

Josef Škvorecký

Nejdražší umění a jiné eseje o filmu

spisy 37

| | |
|---|-----|
| Kino sentimentálního diváka (1964) | 7 |
| Všichni ti bystří mladí muži a ženy (1971) | 11 |
| Jiří Menzel a historie Ostře sledovaných vlaků (1982) | 173 |
| Nejnovější historickovědné dílo z Prahy (1984) | 247 |
| Dějã vu (1987) | 258 |
| Dějã vu II aneb Circulus vitiosus (1988) | 264 |
| O nesnázích filmových adaptací beletrie (1988) | 269 |
| Velvyslankyně Širlejka (1989) | 278 |
| Osudy starých filmů a něco jako národní hrdost (1992) | 282 |
| Jeden bezvýznamný, starý americký film (1993) | 287 |
| Jeden starý nacistický film, a jak to s ním bylo (1994) | 297 |
| Poe a smrt krásné dívky (1996) | 318 |
| Nejdražší umění (1998) | 326 |
| Pramen Loly běžící o život? (1999) | 330 |
| | |
| Vydavatelská poznámka..... | 333 |
| Ediční poznámka..... | 336 |
| Komentáře | 342 |
| Jmenný rejstřík | 422 |
| Rejstřík filmů..... | 433 |

Josef Škvorecký
Nejdražší umění
a jiné eseje o filmu
spisy 37

© Josef Škvorecký, 2010
copyright © Books and Cards, 2010
editor and commentary © Michael Špirit, 2010
translation © Daniel Dolenský, 2010
ISBN 978-80-904186-6-0

*Tento svazek je věnován památce Vladimíra Justla
(27. 10. 1928 – 18. 6. 2010),
prvního editora Spisů Josefa Škvoreckého.*

Kino sentimentálního diváka

Paní Anna Czillágová, dáma, jež proslula dlouhým vlasem, sotva se hodlala stát zdrojem humoru, když do staropražských žurnálů zadávala svůj populární inzerát. A také ta slečna, která ve filmu *Ducháček to zařídí* laškuje s vyžehlenými mladíky z dobré společnosti, chtěla být jistě komická docela jinak, než je. Čas však provádí zlomyslné kousky s výtvoř, které hodlají být brány vážně, a jeho alchymie proměňuje leckterou tragédii v žánr jakési odmocněné superkomedie.

Když jsem byl docela malý a přístup do kina mi byl zapovězen jak rodiči, tak upozorněními na plakátech, dozvěděl jsem se pokoutními cestičkami (jako většina mých křesťansky vychovávaných vrstevníků), jak to vlastně je s příchodem dětí na tento svět. Nejasný proces, v němž už dávno přestal hrát roli čáp nebo výpravy na houby, ale který byl o to tajemnější, vyjasnily mi nemravné veršičky na jednom veřejném místě, ale pak mi jej nebožtík pan prokurista Kollitschoner znovu zatemnil. Přišel k nám na návštěvu se svou mladou, snadno se červenající chotí, a úmyslně udržoval konverzaci ve sféře mně tehdy zakázané, ale poslouchal jsem za záclonou, která oddělovala pokoj od knihovny, a slyšel jsem pana Kollitschonera hovořit o tom, že jakási žena v Praze porodila opici po zhlédnutí superfilmu *King Kong*, který se právě hraje v místním kině.

Kdo byl King Kong? Statista v opičí kůži, zvětšený zrcadlovým trikem do rozměrů činžáku. Jenže pro mne měly filmy tehdy ještě platnost reality a vždycky mi bylo k slzám líto postřílených banditů a zmasakrovaných Indiánů, které předváděli v neděli odpoledne dětem, neboť pro mne nezmírali smrtí pouze celuloidovou.

King Kong, na rozdíl od pistolnických násilníků, byl ovšem shledán mládeži nepřístupným, a já měřil pouze metr dvacet, a nemohl jsem tedy předstírat, že je mi šestnáct let. Zvolil jsem proto metodu dobrodružství. Místní kino bylo v sokolovně a projekční plátno dělilo tělocvičnu od kinosálu. Promítalo se na ně zezadu, přes tělocvičnu, z budky přilepené na zadní stěnu sokolovny, a proto se tam večer cvičení nekonala.

Toho dne jsem riskoval vše: nešel jsem ze cvičení domů, nýbrž skryl jsem se na záchodě, a když všechno ztichlo, vrátil jsem se

tajně do tělocvičny a posadil se na koženého koně. Za okny se kymácely topoly, stmívalo se, až se setmělo. Byla černá listopadová noc jako z gotických románů. V půl osmé (doma už obtelefonovali všechny známé a o matku se pokoušely mdloby) dostavil se do budky operatér, začal harašit, a mně, v temné tělocvičně, poprvé přejel mráz po zádech. Pak se také ozval slabý šum v sále, kam se v hojném počtu scházelo obecenstvo „silných nervů“. A konečně se na plátně objevila éterická krasavice Fay Wrayová a já ke své nelibosti zjistil, že titulky jsou z tělocvičny vidět obráceně a nedají se přečíst.

Byla černá, gotická noc, za okny se v ledovém větru kymácely topoly a z temného pralesa vyběhl do svitu pochodní King Kong, obrovská, řvoucí, vrahounská opice. Téměř dvě hodiny rozšlapával potom lidi, drtil v zubech tramvaje, bil zuřivě do veleještěrů a obrovským prstem se pokoušel odstrojit omdlévající Fay Wray. Nakonec, importován do USA, vylezl ten host z černých hloubek terciéru, paleontologií zhola neznámých, na vršek Empire State Building, byl sestřelen rojem stíhaček a bídně zahynul na newyorském dláždění, jeden z novinářů komentoval jeho skon větou, přeloženou v titulcích takto: „!slidss of sldssJ.“

V našem městě neporodila žádná žena nedonošenou opici, jenom mě museli druhý den po výprasku odvést k panu doktorovi Strassovi. Utrpěl jsem silný nervový otřes a dlouho mě pronásledovaly noční můry.

Potom uplynulo mnoho let, pan Kollitschoner i jeho rdící se paní dávno skončili v hrůzách mnohem konkrétnějších, než jaké prožila Fay Wrayová na kaširovaném ostrově v Pacifiku, a já spatřil v jedné pražské promítačce *King Konga* podruhé.

Něco se s ním stalo. Snad se zastyděl nad svým břídlivstvím v oboru hrůz, kde ho lidé ušlechtilé rasy tak dokonale trumfli. Byl to nyní milý tvor, pohybující se jakoby na protézách, spíše než veleopa připomínal dětského medvídko, jemuž nějaká porucha žláz umožnila dorůst do architektonických rozměrů. Se zájmem svrhl řvoucí nešťastníky do temné velepropasti a kroutě hlavičkou po způsobu maňáskových loutek, pozoroval jejich smrtelný pád. Pak předvedl dunivé *jiu jitsu* se stegosaurom vyrobeným z plastelíny, vyrval Fay Wrayovou ze spárů plastelínového pterodaktyla a v přestávkách mezi vším tím zvířecím *catch-as-catch-canem* na ni nyvě zíral do své obrovské dlaně. Jeho skon

na newyorském dláždění komentoval pohotový reportér slovy: „Láska ho zabila!“

Něco se stalo s tím milým vrahounem, anebo spíš se něco stalo se mnou. Neboť na rozdíl od nás, živoucích, tvorové z celuloidu nestárnou, a stárnutí je cesta z naivity k cynismu, z fantazie k střízlivosti. Ale zároveň je to cesta do onoho druhého poschodí vnímání, v němž se z někdejších vážně se tvářících nesmyslů rodí zcela svěží a žádné estetice nepodléhající žánry odmocněné komedie.

Když jsem potom částečně dospěl (a to už pan Kollitschoner a jeho rdící se paní nebyli mezi námi), přestaly mě zajímat osmé divy světa, vyrobené zrcadlovým trikem, a začal mě prudce zajímat onen div světa číslo jedna, nazvaný (nějakým romantickým omylem) „něžné“ pohlaví. Nebyla to však doba neorealismu, erotika byla cudná a herečky vskutku něžné, až k zcukernatění. Nejzazší mez sex-appealu představovaly filmy o Tarzanovi, jehož běloskvoucí družka Maureen O'Sullivanová se procházela v dvoudílných kožených plavkách elegantního střihu mezi ušpiněnými krokodýly, hltána očima tehdy právě šestnáctiletých mladíků. Měli jsme přitom pocit čehosi americky nemravného, neboť naše domácí erotika byla erotikou Listu paní a dívek. Ve filmu se vůbec nedála, dala se patrně až po *happy endu*, ale to už film nezachycoval. Film znázorňoval pouze rozverně tokání Lízy z penzionátu, která se medovým hláskem prozpívala až do Nebe, kde na ni čekalo její Štěstí. Zachycoval žabeckou koketérii baculaté dívky se silně mrkavýma očima, jak ji nezapomenutelně ztělesnila Věra Ferbasová, a ztuhlé úsměvy kinohvězdy Novotného, ideálu všech paní a dívek československých, nebo Stanislava Strnada, o jehož knírku pořádala Kinorevue celonárodní plebiscit.

