který je součástí filmového textu a jehož původcem je stejný průmysl, jenž vytvořil film.*“⁵⁶ Ke zvuku prostředí, ve kterém se záběr právě pohybuje, potom přichází filmová hudba, ta může být komponována buď přímo pro dané dílo, nebo může fungovat hudba již existující a správně zařazená. „*Ale vztah mezi divákem a podívanou má dlouhou historii; aby bylo možné pochopit širší význam konfigurací filmového*

⁵⁴ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Překlad Helena Bendová. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7, s.124.

⁵⁵ tamtéž, s.282.

⁵⁶ BERGAN, Ronald. *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Vyd. 1. Editor Petr Szczepanik. Praha: Herrmann, 2004, 528 s. ISBN 80-239-4107-0., s.359.

*zvuku, je nezbytné porozumět měnící se roli publika v celkové koncepci divadelního prostoru aktivity.*⁵⁷

⁵⁷ BERGAN, Ronald. *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Vyd. 1. Editor Petr Szczepanik. Praha: Herrmann, 2004, 528 s. ISBN 80-239-4107-0. s.361.

PRAKTICKÁ ČÁST

Je založena na principech neoformalistické analýzy, které byly popsány v části teoretické. Autorka k dílu Miloše Formana přistupuje se zkušeností, které dosáhla díky důkladnému seznámení s jak celým spektrem Formanových filmů, tak s kontextem jeho tvorby, teoretickými znalostmi o zvolené metodice i tvorbou, do níž časově a konceptuálně filmy Miloše Formana zapadají.

Autorka se zaměřuje na vybraný vzorek čtyř předem vybraných celovečerních filmů, které jsou průřezem Formanova díla, a ty podrobuje podrobnější analýze. Jde o tyto filmy:

- Lásky jedné plavovlásky (Loves of a Blonde; 1965)
- Přelet nad kukaččím hnízdem (One Flew Over the Cuckoo's Nest; 1975)
- Vlasy (Hair; 1979)
- Goyovy přízraky (Goya's Ghosts; 2006)

V rámci analýzy autorka stanovuje tři hypotézy na základě zkoumání teorie, které v závěru budou potvrzeny nebo vyvráceny, a to jsou tyto:

- Miloš Forman podléhá fascinací jednotlivcem, vymezujícím se větší skupině, která se ho snaží podmanit
- Ve všech Formanových filmech se opakují prvky, které tvoří Formanův rukopis
- Formanovo dílo se vyvíjí vzhledem k tomu, kdy jej zpracoval

4 POJETÍ JEDNOTLIVCE

Miloš Forman se zaměřuje na silné příběhy, které jsou často doprovázeny lidským příběhem. Ten je silný a specifický v tom, že je postaven na jeho odlišnosti od ostatní společnosti. Jen procentuálně kolik názvů filmů z jeho tvorby pokrývá personifikace, ať už je film přímo pojmenován konkrétním jménem postavy, nebo jeho popisem. Konkrétně můžeme jmenovat dvě z analyzovaných děl a to Lásky jedné plavovlásky, kde již názvu vyplývá, že hlavní postavou bude zamilovaná dívka

s plavými vlasy, a druhým zástupcem jsou Goyovy přízraky, kde jméno postavy v názvu figuruje přímo.

Ze začátku své režisérské kariéry zobrazoval jednotlivce jako obraz generace nebo skupiny, ale postupem času se ukázalo, že pro jeho příběh je důležitá lidská individualita. Jakmile si to ukážeme na vybraném vzorku filmů, pak zjišťujeme, že ve Formanově druhém filmu Lásky jedné plavovlásky se Andula stala zobrazením celé skupiny žen, které v dané době žily v malých vesnicích, kde pracovaly v ženských továrnách, a měly nedostatek mužů, a kde panovalo intrikaření a soupeřivost.

Bylo běžné, že zástupci vsí do nich uměle přivedli muže, aby se síly vyrovnaly. Andula je tu tou jednou z davu, která si ale ve své mladické naivitě myslí, že je jiná než ostatní, ale není tomu tak. Jejím příběhem Forman ukazuje, že mládí má často nepochopitelnou, v sobě zakořeněnou sebestřednost, která utužuje lidské povědomí v tom, že se liší od ostatních. Na příkladu Anduly vidíme přemýšlení a jednání celé jedné generace, kterou chce Forman přiblížit divákům.

Ve filmu Přelet nad kukaččím hnízdem už je ale Formanova fascinace individualitou patrná velmi dobře. Především když vykresluje postavu McMurpyho, která se absolutně vymyká ostatním, s nimiž se ve filmu setkává. Dodává mu hloubku tím, že ač ho ukazuje jako tu správnou, dobrou stranu, tak mu připisuje špatnou minulost, díky níž se dostal do zařízení, v němž se musí naučit přežít. Forman tu konfrontuje mentální nadvládu vrchní sestry se správností jednání Randalla. Ukazuje se tu, že hlavní hrdina bojuje za svou totožnost, za to, že chce být jedinečným a nejen jedním z davu, který je sestře podřízen. Střet mezi těmito dvěma světy tu končí tragicky.

Ve filmu Vlasy Forman představuje dvě individuality proti sobě v podobě hlavních hrdinů, kteří mají jiné ideály, ale oproti McMurphymu a jeho boji jsou schopni spolu kooperovat a stávají se přáteli. I přesto se v nich zrcadlí dva zásadní postoje, které každý z nich zaujímá k životu a společenským událostem, které jsou na pozadí příběhu. Bukowski je tu vyobrazen jako někdo, kdo je vychován podle předem jasně daných pravidel, kterých si cení a ctí své mantinely. Oproti tomu Berger ukazuje, jak se dá žít v absolutní volnosti, kdy není svazován očekáváními a pravidly a žije tak, jak chce. Další dominantní individualitou je zde hnutí Hippies, které je bojovníkem za ideály a vymezuje se tak zbytku světa, a to ať už maličkostmi, kterými je odmítání stříhání

vlasů, až po odmítání konformního života, který žijí rodiče hrdinů, a oni se snaží stát se minoritou ve změní velkoměsta.

Posledním z analyzovaných filmů jsou Goyovy přízraky, kde prvním motivem individualismu je národní vyčlenění. Příběh, který se odehrává na půdě Španělska, ukazuje, jak důležité je mít svou národnost, v jejímž jméně se dá bojovat za myšlenku, kterou celý národ nese. Každý z národů je natolik jiný ve svém kulturním prostředí a historickém kontextu, že by se dal označit individualitou a i s tím Forman ve filmu pracuje. Dále se pak můžeme zaměřit na tři hlavní postavy, které se všechny nějakým způsobem stávají individualitami, které bojují s okolím. Inés, krásná dívka, která se ne vlastní vinou dostává do situace, kdy si musí vymezit svůj prostor a bojuje s vyšší mocí, které nakonec podléhá a podrobuje se, protože svůj boj prohrává.

Bratr Lorenzo je tu zobrazen jako individualita, která je na druhé straně barikády, tedy na straně zla, kterému ale bezmezně věří. Vymezuje se okolí svou mocí a intrikami. I díky těmto prostředkům se dostává na společenském žebříčku stále dál a nabývá pocitu, že je neohrožitelný, což se ale záhy mění. On se však v rámci své individuality přizpůsobuje nové situaci a opět z ní těží. Neustále je postavou, která je nadřazená velkému množství dalších a rozhoduje o jejich osudu.

Dále je zde postava Goyy, muže, který je absolutně mimo společnost, vystupuje ve filmu jen jako pozorovatel, který občas lehce zasáhne do děje, ale spíše se ukazuje jako někdo, kdo o samotě zobrazuje děj za pomoci svého umění.

A tak by se dalo pokračovat na celé řadě dalších Formanových děl, kde je hmatatelné odlišování jednotlivce od okolí, v potaz by se dalo vzít například dílo Amadeus, kde se Forman věnuje dodnes nepochopenému géniovi, který rozhodně nezapadal do společnosti, ve které se pohyboval.

Sám přiznává, že se vždy cítil jako cizinec, ať už jako emigrant tak ještě v Československu, kde vnímal svou odlišnost na základě nonkonformních koníčků. To celé a vliv Nové vlny, která stvořila postavu člověka, který je v opozici, se jistě na jeho tvorbě podepisuje.

5 NEOFORMALISTICKÁ ANALÝZA VYBRANÝCH FILMŮ MILOŠE FORMANA

Analýze podléhá dílo, které analytika nějakým způsobem zasáhlo, které jej ovlivnilo a utvořilo v něm potřebu ptát se na otázky, proč se tak stalo. Na jejich základě můžeme tedy dílo rozebrat na jednotlivé činitele a zkoumat, proč v celku tvoří emocionální působení takové, jaké tvoří.

5.1 SPOLEČNÉ RYSY ANALYZOVANÝCH DĚL

5.1.1 KONTEXT

Autorka zde vybírá vzorek, na němž hodlá analýzu uskutečnit, konkrétně jde o čtyři vybraná díla z celé Formanovy režisérské kariéry. Z raných filmů, natočených ještě v autorově vlasti, vybrala Lásky jedné plavovlásky z důvodu, že se jedná o Formanův druhý celovečerní film, který je tak přímo mezi jeho debutem a již zručně propracovaným třetím snímkem. Balancuje tedy na pomezí začátečnické tvorby a tvorbou pozdější, ale oproti režisérovu debutu je jeho scénář již připraven důkladněji, proto je analyticky zajímavější.

Přelet nad kukaččím hnízdem - dalším analyzovaným dílem je film, který byl kritiky velmi oslavován a je jednou z režisérových adaptací na literární dílo. Jeho zajímavost spočívá jak v tématu, tak v jeho zpracování. Ukazuje tu část lidské společnosti, do které nemá možnost nahlédnout většina diváků, odkrývá určitá tabuizovaná témata a zanechává hluboký dojem.

Vlasy - Třetím analyzovaným filmem je ojedinělý formát, který je poskládan krom dějové linie též linií, v níž závisí na hudbě a ta děj pevně doprovází a dotváří jej. Navíc je zasazen do specifického prostředí, které je autorce sympatické.

Goyovy přízraky - Posledním vybraným dílem je režisérův poslední velkoformát se složitým dějem, který se odehrává na pozadí velkých historických změn, zároveň se však inspirací pro jeho tvorbu stal reálný základ umění.

5.1.2 ŘAZENÍ SYŽETU

Všechna vybraná díla mají stejný princip řazení syžetu. Syžet je zde řazen chronologicky, není tedy větším problémem tvoření fabule. Kauzalita plyne lineárně po základních bodech syžetu, maximálně se objevují retrospektivní záběry, které však nezasahují do směru utváření syžetu. Díky této posloupnosti děj spěje k vyvrcholení, v němž si recipient dotváří finální fabuli.

5.1.3 MOTIVACE

Motivací všech autorových filmů je kombinace všech čtyř druhů motivace, kdy je umělecká částečně potlačena, protože nevystupuje do popředí, ale dílo Miloše Formana prokazuje motivaci jak kompoziční, tak transtextuální i realistickou.