To všechno odpočívá, neměnné, a přece časem nepochybně změněné, v nedostupných archivech Státního filmu: *King Kong* a Eva Gerová, *Krb bez ohně* i *Královna pralesa*, *Andula vyhrála* i *Slečna matinka*, *Pařížanka*. Hory sentimentu, naivity, svědectví o komercialismu a kýči, ale taky nepřímá výpověď o době a jejích pošetilostech, o době a snech jejích švadlenek, jak je vážné

umění nikdy nezachytilo. To všechno je zásobárna potenciálních odmocněných komedií našeho mládí, které možná esteticky vychovával převážně kýč, ale byl to aspoň poctivý kýč, ne umělecky se tvářící poloumění.

Snad proto nebude považováno za zpátečnickou troufalost, navrhnou-li nesměle, aby bylo v republice zřízeno putovní Kino sentimentálního diváka. Jistě, nebyl by to počin kulturní, jenom příspěvek k zábavě starší a střední generace, a zejména jejích intelektuálních, cynických vrstev, ale snad by cyklus řekněme Věry Ferbasové příliš neohrozil estetický růst Přátel filmového umění, kochajících se uměleckými hodnotami Machatého *Extase*, z níž pečlivá ruka všudypřítomného československého pedagoga vystříhla vše naze neestetické. Žijeme ostatně v zemi, která patří mezi světové velmoci v konzumu cigaret, alkoholu a téměř nezdotatelného (a přece zdolávaného) množství cukrovinek a jejíž podnikoví ředitelé, bez právních následků, plánují raději pokuty, než by překročili plán investic zřizováním základních hygienických zařízení. Ničíme-li takto se souhlasem tabákových monopolů a s požehnáním docentů patologie svá těla narkotiky a jedovatými zplodinami, snad bychom si mohli, alespoň v omezené míře a za ceny přiměřeně nelidové, dovolit to malé duševní narkotikum staříckého filmového kýče, tu směšnou drogu naondulovaných slečen, které tak usilovně chtěly být komické a jimž se to časem tak dokonale podařilo, i když jinak, než zamýšlely – i když jen ve zlomyslném podtextu marsyasních děl, o němž jejich tvůrci sami neměli ani tušení.

1964

**Všichni ti bystří
mladí muži a ženy
Osobní historie
českého filmu**

Kathryn, která tak ráda ponocuje se starými filmy

Poděkování

Tahle knížka je produktem nostalgie: po zemi, odkud jsem odejel, když jiní přijeli, a po přátelích, kteří tam zůstali a kteří udělali tolik dobrých filmů, díky i vzdor tamním poměrům. Základem knihy jsou mé přednášky o českém filmu na Torontské universitě ve školním roce 1969–1970. Potom mě Joe Medjuck z Innis College požádal, abych napsal článek pro časopis *Take One*, a nato dostal Peter Lebensold nápad, že by mohli začít vydávat filmovou knižnici a zahájit ji spisem o české Nové vlně – a Peteru Martinovi se ten nápad líbil. A tak jsem tu knížku napsal, s nadějí, že by snad mohla v tomhle rychle zapomínajícím světě trošičku přispět k zachování vzpomínek na některé věci.

Není to vědecká práce, jenom osobní memoár, a proto se neodvolávám na prameny. Ale chtěl bych poděkovat všem těm bystrým (a často statečným) českým filmovým kritikům a historikům, bez jejichž díla, jak se objevovalo v šedesátých letech na stránkách *Filmu a doby*, *Filmových novin* a jinde, bych nebyl mohl napsat historické pasáže knížky, a jejichž rozbory, které často parafrázuji, mi velice pomohly vidět mnoho věcí, jež bych jinak neviděl.

Děkuji také panu dr. C. T. Bissellovi, prezidentu Torontské university, a Sboru guvernérů této university, jejichž porozumění mi umožnilo knížku napsat, když jsem byl v Torontu rezidenčním spisovatelem.

Předmluva k českému vydání

Kromě obvyklého důvodu, že totiž spisovatel je ten, kdo píše, udělal jsem Všechny ty bystré mladé muže a ženy, jak říkám v předmluvě ke kanadskému vydání („Poděkování“), také proto, abych „přispěl k zachování vzpomínek“ v rychle zapomínajícím světě. Měl jsem tedy na mysli západní, nikoli české čtenáře, a kniha je tím poznamenána, i když stopy po tom přístupu se paní dr. Ričlové z nakladatelství Horizont podařilo většinou odstranit. Kromě osmi filmů, které jsem v Kanadě sehnal pro svůj seminář, neměl jsem možnost znova vidět filmy, o nichž jsem podával zprávu, a spoléhal jsem proto na paměť a na neúplné ročníky Filmu a doby. K díkům českým filmovým kritikům a historikům šedesátých let chtěl bych zde ještě připojit dík panu Karlu Čáslavskému, který v rukopise opravil četné nepřesnosti a chyby zaviněné okolnostmi jeho vzniku, a Míle Ričlové za povzbudivá slova v přátelských dopisech a za vyspravení mé už chatrné interpunkce, ortografie a slovosledu.

Toronto, 22. listopadu 1990

Kapitola první. Dědové a otcové

Je to fakt, ne jenom šovinismus, řeknu-li, že jedním z nejdůležitějších průkopníků filmu byl Čech, Jan Evangelista Purkyně (1787–1869). Tento veliký fyziolog s neobvyklým smyslem pro humor přišel na mnoho originálních myšlenek, ale byl teoretik a o jejich uvedení do praxe se už nestaral. Protože žil v malé zemi a mluvil neznámým jazykem (i když, pravda, psal latinsky a německy), nestarali se o to příliš ani jiní lidé. Takže zakladatelem daktyloskopie je ten britský lékař koloniální služby, ačkoli Purkyně si dávno před ním všiml jedinečnosti rýh na prstech, zauvažoval, že by otisky prstů mohly sloužit jako ideální prostředek identifikace, a pak na to zapomněl. Místo toho, pro gaudium svých studentů, nalepil po roce 1840 na stroboskop (k tomu účelu jím samým zdokonalený principem šterbinové uzávěrky, který se používá dodnes) řadu vlastních, šklebících se daguerrotypických autoportrétů, a stal se tak patrně vůbec prvním šaškem, který se kdy objevil na oživé fotografii.

Pak si ještě vymyslel krokový posun, aby mohl studentům pomocí pohyblivé kresby líp vysvětlit srdeční systolu a diastolu, a dostal se tak v technice dál než mnohem pozdější Edison. A když se díval na sebe sama, jak se otáčí kolem své osy (dodnes ho při tom můžete spatřit v pražském technickém muzeu) na stroboskopu, jemuž dal učenější jméno kinesiskop, zafilosofoval si o budoucnosti té hračky: „*Nadíti se jest, že tato věc mistrností umělců stane se časem zvláštním odvětvím výtvarného umění, kde již nepostačí vytvořiti jedinký moment činu se vyvíjejícího, nýbrž i celý děj a celé dějstvo.*“

Skutečným dědečkem české kinematografie se stal pohledný architekt Jan Kříženecký, který si roku 1898 přivezl z Paříže kameru bratří Lumièrů a s ní počal natáčet zajímavosti: jak hasiči pobíhají kolem stříkačky, a voda skutečně stříká; jak skupina vousatých pánů v cylindrech velice rychle klade základní kámen k nějakému pomníku. Mladý světák byl však příliš nadšeným návštěvníkem pražských kabaretů, aby se spokojil pohledem na příjíždějící lokomotivu a klusající dělníky: najal si populárního komika Josefa Švába-Malostranského a natočil s ním snímek *Smích a pláč*, vlastně další primát pro český film: pokud vím, poprvé se tu v promítaném filmu objevil detailní záběr, jak jej

systematicky používal až D. W. Griffith. Kříženeckého tvorba vyvrcholila dvěma kratičkými komediami *Výstavní párkař a lepič plakátů* a *Dostaveníčko ve mlýnici*. Obě je uvedl na Výstavě architektury a inženýrství v roce 1898; humor tu spočíval – jako později u klasických amerických němých komedií – v padání věcí do jídla a v přistihování lidí viktoriánsky decentně in flagranti.