5.2 KONKRÉTNÍ ANALÝZA JEDNOTLIVÝCH FILMŮ

V této části se autorka zabývá tím, co jednotlivé filmy odlišuje, podrobuje je tedy každý analýze zvlášť a vykresluje jejich hlavní rysy.

5.2.1 LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY (LOVES OF A BLONDE; 1965)

Zařazení do žánru

Dílo je příkladem toho, jak široké může být žánrové spektrum v jediném filmovém kusu. Film balancuje na pomezí mezi dramatem a komedií díky tomu, že samotné téma snímku je dramatickým příběhem dívky, která během prohlubující se dějové linie zjišťuje, že její život není jednoduchou procházkou růžovým sadem, ale spíše naopak. Je zklamána člověkem, kterému, jak sama přiznává, bezmezně věří a který zrazuje její důvěru. Díky režiséřskému pojetí není dívčin osud poukázán jako čiré drama, stejně jako lidský život není čistě jen černobílý, i zde se objevují prvky komiky, která vyplývá především z mládí protagonistů filmu, které tíhu příběhu výrazně odlehčuje svými ideály a myšlenkami. Chceme-li film zařadit do jedné škatulky, můžeme o něm říci, že je hořkou komedií.

Syžet

Syžet toho to díla je poměrně velmi jednoduchý a nevětvený. Hlavní postavou, která je i skrytým vypravěčem, protože celý další děj se odehrává jen z jejího pohledu, je Andula. Část jejího života v syžetu na sebe navazuje bez větších časových mezer, je tak umožněno recipientovi jednoduchým postupem tvořit fabuli bez větších komplikací, které by vytvářely odbočky od hlavní postavy. Jediná změna nastává v retrospektivním přehledu flashbacků, které Andula interpretuje dál. Recipient tak může srovnat jejich pravdivost, ale na výstavbu fabule nemají v podstatě žádný vliv.

Syžet graduje v závěru, který celou recipientovu fabuli dostává do kruhové vazby, děj je typickým příkladem proairetického aspektu syžetu. Narace díla ve své podstatě spojuje jeho dva nejpodstatnější body, tedy konec a začátek, protože se zvláštním způsobem Andulin příběh s malými obměnami cyklí.

Význam

Referenční význam filmu je hluboký. Vidíme v něm odraz reálného světa, který je velmi snadno rozeznatelný ve všech momentech filmu. Ve své podstatě se celý film zabývá skutečným světem, jak jej vidí hlavní postava a její vidění je na pár naivních scén velmi realistické. Hlavně z důvodu, že okolnostmi je k němu vždy přinucena. Explicitní význam má pro autorku v té rovině, že byla seznámena s podobnými díly české Nové vlny, se kterými může dílo porovnat, je tedy schopna jej zařadit mezi další tematicky podobné filmy a vnímat drobné nuance, v nichž se liší. Význam implicitní v díle autorka textu vnímá tak, že film ukazuje pohled obyčejného člověka, jehož prostřednictvím posílá divákovi zprávu o jedné generaci, která by bez této výpovědi byla možná zapomenuta. Nepoukazuje možná na vědecké informace, ale obraz skutečného života obyčejného člověka v kontextu dané doby, konkrétně pohled ženy na dobu, v níž žije, který se liší od pohledu muže i zařazením do společnosti. Symptomatický význam dle autorčina úsudku předčí významy ostatní, a to hlavně z toho důvodu, že se zabývá právě sociální tematikou, kterou hluboce rozebírá v niternosti prožívání hlavní postavy.

Vlastnosti fabule

Informovanost je v díle velmi dobrá, ač je soustředěna výhradně na hlavní postavu. Jejím prostřednictvím, nebo prostřednictvím postav vedlejších, se k divákovi dostává informací dostatek, vytváření fabule je tak automatické. S tím souvisí i komunikativnost díla, která je též bezproblémová, syžet je natolik strohý. Dílo si je sebe samo dobře vědomo, i když syžet občas vázne na nižší úrovni dialogu. Utvořené fabule se v závěru potvrzují a dostávají se do kruhu.

Technické provedení

Díky tomu, že tento počín je druhým Formanovým dílem natočeným v české Nové vlně, drží se tak její idey točit filmy pravdivě. Díky střihu se tak divák stává součástí skutečných událostí, dějících se na plátně, nebo má alespoň ten dojem. Střih přirozeně ukončuje jednotlivé obrazy, tak jak je divák pocitově vnímá, každý jeden obraz přináší jednu část příběhu, na kterou navazuje další, přímo, bez prostoru mezi. Vzniká tak dojem plynutí času bez režiséřského zásahu, ten je v podstatě pro Formana typickým rysem. Jedinými momenty, kdy se střih stává režiséřským nástrojem, jsou ty, kdy mezi sebou Forman odděluje vzájemně se logicky vylučující momenty. Například scéna, kdy je Andula součástí souhlasu o tom, že si váží své počestnosti, a střihem se přeneseme ke krajnici silnice, kde se snaží zastavit auto, aby se dostala k muži, s nímž o poctivost přišla.

I proto, že Forman ve filmu pracoval především s neherci, dialogy jsou těžké a zdoluhavé, umocňují tím tíživou atmosféru malého nešťastného města i mladých aktérů, kteří poukazují strohostí svých reakcí na nedostatečnou zkušenost, která je jim lehko uvěřitelná.