Kříženecký byl osamělý pionýr a u lidí s měšci nenašel pochopení. První komerční filmové společnosti zahájily pravidelnou výrobu až mnohem později, v roce 1910, ale pak se utěšeně rozmáhaly: ve dvacátých letech se už vyrábělo průměrně 20 celovečerních filmů ročně, v letech třicátých, po vybudování moderních ateliérů v Praze na Barrandově, už 30 až 40, ojediněle i víc než 50. Jako všude, kde byl film především novým odvětvím byznysu, byl uměním jen maloučkou. Většinu produkce tvořily veselohry typu, jaký lze uhodnout z názvů: *Kedlubnový kavalír v ráji*, *Paní Katynka z Vaječného trhu*, *Prach a broky*, *Pražští adamité* atd., o legračních událostech, předcházejících první manželské souloži. Na odbyt šla také melodramata jako *První políbení*, *Světlo jeho očí* nebo *Stříbrná oblaka*, založená většinou na obrovských utrpeních zamilovaných boháčů. Dvě méně početné kategorie tvořily filmy dobrodružné a po první světové válce také vlastenecké velkofilmu; v těch houfně vystupovali velikáni českých dějin v tuhých maskách, zhotovených podle dávných portrétů, takže výsledek se podobal sjezdu Frankensteinů (*České nebe*, 1918). Nákladné komparsy tu předstíraly krutý boj a svatý Václav, první český světec ve stejnojmenném filmu k 1000. výročí jeho mučednické smrti, tu k nebi vztahoval ruku s mečem. To neměl dělat, protože v detailním záběru se ukázalo, že má náramkové hodinky. Což je má nejstarší osobní filmová vzpomínka, neboť na ten film mě roku 1929 vzali moji zbožní rodiče poprvé do biografu.

Dobrodružné filmy byly historicky bulldogdrummondovského typu o mezinárodních spiknutích (*Otrávené světlo*, 1921); pokud to byly detektivky, pak většinou parodie: v zemi nikdy nebyla zvláštní (neoficiální) zločinnost: *Únos bankéře Fuxe* (1923), *Lelíček ve službách Sherlocka Holmese* (1932) aj. Vyskytovaly se i drákulovské historie, jako *Příchozí z temnot* (1921) – o hraběti, který po třistaletém pobytu v hrobě procitne a zamiluje se do vlastního ženského potomka. Občas sáhli filmaři po námětech z cizí klasiky, jako v *Opeřených stínech* (1930) – o šílencích, kteří zavraždí

psychiatra, jak si to vymyslel E. A. Poe; občas umělecky použili speciálních naturščiků: český mistr světa ve volném stylu Gustav Frištenský v roce 1927 velmi přesvědčivě ztělesnil *Pražského kata*. Pestrý dobrodružný žánr přinesl také cosi na způsob první česko-americké koprodukce. Bohatí američtí Slováci, bratři Sialelové, vyrobili v roce 1921 film o slovenském Robinu Hoodovi *Jánošík*. Natáčel se současně dvěma kamerami ve dvou verzích. Jedna, ta historicky věrná, se promítala v Československu: v ní je Jánošík zajat a popraven. Druhá, určená pro citlivější USA, zachytila Jánošíka, jak uteče zpod šibenice a v závěru se ožení s krasavicí z hor. Obě verze obsahovaly dlouhé honičky na koních, přesazené z Arizony rovnou do podtatranské nížiny.

Byl to tedy dobrý obchod a řídil se přáním zákaznictva. Přesto se našlo několik blouznivců, kteří si vzali do hlavy, že by to – podle prococtví J. E. Purkyně – mohlo být také umění.

Ze začátku to ovšem byla spíš legrace. Stanislav Hlavsa, okouzlený Mélièsem, udělal roku 1913 podle Gounodovy opery *Fausta*, kde mu Mefistofeles nádherně mizel a opět se objevoval. Pan režisér s tím filmem cestoval po venkově a skryt za projekčním plátnem zpíval Mefistofelův part. Byl to tedy jeden z prvních zvukových filmů. Faustovské téma, o architektu, jenž upíše duši ďáblu, aby mohl dokončit odvážně koncipovanou katedrálu, bylo námětem také *Stavitele chrámu* (1919), asi nejstaršího českého filmu, kde se slovo umění nemusí dávat do uvozovek. Film měl umělecký úspěch i za hranicemi: pod titulem *La Cathédrale* se dlouho hrál ve Francii. Poněkud soustavnější snahu udělat z filmu umění přinesla však sociální kritika, ne romantické příběhy ze zašlých dob. Film *Sivooký démon* (1919), příběh z dělnických stávek v sedmdesátých letech devatenáctého století, natočil režisér Václav Binovec; *Batalion* (1927) Přemysla Pražského byl založen na životě raného socialisty dr. Františka Uhra. Trend vyvrcholil „*labutí písní němé éry světového filmu*“, jak jej nazývají Maurice Bardèche a Robert Brasillach, filmem *Takový je život* (1929) Carla Junghanse.

Junghans byl samozřejmě Němec, ale do historie českého filmu dílo patří: má na to morální právo. Junghans film natočil

v Praze, většinou za české peníze, které sehnal populární český komik Theodor Pištěk, protože už měl plné zuby komedií pro maloměstáky. Dal do toho taky všechny své vlastní úspory (třebaže obchodník s filmem Auerbach mu řekl, že „tohle přece nikdo na světě nekoupí“), a přemluvil české herce, aby hráli zadarmo. Příběh pradleny, která úmornou prací živí rodinu, je sociální drama ve stylu tehdejší německé školy, spjaté s politickou levicí; slíbily jej financovat sociálnědemokratické a komunistické organizace, ale nakonec slib nedodržely a daly přednost Philu Jutzimu, jehož *Cesta matky Krausenové ke štěstí* (1929) vznikla podle všech známek a slušně řečeno „vypůjčením“ námětu, s nímž Junghans obcházel už od roku 1925.

Film dokonale propadl a zmizel. Jednu kopii objevili teprve po druhé světové válce a slavila triumfy ve filmových klubech. V roce 1957 vyrobil pak ozvučenou verzi Elmar Klos (*Obchod na korze*), ale Junghansovi se, když ji roku 1964 uviděl, nelíbila. Klos ji ozvučil dělnickými dechovkami; Junghans si k tomu představoval spíše Richarda Strausse.

Ale v době premiéry si díla povšimli aspoň v jedné zemi: v sovětském Rusku – a Junghans tam roku 1931 s velkými nadějemi odjel. Zajímaly ho problémy spojené s tehdy novým zvukovým filmem: funkční uplatnění zvuku, na rozdíl od tehdejšího opojení z upovídání. Jenže tou dobou bylo už v Moskvě cítit Stalinova kulturního referenta A. A. Ždanova a jeho socialisticko-realistický kánon, Ejzenštejn a Pudovkin začínali mít „potíže“, a filmové byrokraty „funkční uplatnění zvuku“ moc nezajímalo. Na jejich návrh napsal Junghans místo nějakých experimentů scénář podle knihy *Černí a bílí* od Langstona Hughese, neboť se v Moskvě začala nosit bezpečná kritika zahraničních útlaků. Byrokrati si však i kritiku zahraničních útlaků nakonec rozmysleli a peníze na film proti rasismu od nich Junghans nedostal. Odůvodnili to tím, že „film zabývající se tak ožehavým americkým vnitropolitickým problémem by mohl uškodit sovětsko-americkému obchodu“.

Byla to tvrdá lekce v socialistickém realismu a otrávený Junghans se vrátil do Prahy. Přátelé, tentokrát s pomocí jugoslávské firmy Presvetni Film, zajistili kapitálek, Junghans začal v Jugoslávii natáčet *A život jde dál* – ale pak v Marseille zastřelili Alexandra, nastaly politické zmatky, natáčení se protahovalo a kapitálek scvrkával. Dodělali to až za dva roky.

V Německu zatím NSDAP (Národně socialistická německá dělnická strana) budovala hodně nahlas nový pořádek, pod hesly bojujícími za mír a proti anglo-americkým válečným štváčům. Mnozí nalítli, a zdá se, že i znechucený Junghans. Vrátil se domů, natočil komerční hit *Durch die Wüste* (Pouští, 1936) podle románu Karla Maye, a potom udělal něco, co se později hodně nepřesvědčivě pokusil zakamuflovat. Ať to bylo jak bylo, na filmu *Jahre der Entscheidung* (Léta rozhodnutí, 1939) je jako autor podepsán. Tvrdil potom, že to byl film proti válce: což je možná pravda - nacisté byli vehementně proti válce, a šikovně do ní vmanévrovali západní „válečné štváče“. Ale kromě toho a především je ten film oslavnou epopéjí o revoluční cestě NSDAP k moci.