Hudba se stala nedílnou součástí až s nástupem Nové vlny a nejinak je tomu v díle Lásky jedné plavovlásky, kde též dokresluje děj, především svou emotivností, navozuje totiž v celém filmu atmosféru, kterou se snaží režisér vyvolat v divákovi a daří se mu to.

Ozvláštnění, dominanta

To něco, čím je film ozvláštněn, aby nezapadl v davu, je, dle autorky, naivita mladé dívky, která je pro běžný život normální, ale málokdy se zobrazuje ve filmu. Lásky jedné plavovlásky jsou právě pro svou naivitu filmem, který oplývá nebývalým půvabem. Andula je jednoduchá ve své prostotě a nesnaží se to nijak zakrývat a to jí činí zvláštní. To se autorce zdá i jako dominanta celého příběhu, tedy naivní způsob náhledu hlavní aktérky na svět.

5.2.2 PŘELET NAD KUKAČČÍM HNÍZDEM (ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST; 1975)

Zařazení do žánru

Díky prostředí, ve kterém se děj odehrává, můžeme tento počín zařadit do skupiny psychodramatu, kterému odpovídá prostřednictvím svého dramatického děje. Příběh zkoumá změny lidského chování a graduje v několika závěrečných scénách, ale hlavním rysem filmu je zkoumání lidské psychiky, která čelí psychickému nátlaku a ústrku, a jak daleko možnosti lidského mentálního chování jsou schopny dojít.

Syžet

McMurphy je zde hlavním hrdinou syžetu, který stejně jako v předchozím díle plyne lineární posloupností, z níž nevybočuje. Vzhledem k tomu, že film se z podstatné většiny odehrává na jednom místě, vnímáme, že syžet není rozdělen velkými časovými mezníky, které by mohly narušovat tvorbu fabulí. I zde je průkazný proairetický aspekt syžetu.

Význam

Referenční význam snímku tkví v bezproblémovém rozeznání skutečného světa, které je zde bezproblémové i navzdory místu, kde se děj odehrává. Explicitní význam

se zobrazuje opět v zařazení díla do určité skupiny podobných filmů, na jejichž základě je autorka textu k dílu schopna přistupovat a rozeznávat hlavní rozdílnosti, zde se film dostává do roviny filmů z ozvláštňeného prostředí, i díky němu je možno utvořit si na tato zařízení názor. Implicitní význam, který je nad oběma předchozími vyvýšen, ale zároveň zůstává na stejné úrovni s významem symptomatickým, se u tohoto konkrétního díla skrývá v předání myšlenky o jedinečnosti a nezměrné síle lidské mysli. Symptomatický pak klíčí v poukázání společnosti na malém, velmi specifickém vzorku, který se však přeneseně dá aplikovat na celou společnost, ve které panuje ideologie, kterou zde specifikuje Velká sestra utlačující, jako jedinec, celý dav mentálně mnohem slabších postav. Recipienti si tak mohou uvědomit dopad chování vůči menšině například přímo s psychickým poškozením.

Vlastnosti fabule

Film si je sám sebe dobře vědom, syžet je dynamicky sestaven tak aby se děj neztrácel ve zdlouhavých dialozích. I informovanost a komunikativnost díla je na vysoké úrovni. Tvorba fabulí je stejně jako u prvního analyzovaného počínu vlastně zautomatizována a v závěru jsou také potvrzeny.

Technické provedení

Forman se technicky moc nevzdálil od svých prvotin. Stále filmy zpracovává v rámci Nové vlny a snaží se ukázat skutečný svět, jak jej vidí. I u tohoto díla vidíme střih, který působí jako by byl divák součástí filmu, jednotlivé obrazy na sebe navazují přirozeně, bez zásahu vyšší moci. Ale i zde jsou případy, kterými dodává ději dynamičnost a z obrazu, ve kterém panuje tíživá, ale tichá atmosféra. Ukázán je ve velkém celku se střihem přemíst'ujeme k obrazu, v němž je ukázán portrét vegetujícího McMurphyho.

Aby Forman zachytil v co nejširším rozsahu mentální rozpoložení jednotlivých postav, soustředil se na detaily jednotlivých herců s tím, že jen jejich mimika a neverbální komunikace poukazuje na jejich rozpoložení. Ve tvářích se jim tak zračí emoce, kterou je postava zmítána.

I zde je důležitou součástí zvuk a hudba. Zvuk dotváří tíživou atmosféru psychiatrické léčebny. Za jejími zdmi se složení zvuků nepodobá běžně dostupným místům, ticho zde hraje velikou roli a konkrétně hudba podpírá i jeden z klíčových momentů ve filmu, kdy se stále se opakující skladba slyšených na chodbách vrývá McMurphymu do hlavy a on chce její změnu, která je však zamítnuta. Ostatní hudba je velmi jemným podkresem situací, které ač jsou často dynamické, dokresluje je hudba jiného tempa, která utváří dojem rozporuplnosti.

Ozvláštění, dominanta

Autorka se domnívá, že ozvláštěním tohoto filmu je pojetí normalnosti v postavě hlavního hrdiny. Díváme se tu na hrdinu, o němž víme, že se zdá být normální, což samo o sobě je nedefinovatelným pojmem a dostává se do konfrontace s druhou stranou - se stranou, která by se dala označit jako nenormální, ale ukazuje se, že obě tyto strany si mohou porozumět. Nepřítelem se nakonec normalnosti stává jiná normalnost. Dalším prvkem je běžně nepoukazovaná krutost ženy. Velká sestra vystupuje jako žena s praktikami přirozenějším spíše mužům. A neposledním ozvláštěním je energičnost a chuť po změně, kterou v sobě McMurphy má.

Dominantou filmu je prostředí příběhu, je vytrženo z logicky fungujícího světa a podléhá vlastním pravidlům.

5.2.3 VLASY (HAIR; 1979)

Zařazení do žánru

U Formanova díla, zaměřujícího se na éru generace Hippies je zařazení do žánru o poznání jednodušší a to především díky tomu, že předlohou mu byl muzikál, jehož formy se režisér držel. Toto označení spolkne veškerá další, která by mohla analyzovat ne formu, ale samotný příběh, v němž se objevuje humor spojený s volnomyšlenkářstvím skupiny lidí vyznávajících svobodu, ale též tragédie, kterou je samotný závěr. Mladý muž, s předem daným myšlenkovým směrem, přichází o život z nedopatření. Též se snímek dotýká ožehavého tématu militarismu díky tomu, že jedna

z postav je ochotna bojovat válku své vlasti s rozhodnutím položit vlastní život ale naproti tomu se staví do konfrontace se skupinou lidí, která poukazuje na absurditu podobného jednání.

Syžet

Vnímáme dualitu hlavní postavy, syžet tu také má dva proudy, které se v jednom bodu setkávají, překrývají se a následně se opět rozcházejí. Jeden je věnován hlavní postavě Bergera a druhý Bukowskemu. První Bergerův proud syžetu poukazuje jeho fungování v pro něj přirozeném prostředí exteriérů. Druhý proud se velmi liší, recipient si tak je schopen vytvářet dva proudy fabulí, které se v jednom bodě protínají v jednu, a ta následně zastřešuje obě původní. Nakonec se opět rozdělují, aby zbyla jen jedna. Časový prostor mezi jednotlivými částmi syžetu se liší, ze začátku jsou velmi malé, ale ke konci je patrné, že se časová propast rozšířila. Je dochován proairetický aspekt syžetu.

Význam

I v tomto díle převládá nad ostatními významy, stejně jako u obou předchozích, význam symptomatický, a to především díky zasazení díla do skupiny lidí, která je jistým způsobem odlišná od většiny, a jejím střetem s jiným pohledem. Poukazuje tím na společenské problémy, v nichž se jinakost odsuzuje negativním postojem, který se však může stát jen předsudkem, potažmo zbytečnou obavou. Společenský dopad zpětně ukazuje, že hnutí Hippies, není jen o barvách a láce, ale i o jeho stinných stránkách, tedy drogách a velmi častém dobrovolném odloučení od rodiny, která nerozumí zvolenému způsobu života. Též téma války má silný lidský dopad, který v autorce vzbuzuje pocit absurdity boje o moc.

Vlastnosti fabule

Dílo si je sebe samo dobře vědomo a syžet dynamicky plyne i díky hudebním vsuvkám, které syžet posouvají kupředu v rychlém sledu. Komunikativnost a informovanost díla je velmi vysoká. Stejně jako u předchozích Formanových děl

se ukazuje, že autor chce dát recipientovi jen omezený prostor pro tvorbu fabulí a ty mu v závěru potvrdí, protože není těžké odhadnout, jakým směrem se budou ubírat.

Technické provedení

Střih se příliš neliší od předchozích děl Miloše Formana, ale je rozdílný prostředím, ve kterém se odehrává a tím je většinou exteriér, díky kterému dokresluje svobodomyšlnost doby a skupiny kolem které se točí.

Styl záběrů je zde také přizpůsoben prostředí a celkovému ladění filmu. Aktéři jsou plni života a dávají to najevo velmi silnými gesty. Zároveň záběr mnohdy ukazuje skupinu lidí s určitou choreografií, často tedy zabírá velké celky.

Film je protkán zvuky velkoměsta a přírody u scén, které se odehrávají v exteriéru. Naproti tomu vidíme mnoho scén, které jsou záměrně vytvořeny ve tmě, aby poukázaly na temnou stránku života na ulici.

Hudba je u filmu *Vlasy* samostatnou kapitolou díky tomu, že ona je jedním z pilířů celého děje. Skladby, které v upravené formě ve filmu slyšíme, jsou převzaty z původního divadelního muzikálu a dostávají se do podvědomí diváka, navozují v něm atmosféru doby, uvolňují jej.

Ozvláštnění, dominanta

Ozvláštněním se dle autorky stalo zasazení do divácky přitažlivé éry a hudební zpracování, které dodává filmu úplně nový rozměr a činí jej nezapomenutelným. Též pojetí konvencí se zdá být v díle ozvláštněním, ukazuje se totiž, že přístup k nim nemusí nutně tvořit soupeře nebo být v opozici, ale může se stát obohacením.

Pro autorku se dominantou filmu stává hudba, která vyjadřuje svou volností atmosféru doby a stejně tak podtrhuje děj, který stojí na principech přátelství a lásky. Hudba jej utužuje a na podkresu hudby se mohou lidé střetávat, společně zpívat i tančit.

5.2.4 GOYOVY PŘÍZRAKY (GOYA'S GHOSTS; 2006)

Zařazení do žánru

I tímto dílem se Forman dostal do dramatické sféry, ale jeho děj položil do nového pozadí a kontextu a to do historického. Goyovy přízraky tak můžeme směle zařadit do skupiny historických dramát, v nichž je velmi důležité propracování právě historické stránky kvůli potřebné autentičnosti a důvěryhodnosti.