Junghans sám to zřejmě brzy pochopil, v dubnu 1939 utekl do Francie a odtud do USA. K filmu se už nedostal. Otevřel si fotografický závod, po založení Disneylandu získal výhradní právo na pořizování barevných fotografií, zbohatl a odstěhoval se na penzi do Mnichova.

Byl to, jak jsem řekl, Němec, ale natočil český film a jeho život je vzorcem typicky středoevropského osudu. Hollywood viděl všemožné tragédie, ale tato tragédie je česko-německé specifikum. Do života lidí, kteří se vynořili z anonymity, tu nezasahuje nemoc, změna vkusu, ztráta mládí, ale peroucí se ideologie, vymáhající od lidí loajalitu, mnohdy pod zlověstnými výhrůžkami. Mnoho hereček se vyspalo s vlivnými politiky, ale obvykle na to nedoplatily vyhnanstvím jako krásná Češka Lída Baarová, kterou si vyhlédl Joseph Goebbels. Mnoho režisérů zkrachovalo, ale sotva pro přílišný zájem publika, jako leckteří na východ od Krušných hor.

Toto evropské specifikum ovlivnilo rovněž osud prvního českého režiséra, jehož jméno se dostalo do filmové historie, Gustava Machatého. Byl pravým dítětem filmu. V šestnácti letech ho pro neposlušnost vyhodili z gymnázia a on se stal holkou pro všechno v miniateliérech předválečných českých výrobců. V roce 1919 se poprvé objevil jako herec v komedii, jejíž rýmující se titul *Alois vyhrál los* dává tušit kvalitu humoru. Pak hrál, psal scénáře, asistoval a dokonce i režíroval - *Teddy by kouřil* (1919)

- v taškařicích jako *Vzteklý ženich* (1919), *Dáma s malou nožkou* (1919) nebo *Gilly poprvé v Praze* (1920). Ale byl to mladík filmem posedlý, a sotva skončila válka, uposlechl volání Hollywoodu. Odjel tam v roce 1920 a podle nepotvrzených zpráv pracoval jako jeden z asistentů D. W. Griffithe a Ericha von Stroheima; jisté je, že do Prahy se vrátil roku 1921 jako manažer tehdy proslulého filmového kovboje Eddie Pola. Pokusil se zvýšit atraktivnost svého šéfa tvrzením, že Polo je vlastně Čech z pražského Soho, Karlína, ale to Polovi u publika nepomohlo. Při představení dramatu *Vyvrždění rodiny farmáře Cooka* se Machatý choval tak primadonsky, že ho obecenstvo vypískalo a rozlíčený kovboj ho na místě zfackoval a vyhodil.

Machatý byl umělec, a tak za necelé dva roky v blízkosti Griffithe do sebe vstřebal lepší stránky filmu, a v Praze potom řadu let obcházel boháče s náměty na umělecké filmy. Konečně mu jeden napsal šek a Machatý v roce 1926, v Praze a ve Vídni, s českými a rakouskými herci (jeden byl syn toho pána, co napsal šek a vyráběl rybí konzervy) natočil podle novely L. N. Tolstého *Kreutzerovu sonátu*. Film, jehož obsazení je výrazem nadšeného kosmopolitismu režiséra (věřil pevně ve film jako mezinárodní umění) a jehož styl nese stopy německého expresionismu, výrobci konzerv slušně vynesl, a Machatý, místo aby jako dosud nabízel, přijal nabídku a ve Vídni rychle natočil klasickým českým románem inspirovaný film *Švejk v civilu*. Byl to velkolepý propadák; poprvé se ukázalo, že vážný mladík vůbec nemá smysl pro humor.

Napravil to, po dvouletém studiu světových filmů, prvním ze svých dvou erotických dramát, *Erotikonem* (1929). V českém filmu se objevila první úplně nahá herečka, Jugoslávka Ita Rina, jako dcera hlídače trati, hraného Čechem Karlem Schleicherem. Svedl ji, z otcovského domu do velkého města odvedl a tam opustil německý herec s norským jménem Olaf Fjord v roli bohatého mladíka, a nakonec si ji řádně vzal bohatý muž Jean, hraný Italem Luigim Serventim. Díky Machatého talentu dopadl však tento román pro služby tak, že se proměnil v umění, byť poněkud eklektické. Filmové učebnice citují první z mnoha Machatého slavných symbolů: dvě kapky deště, jež pomalu stékají a nakonec splynou v jednu na okně pokoje, kde zhýralec svádí dceru hlídače trati.

Námět *Erotikonu* napsal velký český surrealista Vítězslav Nezval, čímž se to snad poněkud vysvětluje, protože Nezval to zřejmě nemyslel vážně. Vážně však myslel scénář k filmu *Ze soboty na neděli* (1931), jenž nezaslouženě zapadl, zarámován oběma skandálními erotickými filmy. Je to poetický a sociálně kritický příběh o mladých prodavačkách, které, jak se to tehdy dělalo, přes týden těžce pracují a v sobotu jdou na flám do baru, aby ulovily bohatého ženicha. Machatý si tu ověřil teorii, že ve zvukovém filmu se má mluvit co nejméně, neboť film zůstává především vizuálním médiem. Téhož roku se také podruhé a naposledy vrátil ke komedii – podle humoristické postavy pražského židovského autora Karla Poláčka *Načeradec, král kibiců* (1931) –, ale jenom se znovu přesvědčil, že to neumí. Pak přišel jeho životní úspěch, *Extase* (1932).

Historie tohoto společenského skandálu a překrásného filmu je dostatečně známa. Film obdivovali i takoví velikáni erotického umění jako Henry Miller (*Reflections on Extase* v knize *Max and the White Phagocytes*, 1938), a ve filmu obnažená Hedvika Kieslerová, manželka rakouského milionáře, jenž chtěl (marně) zabránit ostudě skupováním kopií filmu a obrázků své nahé ženy v magazínech, si na něm jako Hedy Lamarr založila velkou hollywoodskou kariéru. Když sláva přešla, vrátila se ještě po letech ke své exhibici v knize *Ecstasy and Me* (1966) s tvrzením, že se svlékla jedině pod nátlakem Machatého. Vyhrožoval prý, že jinak film finančně zkrachuje a její manžel bude muset platit. Kameraman *Extase* Jan Stallich tehdy v článku *Extase a Hedy Lamarr* prohlásil, že Hedy odložila šat zcela dobrovolně a odvažné scény hrála s mladistvým gustem. Ostatně její „odvaha“ po výkonech Leny Nymanové a jiných veřejných kopulátorek úplně vybledla.

Přes protest papeže *Extase* triumfovala v Benátkách roku 1934 a vstoupila mezi klasická díla filmového plátna. Po druhé světové válce ji sice někteří, zejména levicoví kritici prohlásili za přeceněnou (Georges Sadoul, Chiarini), protože příliš poplatnou kosmopolitismu, prázdnému formalismu a erotice. Když jsem ji však po dvaceti letech znovu viděl v Torontu v roce 1969, nabyl jsem dojmu, že tihle kritici jsou asi spíš poplatní svaté válce A. A. Ždanova proti dorozumění mezi národy, kráse a souložení. *Extase* je půvabný, básnivý, klasicky udělaný film přechodné éry

mezi mlčením a zvukem, a jakkoli je kosmopolitní estetickými vzory a obsazením, ve svém lyrismu je velice český a navazuje na starou českou tradici.

Zbytek života G. Machatého je už jenom česká tragédie, třebaže se odehrávala většinou v Americe. Přes triumf v Benátkách doma peníze nesehnal, a tak se obrátil znovu do Rakouska a do Itálie, kde udělal nejprve *Nocturno* (1934) a pak *Balerínu* (1936). Tu poslali do Benátek, ale obecnost, čekající druhou *Extasi*, ji vypískalo. Naštěstí měl v té době Machatý už smlouvu s MGM a utekl před ostudou do Hollywoodu. Louis B. Mayer měl však své lidi i v Benátkách, a smlouvy zalitoval. Nechal Machatého natočit jen krátký snímek *The Wrong Way Out* (Nesprávná cesta, 1938) ze seriálu *Crime Does Not Pay* (Zločin se nevyplácí) a jediný celovečerní film B-kategorie *Within the Law* (V mezích zákona, 1939). Předtím i potom Machatý v Hollywoodu živořil: z Československa mu nic nenabízeli, do Itálie nesměl (urazil Mussoliniho) a v nacistickém Německu pracovat nechtěl. A tak se většinou živil ponižujícím způsobem jako specializovaný poskok: kdykoli dostal nějaký slavný režisér chřipku, poslali pro Machatého, a on si pár dní zarežiroval: tak například zastupoval Sidneyho J. Franklina v *Dobré zemi* ve scénách, kdy kobylinky napadnou úrodu, Clarence Browna v *Hraběnce Walewské* s Charlesem Boyerem a Gretou Garbo, nebo Sama Wooda v *Madame X*, kde jako odborník na eros prý dělal scény z jihoamerického nevěstince. Poslední příležitost se mu naskytl, když si majitel Republic filmu pan Yates vzal českou krasobruslařku Věru Hrubou. Věra se patrně přimluvila, a Machatému byl svěřen scénář Daltona Trumba, který natočil pod titulem *Jealousy* (Žárlivost, 1945). Byla to tak naivní historka o osudech českého emigranta, že se v Praze ani neodvážili ji promítat, neboť to nebylo míněno jako komedie.

Potom šikmá plocha: stal se finančně závislý na své ženě Marii Ray, která navrhovala kostýmy, ale v roce 1951 spáchala sebevraždu, a Machatý musel z Hollywoodu ujet. Usadil se v Německu. Roku 1955 tam napsal scénář *Es geschah am 20. Juli* (Stalo se 20. července) pro G. W. Pabsta, a natočil svůj jediný německý film *Suchkind 312* (Pátrání po dítěti 312), což mu vyneslo profesuru na mnichovské filmové škole. Pod jeho vedením tam studenti natočili film *Silvestr 1957*, ale pak byla škola zavřena.

Do konce života už jen dva záblesky naděje – v roce 1957 jednal v Praze o možnosti realizace dvou scénářů. První je výmluvný: *Kariéra v Římě* – o tragédii mladých filmařů, zahořklých ze zklamání. Druhý měla být nová verze *Extase*. Proč z toho sešlo, není známo. Ale *Extasi* v padesátých letech na Barrandově si nedovedu představit. Když přišla Nová vlna, bylo by to už bývalo možné, a Machatý také, v létě 1963, přijel do Prahy podruhé. V průběhu jednání však onemocněl, odvezli ho do Mnichova, a tam 13. prosince 1963 zemřel.

Bylo to tedy plíživé drama se špatným koncem, v tomto ohledu však žádná zvláštní výjimka. Osudy českých filmařů-umělců jsou většinou variace na smutné téma. Jedním z nejslibnějších byl ve třicátých letech jistě Vladislav Vančura – svých nejlepších filmů se vlastně nedožil: natočili je podle jeho románů František Vlášil (*Marketa Lazarová*, 1967) a Jiří Menzel (*Rozmarné léto*, 1967). Vančuru zastřelilo gestapo, když čeští commandos zavraždili v roce 1942 nacistickou šedou eminenci Reinharda Heydricha. Vančurovo jméno tehdy uváděly lakonické plakáty jako první v dlouhé řadě, jež vyvrcholila seznamy mužů z Lidic.

Vančura byl především spisovatel, ale protože nepsal anglicky a protože jeho síla tkví ve virtuózní hře se slovníkem, s rytmy a tóny češtiny, není světu znám. Jako všichni modernisté dvacátých let vášnivě miloval hýbající se obrázky – zachoval se douglasfairbanksovský scénář *Nenapravitelný Tommy* z roku 1926 –, a v roce 1932 konečně dostal šanci: se zkušeným praktikem Svatoplukem Innemannem, který do podniku přinesl řemeslo, natočil studentské drama o „konfliktu generací“ pod názvem *Před maturitou* a vložil do filmu jemné a lyrické umění.¹ Jeho

1 Mužskou hvězdou filmu byl zase jiný, jinak typický český osud, Antonín Novotný, český Robert Taylor. Když někdy v roce 1937 dostal Louis B. Mayer vysoké československé vyznamenání za (obchodní) zásluhy, došlo ho to a angažoval hezkého mladíka do Hollywoodu. Dojetí vystačilo přesně na tři měsíce: Novotný se nestihl naučit anglicky, a tak musel vrátit vypůjčený bazén i vypůjčenou vilu a beze slávy se vrátit domů. Pokračoval pak v milovnícké kariéře, dokud to šlo, a posléze vystudoval inženýrství. Když jsem se někdy v roce 1963 v článku o historii filmu o něm zmínil jako o „jalovém krasavci“, cenzura to zabavila. Jakýsi americký ženský magazín jmenoval tehdy Antonína Novotného – prezidenta, ne bývalého herce – nejhezčím státníkem roku.

druhý film *Na sluneční straně* (1933) byl ilustrací jednoho (toho sympatičtějšího) ze dvou rozporných, i když prý obou marxistických názorů na charakter člověka. V sirotčinci se sejdou dvě děti - syn chudé vdovy a dcerka bohatého burziána - a pod vlivem pokrokového učitele vyrostou oba v citlivé a veskrze vzorné lidi. Tedy zřejmá ozvěna teorií sovětského pedagoga Makarenka, na něž později socialistický realismus poněkud pozapomněl. V jeho fiktivním světě, ovládaném osudovostí původu a třídní nenávisť, na něj nezbylo místo.

Rok nato Vančura poprvé použil naturščiků, neherců, ve filmu natočeném v té části Československa, kterou po druhé světové válce potichu anektoval Sovětský svaz: na Podkarpatské Rusi. Film se jmenuje *Marijka nevěrnice* (1934) a je to obrazově krásná studie ze života ortodoxních venkovských Židů. Jeho poslední filmy, oba dobré, ale ne vynikající, a oba režírované ve spolupráci s jiným praktikem, Václavem Kubáskem, byly *Láska a lidé* (1937), z prostředí automobilových závodů, a *Naši furianti* (1937), vesnické drama podle klasické divadelní hry. Vančurův význam pro film spočívá vůbec hlavně v tom, že své nadšení pro nejmladší umění přenesl na mladé filmaře - obdivovali ho a chodili k němu například Klos, Vávra a jiní - a že jako slavný spisovatel zjednal nepřiliš váženému umění jistý respekt. Bojoval proti kýči a za války vedl skupinu, která už tehdy připravovala znárodnění Barrandova. A hlavně - z jeho fantazie vzniklo to mistrovské dílo českého historického filmu, *Marketa Lazarová*.

Josef Rovenský, jiný z generace dědečků, dělal ve filmu všechno možné, ale nejčastěji sháněl peníze na realizaci většinou pak ne-realizovaných projektů. Často si je opatřoval jako herec - vystoupil dokonce v hlavní roli po boku americké herečky Louise Brooksové v Pabstově *Deníku ztracené* - a sem tam, s dlouhými pauzami, kultivovaně režíroval několik spodničkových komedií a jiných limonád: první byl roku 1920 film *Setřelé písmo*, pro který objevil mladou pražskou tanečnici Anny Ondrákovou, jež se později stala největší hvězdou českého a poté německého předválečného filmu, a posléze ženou jediného muže, který kdy

knockautoval Joe Louise, Maxe Schmelinga. V rozporu s tradicí hvězd je jí dodnes.

Rovenského *opus maior* byla *Řeka* (1933), něžná a lyrická obrazová báseň, předznamenávající lyrismus Václava Kršky, jednoho z otců Nové vlny. Vedle *Extase* se stala senzací Benátek 1934. Po dvou slabších filmech pro něho mladý Otakar Vávra zpracoval klasickou hru českého naturalismu *Maryša* (1935), o venkovance donucené k sňatku s bohatým sedlákem, kterého ona nakonec otráví. Maryšu hrála Jiřina Štěpničková a byla to její první hlavní role. Rovenský zde (patrně pod vlivem Vávrovým) zdůraznil především sociálně kritické aspekty starého repertoárového kusu. Roku 1937 dokončil film *Hlídač číslo 47* a začal filmovat *Panenství* (1937), o prodavačce, která se za peníze vyspí se starým chlípíkem, aby mohla svému milenci zaplatit léčení. Druhého dne natáčení Rovenský náhle zemřel; film za něho dokončil jeho scenárista a žák Otakar Vávra.