Syžet

Tento film je z analyzovaných dějově nejrozsáhlejší. Ve své podstatě se syžet též drží lineární následnosti, ale rovněž se rozděluje do několika proudů, a to hlavně proto, že zde vnímáme několik hlavních postav. Otce Lorenza, Inés i Goyu můžeme vnímat jak hlavní postavy jednotlivých syžetových proudů, které se též protínají v několika bodech. Díky nárůstu postav se tyto průniky stávají složitějšími a autor nám omezuje přístup k veškerým informacím, což podněcuje tvorbu fabulí. Syžet graduje v závěru, kdy jsou fabule potvrzeny nebo vyvráceny. V tomto díle jako v jediném z analyzovaných vidíme hermeneutický aspekt syžetu.

Význam

I zde se na piedestalu hřejí dva hlavní významy díla a to implicitní a symptomatický. Implicitní význam autorka spatřuje v objemu dat, které dílo obsahuje a posouvá recipienta dále, hlavně co se historického kontextu týče. Je zde zachyceno několik velkých okamžiků španělské historie, které divák s dílem přijímá. Hlavní myšlenkou, kterou autorka vnímá, je mezilidská krutost. Dílo poukazuje, jak daleko je schopen člověk dojít v rámci své nadvlády nad druhým, jak moc dokáže svou moc použít v krutosti, kterou obrátí v druhého člověka, lidskou bytost, s níž je na stejné biologické úrovni, ale díky zásahu člověka společensky je nějakým způsobem výše. Symptomatický význam se pak s implicitním prolíná v tom, jak ve filmu celá společnost funguje, jak rychle je schopna zapomenout a odvrátit se od toho v co věřila. Působení díla je v tomto případě velmi silné i díky dostatečně kvalitně zobrazeným ukázkám bestiálního zacházení, které se ve filmu ukazují dostatečně důvěryhodně.

Vlastnosti fabule

Goyovy přízraky si sebe samy také dobře uvědomují, syžet posouvají hlavně rychle po sobě jdoucí historické události, které syžet dotvářejí. Zlomovým je ale o něco nižší informovanost než u předchozích děl, a to hlavně z důvodu větvení syžetu. Jednotlivé proudy nedostávají tolik prostoru, jako tomu bylo u Formanovy dřívější tvorby, recipient si tak nutně vytváří rozsáhlé mapy fabulí, které si na základě nízké komunikativnosti filmu odkrývá. U díla je jasně vidět záměr s divákem příliš nekomunikovat, aby odkrýval a potvrzoval nebo vyvracel fabule krok po kroku a udržovat jej tak v napětí. Až v závěru dostává divák dostatek podkladů k tomu, aby si vyfabuloval předem závěr, který je poměrně očekávatelný.

Technické provedení

Střih se u filmu v drobnostech liší, a to především díky dramatičnosti doby, kterou mají podtrhnout. Části s plynulým střihem, jak jsme u Formana zvyklí, střídají místa, kde je střih nástrojem násilného přechodu, kterým se může stát i několik hodin, týdnů, či let. Recipient vnímá to, když probíhají důvěrné rozhovory mezi dvěma postavami a náhle po střihu přichází fatální scéna, ve které velmi často nechybí dravost, portréty, a polocelky tak střídají celky velké plné účinnosti.

V Goyových přízracích dochází ke změně osvětlení. Film je laděn do tmavých tónů podtrhující tíživost děje, jistě jsou inspirovány právě obrazy Francisca Goyy, který ve svých obrazech pracoval s potemnělostí.

Prostředí se střídá rovnoměrně mezi extrémně honosnými interiéry nebo naopak absolutně nuznými, interiéry jimi trochu utrpěli, ale i s nimi se ve filmu setkáváme.

Oproti předchozím analyzovaným dílům vnímáme velkou míru výpravnosti.

Hudba, která byla zadána českému Okamžitému filmovému orchestru, utváří svou mnonovrstevnatostí dojem velkoleposti, v níž se odráží jednotlivé nástroje a jejich polohy.

Ozvláštnění, dominanta

Dle autorky je zde hned několik ozvláštnění. Velmi specifickým mezníkem je doba, ve které se děj utváří a ve filmu není často zobrazována. Dále možnost

prospěchářství na úkor správných hodnot, v podobě otce Lorenza. Vyprávění očima nezúčastněného malíře, který jako by nebyl součástí této historické etapy, ale jen nečinně přihlížejícím, a dobu zobrazujícím návštěvníkem. A také ukázka krutosti způsobené na člověku, který je nevinný.

Autorka jako dominantu vnímá zobrazení historie a její pojetí společnosti, v němž se ukazuje absurdita lidského jednání, které se ale bez problémů nese celou historií lidstva.

ZÁVĚR

Autorka se ponořila do Formanova díla, dosáhla jeho zkompletování v teoretické části a nástinu podobnosti, nebo naopak odlišnosti děl napříč celým spektrem jeho dlouholeté tvorby. Pro neoformalistickou analýzu tak vybrala díla jak raná, tak vrcholná.

Zjistila tak, že Formanovo technické zpracování filmů zůstává ve své podstatě stejným až na drobné odlišnosti. Mění se však témata a rozsah režisérova díla. Autorka to přikládá přirozenému nárůstu vědomostí a zkušeností s postupujícím věkem a profesní praxí. Zatímco v počátcích tvorby se režisér věnuje hlavně sociální tematice, postupem času staví filmy především na silném příběhu a rozvětvenosti děje.

Též na konkrétních příkladech z předem vybraného vzorku filmů potvrdila, že se ve Formanově díle opakuje motiv individualismu a vyčlenění vůči společnosti, nebo alespoň skupině. Filmy mají často společenský přesah, v němž se ukazuje, že příběh je aplikovatelný nejen do děje filmu, ale též na větší celek jakým může být i celá společnost.