Otakar Vávra je jediný z gründerské generace, který žije a pracuje dodnes, přeživ všechny změny vkusu, estetiky i politiky. Od začátku byl jeho trademarkem cílevědomý racionalismus a učenlivost. Ostatní byli samouci, improvizátoři, blouznivci a chybující hledači. Vávra je první český filmař-profesionál. Nikdy, na rozdíl od Machatého nebo Rovenského, neudělal nic, co by v dějinách českého filmu stálo jako krásný vykřičník, ale nikdy také neklesl pod vysokou uměleckou úroveň. Nevyjímaje léta nacismu neuplynul od *Panenství* (1937) až po *Kladivo na čarodějnice* (1969) jediný rok bez nového Vávry. Výjimku tvoří dvě symptomatické pauzy: v letech 1949 až 1952 a v letech 1962 až 1965. Obě časově splývají s nástupem trendů, jež Vávru jako umělce musely šokovat. První bylo období běsnícího socrealismu – a inteligentní komunista Vávra sotva mohl spolknout fakt, že jeho dlouholeté úsilí o uměleckou socialistickou kinematografii (podle jeho plánu byla například založena FAMU v Praze) ústí v tak trapnou parodii. Vávra nikdy žádný socrealistický film nenatočil a před požadavky agitpropu se schoval do historie. Druhá pauza je paralelní s nástupem Nové vlny. Vávřův filmový rukopis byl klasicky tradiční: přesná, racio-

nální, profesionální práce. Jeho vlastní žáci (je nejúspěšnějším pedagogem FAMU) přišli náhle s antitradičními experimenty, které se nenaučili od něho, ale pilným studiem západních vzorů – jako před válkou on. Vávra se tedy sám pustil do studia, a po tříleté odmlce dvěma nádherně formalistními filmy dokázal, že to umí taky. Ostatně jeho dávná prvotina, krátký dokument *Žijeme v Praze* (1934), byla také experimentálním dílkem sociálního kriticismu z doby velké krize; jeho zatím poslední film, *Kladivo na čarodějnice*, líčí procesy s čarodějnicemi v době českého baroka, ale míří samozřejmě k jiným procesům z doby mnohem nedávnější. Mezi tím je jeden zlatý pohár z Benátek za *Cech panen kutnohorských* (také historický jinotaj, po příchodu nacistů promptně zakázaný) a těch ostatních více než dvacet filmů. Machatého a Novou vlnu trumfl Vávra konečně i v erotické odvaze: o dovádění nahé třicátnice v *Romanci pro křídlovku* (1966) napsal zkušený americký kritik, že je to nejodvážnější nahá scéna, jakou kdy viděl, a *Kladivo na čarodějnice* je kromě svých vážných svrchních tónů také černou mší za nahotu, i když zde funkčně využitou.

Protipólem Vávry je velký improvizátor Martin (před nacistickou okupací a po ní, až do komunistického převzetí moci, „Mac“) Frič. Začal jako režisér ve svých devatenácti letech komedií *Proč se nesměješ* (1922) a skončil po čtyřiceti letech a více než dvakrát tolika filmech komedií *Nejlepší ženská mého života* (1968). Naprostá většina té hory legrace byly vážně míněné veselohry – ale je mezi nimi i několik nechtěných legrací socrealismu. Na rozdíl od Vávry a přes ty občasné lapsy však udělal několik filmů, které člověku zůstávají v paměti se všemi podrobnostmi ještě po letech – asi jako nesmrtelné gagy *Moderní doby*. Především to je *Kristian* (1939), jenž se stal symptomem citové atmosféry doby asi jako filmy s Humphrey Bogartem; potom první a jediná dobrá česká crazy-komedie *Eva tropí hlouposti* (1939); parodie na kýč *Pytláková schovanka* (1949), kterou však část obecnstva chápala doslova a propadala záchvatům lítosti; a – *last but not least* – filmy s vynikajícími komiky Vlastou Burianem (*Katakomby*, 1940 aj.) a s dvojicí Voskovec a Werich (*Hej-Rup!*, 1934, a *Svět patří nám*,

1937). Když Frič zemřel, měl tedy za sebou kariéru nejúspěšnějšího českého filmového entertainera.

A přece i jeho se dotkl středoevropský osud. Ve věku 66 let ho ranila srdeční mrtvice, když 21. srpna 1968 přijely do Prahy tanky.

Lidem, kteří se nějak vymkli z anonymity, připravoval ten kousek země – v rozmezí kratším, než je průměrný lidský život – roz-todivná překvapení a nevíтанá dobrodružství. Názorně je dokládají osudy tří velkých komických herců z Fričových veseloher.

V Americe je z nich nejznámější Hugo Haas, židovský herec z Brna. Byl to vlastně vážný umělec, komik jemné psychologie. Podobal se tak trochu Charlesi Laughtonovi, s nímž vystupoval v roli papeže Urbana v Brechtově hře *Galileo Galilei*, kterou Brecht sám režíroval v hereckém studiu The Actors' Laboratory. Tomu však předcházela život plných malých ironických tragédií, které čím dál tím víc narůstaly, až vyvrcholily v konečné tragédii jeho předčasné smrti.

Haas byl čistokrevný Žid a jen napůl Čech (jeho matka byla ruská židovská emigrantka). Přesto se tato rodina považovala za zcela českou a nemluvilo se v ní jinak než česky, dokud jim jejich „rasa“ nebyla připomenuta typicky středoevropským způsobem. Hugovi v lednu 1938, kdy fašistické noviny Vlajka zuřivě napadly inscenaci Čapkova *RUR* a sociálně kritický film režiséra Miroslava Cikána *Svět, kde se žebrá* především proto, že v nich Haas účinkoval. Hugovu otci a bratru Pavlovi byla připomenuta ještě tragičtěji za války v Osvětimi.

Asi tak po dobu deseti let, na počátku jeho dráhy, považovali kritikové Haase jen za dalšího z mnoha pohledných tmavovlasých divadelních a filmových gigolů. Ale v roce 1931 bylo obecenstvo najednou svědkem zrodu prvotřídního komického herce ve filmu *Muži v offsidu*, natočeném podle humoristického románu dalšího českého židovského umělce, spisovatele Karla Poláčka, který později zahynul v koncentračním táboře. Mladý židovský herec se s postavou hlavního hrdiny, židovským obchodníkem, českým vlastencem a fotbalovým fanouškem Načeradcem, tak dokonale ztotožnil, že úspěch filmu přiměl režiséra Machatého,

aby k němu natočil dosti nezdařilé pokračování *Načeradec, král kibiců* (1932). V roce 1933 se Haas spojil s Macem Fričem a natočili spolu sérii vynikajících komedií, často na vlastní náměty a podle vlastních scénářů (*Život je pes*, 1933; *Poslední muž*, 1934).

Později využili jako scenáristu Otakara Vávru v další sérii nezapomenutelných filmů (*Ulička v ráji*, 1936; *Mravnost nade vše*, 1937). Nakonec začal Haas točit filmy sám: nejprve společně s Vávrou (*Velbloud uchem jehly*, 1936), potom sám ve vynikající adaptaci protinacistického sci-fi dramatu Karla Čapka *Bílá nemoc* (1937).

V roce 1939 začíná tragédie. Haasovi je 38 let a dosud nikdy neprožil ani jediný den mimo své rodné Československo. Navzdory nastávajícímu a jasně se rýsujícímu nebezpečí nechtěl odjet. Jeho žena byla ale moudřejší. Pogromy už zažila na vlastní kůži, protože stejně jako Haasova matka pocházela z rodiny revolučních ruských emigrantů. Nejprve bojovala s francouzským konzulem, potom s gestapem; nakonec byla nucena zanechat novorozeného syna u své nežidovské švagrové a přinutila manžela, aby s ní uprchl v poslední chvíli, než spadla hnědá železná opona. Odjeli do Francie, kde si Haas zahrál ve filmu *Moře v plamenech* a natočil dokumentární film o české otázce *Náš boj*. Ale brzy museli prchat znovu, protože v létě roku 1940 Hitler dobyl Francii.

Bylo to bezpochyby díky Haasovým neobyčejným schopnostem, že od svého prvního amerického filmu (*Dny slávy*, kde se v další hlavní roli objevil mladý Gregory Peck) až do dne, kdy začátkem šedesátých let odjel zpět do Evropy, hrál ve dvaceti hollywoodských filmech. V roce 1950 dokonce založil svou filmovou společnost a koupil Chaplinova stará studia (nalezl zde zapomenuté obrovské ozubené kolo, které tu zbylo po *Moderní době*, a nechal si ho na památku). Režiroval čtrnáct filmů a s výjimkou jednoho ve všech hrál. Nejpozoruhodnější byly filmy *Pickup* (1951) podle románu Josefa Kopty, který v Praze natočil v roce 1937 už Rovenský; *Žena tvého bližního* (1953), adaptace povídky dalšího českého spisovatele, Oskara Jelínka, *Lízinka* (1957), dále film *Dívčina zповěď* (1953) a obzvláště půvabné dílko *Na okraji pekla* (1956), americkou verzi svého a Fričova filmu *Ulička v ráji*, který lze stále ještě občas vidět v televizi.

Válka skončila a Haas velice toužil jet zpátky domů – přišla však obávaná zpráva, že jeho otec i bratr zemřeli v Osvětimi.

Otrásla jím tak, že v cizině zůstal. Jedinou útěchou byl sedmiletý syn: přežil válku díky odvážným příbuzným, a ti ho po jejím skončení poslali za rodiči do USA. Haasova nostalgie po domovu byla ale příliš silná. Snažil se jí čelit, ale nakonec se, po více než dvaceti letech, vydal na pomalou, váhavou cestu domů. Nejprve zamířil do Říma, pak do Terstu, nakonec do Vídně. Tam se usadil, plný nerozhodnosti, protože doma věci vypadaly úplně jinak než v době, kdy odjížděl. Jeho kamarád Jan Masaryk zemřel za záhadných okolností, hanebně antisemitský proces se Slánským ještě nebyl odhalen a v jeho zemi byla vězení a tábory, které se tolik podobaly těm, v nichž jeho rodina našla smrt. Haas čekal ve Vídni a mezitím natočil několik televizních filmů. V roce 1963 konečně Československo váhavě navštívil. Lidé ho přivítali s láskou a nostalgií: ani on, ani jeho doba nebyly zapomenuty, dokonce po 24 letech. Ale už se tu necítil úplně doma. Odmítl hrát v Krejčíkově filmovém přepisu několika Čapkových povídek a byl velice zklamán, když v Národním divadle zamítli jeho hru: neodpovídala zcela všem požadavkům doby. Celý skleslý se vrátil do Vídně, kde natočil další televizní komedii, *Blázniví* (1967). V roce 1968, v době Pražského jara, v něm naděje znovu vzplála a chystal se k poslednímu, definitivnímu návratu. Ale tanky byly rychlejší. Haas zemřel se zlomeným srdcem 1. prosince 1968. Do Prahy se vrátily jen jeho zpopelněné ostatky; byly uloženy poblíž hrobu Franze Kafky.

Vlasta Burian byl tak trochu český Groucho Marx: táž rtuťovitá energie, táž slovní záplava oblbující posluchače *wisecracky* a vrcholící explodujícím gagem, agresivní dobývání žen, fantastická mimika, gesto, parodie a velký hlasový fond. Mělo-li české kabaretní divadlo génia, byl to Burian - ale na rozdíl od intelektuálního Groucha to byl génius podivně zmrzačený, něco na způsob *idiota savanta*, zázračného počtáře-debila. Žil v divadle a divadlem - po dlouhá léta dennodenně večer a třikrát týdně i odpoledne hrál na jevišti, a dopoledne filmoval; už pro tu zaměstnanost lze mít oprávněné pochybnosti, zda vůbec věděl, co se děje ve světě kolem něho. Jeho filmy se odehrávaly mimo čas a prostor, třebaže bývaly historicky přesně určeny, a on v nich

ztělesňoval věčný typ pitomého chytráka. Opak dobrého vojáka Švejka, jenž se maskou blba chrání před dotěrným blázincem navzájem se porážejících ideologií. Politický rozhled tohoto božího dítěte byl na úrovni hošíka předškolního věku.

Přišli nacisti, a národem milovaný *idiot savant* jim naletěl: v kolaborujícím skeči dal své geniální parodické umění do služeb zesměšnění Jana Masaryka. Národu naskočila husí kůže a přátelé prostáčkovi vysvětlili, co provedl. Do konce války se už měl na pozoru, a snad mu věci pomalu docházely. Přesto měl po válce soud, plakal, ale byl odsouzen k velké pokutě, k podmínečnému vězení, a co nejhoršího: nesměl na jeviště. Nějaký čas se pokoušel žít bez divadla, a pak se zhroutil. Pustil se do psaní ponížených supplik a plačtivých prosb na všemožné úřady, od herecké odborové organizace až po hlavy státu, až mu to konečně dovolili. Ještě nějaký čas potom hrál, dokonce i ve filmech aktivně se angažujících za zcela jinou ideologii (*Slepice a kostelník*, 1950, s Jiřinou Štěpničkovou, Rovenského Maryšou, která se krátce nato pokusila odejít do Anglie, chytili ji a na řadu let zavřeli do koncentráku). Pořád to byl stejný geniální pitomec, mimo čas a mimo tento svět. Nakonec na jednom divadelním zájezdu zemřel.

Když zemřel, byl už Jiří Voskovec opět v USA; na rozdíl od Vlasty Buriana věděl dobře, co se kolem něho děje. Byla to jeho druhá cesta za oceán: poprvé se tam plavil krátce předtím, než si Burian v pražském rozhlase zaparodoval Jana Masaryka. Tenkrát ale jeli s Janem Werichem.

Po první světové válce se Voskovec a Werich objevili jako dvojice nerozlučných komiků, v tradici Laurela a Hardyho. Jenže při vši lásce ke Stanu a Oliverovi, V & W znamenali v české kultuře mnohem víc: jsou nejmilovanějším symbolem velké epochy. Dadaismus, cirkus, jazz, Chaplina, Bustera Keatona a americký vaudeville spojili s otcem českého jazzu Jaroslavem Ježkem ve vyšší celek; v jakýsi originální intelektuálně politický muzikál. Nikdy předtím v Čechách nic takového nebylo, a teprve čtvrt století po tom, co nacisté zavřeli divadlo, se něco podobného znovu objevilo, když Jiří Suchý a Jiří Šlitr založili Semafor. Praž-

ská kulturní atmosféra třicátých let se prakticky rovná V & W (a to je jejich dodnes obecně známý trademark), a ještě koncem let šedesátých docela podle pravdy řekl Miloš Forman v interview pro Life, že průměrný mladý člověk v Praze nezná možná jméno momentálního předsedy vlády, ale určitě ví, kdo jsou Voskovec a Werich.

Natočili celkem čtyři filmy, které se rovněž vymykají všemu, co kdy vzniklo v české filmové komedii: *Pudr a benzin* (1931) a *Peníze nebo život* (1932) režíroval jejich divadelní režisér Jindřich Honzl, *Hej-Rup!* (1934) a *Svět patří nám* (1937) jsou dílem Maca Friče. Po nich a po svých antifašistických jevištních muzikálech si mohli snadno spočítat, co mohou čekat od fašismu, a odjeli tedy do USA. Po válce se vrátili. Když v roce 1948 politický systém udělal další kotrmelec, Jan Werich, unaven, už zůstal, zatímco Jiří Voskovec se znovu přesunul za oceán. Stal se tam – jako George Voskovec – váženým broadwayským hercem (například *Strýček Váňa*) a hrál i v řadě filmů (*Dvanáct rozhněvaných mužů*, *Buddwing*, *Bostonský případ* aj.). Jan Werich doma dlouhá léta zápasil s „potížemi“, kritizován za pestrou paletu hříčů, jako je vyprávění politických anekdot na jevišti,² ale přežil, neboť V & W nejsou v Československu jenom nějací dva herci, ale předmět lásky, jakou ten národ, politiky dokonale vyvedený z iluzí o politice, projevuje už jen svým umělcům. Jenomže V & W patřili k sobě; každý na svou pěst byl pouze polovinou. I oni jsou střední Evropa, i v tomhle předznamenali, co se děje teď, o generaci později.

2 Jedna z jeho nejslavnějších – otázka: Jaký je rozdíl mezi malířem impresionistickým, expresionistickým a malířem socialistického realismu? Odpověď: Impresionista maluje, co vidí, expresionista co cítí a socialistický realista co slyší.

Kapitola druhá.

Otcové, jejich hříchy a jejich děti

Přestože Češi začali vyrábět filmy stejně dávno jako klasické kinematografické národy Západu a přestože jich vyráběli hodně, a některé měly světový úspěch před druhou světovou válkou i po ní, tzv. svět vzal na vědomí existenci československého filmového umění teprve počátkem šedesátých let. Filmy Nové vlny začaly tenkrát hromadit ceny na západních festivalech a světu se to jevilo jako zázrak. V jeho představách bylo Československo jakási východoevropská země (politická schizofrenie dávno nahradila zeměpis), eo ipso technicky zaostalá a kulturně rovná poušti. Ještě roku 1966 se mě jeden milý pán v New Yorku ptal, zda Československo, předtím než je Sověti zindustrializovali, vyrábělo ještě něco jiného kromě plzeňského piva. Když jsem se jinému pánovi zmínil o jakési povídce Ambrose Bierce, nadchlo ho to tak, že celé odpoledne chystal za knoflíky své známé a ukazoval mě jako pozoruhodnou raritu z dalekých stepí kolem Labe, která zná jméno Bierce. Pochopil jsem jeho údiv v Berkeley, kde moji studenti to jméno většinou neznali. Studenti novinářské fakulty v Praze používali v roce 1967 hesel z Bierceova *Ďáblova slovníku* jako politických sloganů ve svém cyklostylovaném anti-novotnovském podzemním časopise.