Potvrdilo se, že autorův rukopis je nezanedbatelný a rozpoznatelný právě na vykreslení postav, děje a výběru témat. Forman má oblibu v tématech, která podporují právě onu jinakost, která se dá prokreslit do hloubky a konfrontovat s tím, čemu se vymezuje. Autor se tak vymezuje profesní konkurenci, v níž nepodléhá módnosti, ale zachovává vlastní originalitu.

Vzhledem k tomu, že neoformalistická narativní analýza je především velmi subjektivní metodou zpracování dat, tak se i tato práce stává subjektivním dílem autorky, odráží se v ní nejen její pohled na autora samotného, ale především na jeho práci.

Přínosem práce se stává nový pohled na Formanovo dílo na základě autorčiny zkušenosti, kterou porovnála s daty, jejichž získání bylo předmětem provedené výzkumné metody.

Zpětně autorka vidí, že práce by mohla svým rozšířením aspirovat na práci rigorózní, protože potenciál objemu dat zde je, stejně jako prostor pro přínos, avšak pro zachování rámce diplomové práce, byla autorka nucena ze všech celovečerních hraných filmů Miloše Formana vybrat jen jejich zlomek, který je též jejím subjektivně

vytvořeným vzorkem a i zde byla nucena držet se doporučeného rozsahu, protože analýza by se dala zpracovat mnohem hlouběji a podrobněji, i díky obsáhlosti filmů, kdy by každý jeden film zvlášť a jeho důkladná analýza naplnily diplomovou práci.

Pokračováním v analýze Formanova díla by bylo dokončení a zkompletování jeho režijního profilu, ten by byl obsáhlým dílem. Byl by vytvořen na základě jeho práce, ta by byla podrobena analýze druhou osobou. Toto zpracování by se mohlo stát významnou publikací hloubkově mapující dílo jednoho z nejvýznamnějších českých filmařů.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

ČERNÍK, Michal. *35 českých filmových režisérů očima Zdeňka Svěráka, Jiřího Suchého, Květy Fialové, Radka Brzobohatého a v karikaturách Michala Černíka*. Vyd. 1. Praha: BVD, 2010, 151 s. ISBN 978-80-87090-34-3

DRDA, Adam a Karel STRACHOTA. *Naše normalizace: člověk v tísní : jeden svět na školách, příběhy bezpráví*. Praha: Člověk v tísní, 2011. ISBN 80-874-5611-4

FOLL, Jan. *Miloš Forman*, 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1989. ISBN není.

FORMAN, Miloš a Jan NOVÁK. *Co já vím?, aneb, Co mám dělat, když je to pravda?: autobiografie*. Vyd. 2., přepracované a doplněné. Překlad Jiří Josek. Praha: Bookman, 2007, 469 p. ISBN 978-809-0345-577

FORMAN, Miloš a Jan NOVÁK. *Co já vím?: autobiografie Miloše Formana*. Vyd. 1. Překlad Jiří Josek. V Brně: Atlantis, 1994, 237 s., [32] s. obr. příl. (čb.). ISBN 80-710-8076-4.

HAVEL, Ludvík a Kristin THOMPSON. *Český film, 1945-1998: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Brno: Cerm, 1998, 19 s. Item. ISBN 8072041010.

LIEHM, Antonín J a Miloš FORMAN. *Příběhy Miloše Formana*. Vyd. 2., v ČR 1. Praha: Mladá fronta, 1993. ISBN 80-204-0388-4.

MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, 270 s. ISBN 978-807-3311-261, s. 187-188.

Seznam použitých zahraničních zdrojů

BERGAN, Ronald. *Film: velký ilustrovaný průvodce*. V Praze, 2008, 528 s. ISBN 978-807-3911-362.

BERGAN, Ronald. *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Vyd. 1. Editor Petr Szczepanik. Praha: Herrmann, 2004, 528 s. ISBN 80-239-4107-0.,

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Film art: an introduction*. 10th ed. New York: McGraw-Hill, 2012, p. cm. ISBN 978-0073535104.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, 639 s. ISBN 978-807-3312-176.

BORDWELL, Kristin Thompsonová a [z anglického originálu ... přeložili Helena Bendová et] AL]. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Praha: AMU, 2007, 444 s. ISBN 978-807-1068-983.

BURCH, Noël a [z anglického originálu ... přeložili Helena Bendová et] AL]. *Theory of film practice: theory and practice*. 1st ed. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981, x, 172 p., [5] p. of plates. ISBN 06-910-0329-7.

CARRIÈRE, Jean-Claude a Miloš FORMAN. *Goyovy přízraky: autobiografie*. Vyd. 1. Překlad Tomáš Pekárek. Frýdek-Místek: Alpress, 2006, 256 s. Klokan (Alpress). ISBN 80-736-2298-X.

CARRIÈRE, Jean-Claude, Jean-Claude CARRIÈRE a Jean-Claude CARRIÈRE. *Vyprávět příběh*. Vyd. v ČR 1. Praha: Národní filmový archiv, 1995, 211 s. Knihovna Illuminace. ISBN 80-700-4081-5

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. V Olomouci: Univerzita Palackého, 2000, 259 s. ISBN 80-244-0175-4

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Překlad Milan Orálek. Brno: Host, 2008, 328 s. Teoretická knihovna, sv. 21. ISBN 978-807-2942-602.

DIZDAREVIČ, Jasmin a Miloš FORMAN. *Konkurs na režiséra Miloše Formana: autobiografie*. Vyd. 1. Překlad Tomáš Pekárek. Praha: AG kult, 1990, 256 s. Klokan (Alpress). ISBN 80-900-0812-7.

HAMES, Peter a Jan NOVAK. *Československá nová vlna: autobiografie*. Vyd. 1. Překlad Tomáš Pekárek. Praha: Levné knihy KMa, 2008, 344 s., [36] s. obr. příl. ISBN 978-807-3095-802.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, 735 s. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6.

PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Vyd. 1. Editor Karel Tabery. Praha: Academia, 2009, 695 p. ISBN 978-802-0016-898

PŘÁDNÁ, Stanislava a Miloš FORMAN. *Miloš Forman: filmař mezi dvěma kontinenty*. Vyd. 1. Překlad Tomáš Pekárek. Brno: Host, 2009, 371 p. Klokan (Alpress). ISBN 80-729-4322-7.

ROBERT C. ALLEN, Robert C. Douglas Gomery a [z anglického originálu ... přeložili Helena Bendová et] AL]. *Film history: theory and practice. 1st ed.* New York: McGraw-Hill, 1985, 444 s. ISBN 978-007-5548-713.

SLATER, Thomas J a Miloš FORMAN. *Milos Forman: a bio-bibliography*. Vyd. 1. Překlad Tomáš Pekárek. New York: Greenwood Press, 1987, viii, 193 p. Klokán (Alpress). ISBN 03-132-5392-7.

THOMPSON, Kristin a Sergei EISENSTEIN. *Eisenstein's Ivan the Terrible: a neoformalist analysis*. Vyd. 1. Překlad Milan Orálek. Princeton, N.J.: Princeton University Press, c1981, x, 321 p., [34] p. of plates. Teoretická knihovna, sv. 21. ISBN 0691101205.

THOMPSON, Kristin. *Neofomalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace, č. 1, 1998, s. 5-36; přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor: Neofomalist Film Analysis, 1988).

Seznam použitých internetových zdrojů

FORMAN, Miloš. © RADKA PRODUCTION. Miloš Forman: Taking Off :: Miloš Forman [online]. Praha, 2014 [cit. 2014]. Dostupné z: <http://milosforman.com/cz>

Seznam ostatních zdrojů

Amadeus [film]. Režie: Miloš Forman. USA: The Saul Zaentz Company, 1984. 160 min.

Completely Cuckoo [documentary film]. Režie: Charles Kiselyak. USA: Quest Produstions, 1997. 47 min.

Černý Petr [film]. Režie: Miloš Forman. Česká republika: Filmové studio Barrandov, 1963. 85 min.

Goyovy přízraky [Goya's Ghosts] [film]. Režie: Miloš Forman. USA/Spain: Xuxa Producciones; The Saul Zaentz Company, 2006. 113 min.

Hořelo, má panenka [film]. Režie: Vojtěch Moravec. Československo, 14 min.

Hoří, má panenka. Režie: Miloš Forman. Česká republika: Filmové studio Barrandov, 1967. 71 min.

Konkurz [dokumentární film]. Režie: Miloš Forman. Česká republika: Filmové studio Barrandov, 1963.

Lásky jedné plavovlásky [film]. Režie: Miloš Forman. Česká republika: Filmové studio Barrandov, 1965. 75 min.

Lid versus Larry Flynt [The People vs. Larry Flynt] [film]. Režie: Miloš Forman. USA: Fantasy Films, 1975. 129 min.

Miloš Forman - americká léta [Miloš Forman: Taking Off In America] [TV dokument]. Režie Clara Kuperberg a Julia Kuperberg, Francie, TCM & Wichita films, 2012. 58 min.

Miloš Forman – co tě nezabije [Milos Forman: What doesn't kill you...] [dokument]. Režie Miroslav Šmídmajer. Česko, Bio Illusion, 2009. 110 min.

Miloš Forman [Miloš Forman][TV dokument]. Režie Luc Lagier, Francie, Cinécinéma et camera lucida Productions, 2010. 50 min.

Muž na měsíci [Man on the Moon] [film]. Režie: Miloš Forman. USA: Universal studios, 1999. 118 min.

Přelet nad kukaččím hnízdem[One Flew Over the Cuckoo's Nest] [film]. Režie: Miloš Forman. USA: Columbia pictures, 1996. 133 min.

Ragtime [film]. Režie: Miloš Forman. USA: Paramount Pictures, 1981. 155 min.

Taking off [film]. Režie: Miloš Forman. USA: Universal Pictures, 1971. 93 min.

The Making of 'Amadeus' [video film]. Režie: Bill Jersey. USA: Quest Productions, 2002. 60 min.

Valmont [Valmont] [film]. Režie: Miloš Forman. USA/France: Orion, 1989. 137 min.

Vlasy [Hair] [film]. Režie: Miloš Forman. USA: CIP Filmproduktin, 1979. 121 min.

Zlatá šedesátá [Golden Sixties] [TV dokument]. Režie Martin Šulík. Česko, Česká televize, 2009. 57 min.

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Bc. Sabina Erbanová

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: Prezenční

Název práce: Neoformalistická analýza vybraných celovečerních filmů Miloše Formana spojená s rozbořem prvků individualismu v nich obsažených

Rok: 2014

Počet stran textu bez příloh: 70

Celkový počet stran příloh: 0

Počet titulů českých použitých zdrojů: 8

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 19

Počet internetových zdrojů: 1

Počet ostatních zdrojů: 20

Vedoucí práce: Mgr. Ondřej Kepka