Takže Nová vlna nebyl žádný zázrak, nýbrž syntéza vzniklá z dialektické situace, jak ji vytvořily čtyři faktory poválečného vývoje.

Prvním bylo znárodnění. Pro režiséry, nejdůležitější článek filmové výroby, znamenalo konec finančních starostí. Ne že by mohli úplně svobodně vyhazovat peníze oknem (i když to někteří někdy, jako třeba Vávra v husitské trilogii, taky dělali), ale rozhodně si mohli dovolit mnohem víc než v dobách soukromých producentů. Ti staří páni nebyli nikdy tak bohatí jako jejich hollywoodští kolegové, takže průměrná natáčecí doba filmové komedie byla něco mezi (rekordními) dvěma až (velmi slušnými) šesti týdny; a většinu toho času obvykle stejně vypl-

nilo hádání o výrobní náklady. Když se producentem stal stát, doba se protáhla na rozmezí dvou až šesti měsíců (často víc), což je samozřejmě první předpoklad pro zvýšení kvality.

Druhým faktorem bylo založení pražské FAMU v roce 1947, dva roky po znárodnění. Studenti tu nejenom byli vybaveni potřebnými nástroji svého umění, nejenom poslouchali přednášky odborníků a natáčeli krátké školní filmy – hlavní bylo, že chodili dvakrát i víckrát týdně na celodenní předvádění vynikajících starých filmů z bohatě zásobeného pražského filmového archivu, a také dobrých současných západních filmů. Většinu těch filmů posílali jejich výrobci do Prahy pro potřebu Filmové obchodní komise Státní, později Ústřední půjčovny filmů, což byl státní monopolní distributor. Komise je zhlédla a naprostou většinu k promítání v československých kinech zamítla. Ale než byly odeslány nazpět, zmocnila se jich FAMU a „studijně“ je předvedla v malé školní promítačce. Takže studenti, na rozdíl od ostatní veřejnosti, nabyli solidních znalostí jak o historii filmu, tak o jeho soudobých směrech, a získali tak imunitu proti třetímu faktoru ve hře.

Tím bylo, aby se tak řeklo, zestátnění estetiky. Na umělce národa, vyrostlého na dlouhých a sofistikovaných uměleckých tradicích, byla uvalena povinná estetika „socialistického realismu“ v jeho nejprimitivnější formě. Éra panování té kulturní kuriozity dvacátého století byla de facto poměrně krátká – nějakých pět šest let, což je skutečnost na Západě málo známá –, ale přes jepičí život monstra a díky nerovnému sňatku cynického oportunistu s naivním nadšením barrandovská studia dokázala porodit několik nejrozkošnějších dětiček. Tak třeba film *DS-70 nevyjíždí*, drama vyrobené roku 1949 (ale uvedené až 1951) nejproslulejším předválečným režisérem sentimentálních měšťáckých komedií o láskách milionářů a služebných dívek, Vladimírem Slavínským, má jako hrdinu obrovský krácející exkavátor, skupina sabotérů se ten dobrý stroj pokusí zničit, ale povede se jim to jen napůl, jsou odhaleni a zatčeni. Dělníci exkavátor opraví a splní plán produkce. K. M. Walló, tvůrce dokumentárních filmů z období před válkou, se také rychle postátnil a natočil *Velikou příležitost* (1949). V ní stejně žalostně zkrachuje gang zlosynů, tentokrát odhalený postavou jménem Tonda Buráš, bývalým chuligánem, kterého socialistický kriminál polepšil tak dokonale, že se z něj

stal vzorný úderník. Okruh námětů se neomezoval na přímou sabotáž. V *Žízni* (1949) se družstevní rolníci za velmi suchého léta rozhodnou, že si postaví zavlažovací systém; místní kulak je od toho zrazuje, nakonec jsou však jeho temné záměry odhaleny, a voda volně zurčí vstříc poněkud nevzrušivému *happy endu*. Další „problém současnosti“ provětral film *Racek má zpoždění* (1950); tady jakýsi pan Racek, konzervativní pekař, opovrhuje horníky, protože jsou „špinaví“; v pravý čas ho odešlou s brigádou dobrovolníků do dolů, kde v soudružské atmosféře podzemí bryskně změni názory. Že velikost marxismu mohou pochopit i ti nejzaostalejší, a to poměrně velmi snadno, názorně předvedl film *Slepice a kostelník* (1950). Skupina agitátorů se snaží přemluvit přiboudlé vesničany, aby zanechali soukromého hospodaření a založili družstvo. Naráží přitom na odpor místních církevních hodnostářů v alianci s kulaky. Tito lotři jsou však posléze odhaleni a ty lidovější typy mezi nimi se polepší – zejména chytře pitomý kostelník, kterého nehrál nikdo jiný než polepšený skorokolaborant s nacismem, Vlasta Burian.

Takové a podobné těžkopádně pedagogické pohádky byly servírovány obecenstvu, jež z vlastní zkušenosti znalo skutečné problémy přechodného období, zastíněného navíc krvavými výstřednostmi upadajícího stalinismu. Což poukazuje ke čtvrtému faktoru ve hře, totiž k tomu, že obecenstvo ztrácelo zájem o domácí filmy a tlačilo se na dovezené: na francouzské, italské a britské komedie, a na zprvu řídké, později častější ukázky italského neorealismu.

Tak se vytvořila skutečně dialektická situace: na jedné straně nikdy nebylo technické a umělecké školení mladých filmařů na takové výši a nikdy neměli filmaři k dispozici takové materiální zdroje. Na druhé straně nikdy (s výjimkou nacistické okupace) nebylo tolik estetických a politických omezení. Nevyhnutelným výsledkem takových protikladů je ovšem revoluce.

Předcházel jí pestrý a složitý vývoj. V prvních poválečných letech stoupla barrandovská produkce rychle ze tří filmů v roce 1945 na 10 v roce 1946, na 18 v roce 1947 a 1948 a na 22 v roce 1949. V porovnání s 30 až 40 filmy před válkou to byl pokles, znamenal

však spíš přesun důrazu z kvantity na kvalitu, i když ta nebyla zpočátku nijak závratná. Točily se převážně veselohry a příběhy z války, ale přišel první mezinárodní úspěch: benátský Zlatý lev za sociální drama z dělnické stávkou *Siréna* (1947) Karla Steklého. Vedle umělců tehdy středního věku – Vávry, Kršky a Friče – se v roce 1947 objevilo pět významných nových jmen. Autorem námětu a scénáře k vtipné veselohře *Nevíte o bytě?* byl mladý Ján Kadár a scénář k psychologickému dramatu *Mrtvý mezi živými* napsal o osm let starší Elmar Klos. Jiří Weiss, před válkou začínající dokumentarista, jenž za války spolupracoval jako britský voják s Crown Film Unit, natočil svůj první celovečerní film *Uloupená hranice* z doby mobilizace československé armády za mnichovské krize. Bylo to překvapivě zralé dílo a předznamenalo dlouhou kariéru, která se vždy vyznačovala perfektním profesionalismem (*Romeo, Julie a tma*, 1959; *Třicet jedna ve stínu*, 1965, aj.). Jiří Krejčík, původně také dokumentarista, režíroval svěží verzi klasické povídkové knihy Jana Nerudy *Týden v tichém domě*, a později natočil některé filmy, jež myšlenkově předznamenaly první (*Svět domí*, 1948) i druhou (*Probuzení*, 1959) revoltu proti kánonům sorealismu z poloviny padesátých a z počátku šedesátých let. K nim se v roce 1947 celovečerním loutkovým filmem *Špalíček* přiřadil Jiří Trnka, zajisté jedna z největších postav světového animovaného filmu. Ale o něm by musela být zvláštní kniha.

Rok nato převzala komunistická strana veškerou moc ve státě a její kulturní oddělení vzneslo na filmaře dva požadavky: 1. většina filmů má být ze současnosti; 2. všechny filmy musejí zdůrazňovat výchovné aspekty uměleckého díla, musejí mít propagační hodnotu. Filmaři se podle této *Richtlinie* pustili do práce s takovou vervou, že už za dva roky (1950) muselo předsednictvo Strany, vidouc následky, vydat Prohlášení. V něm se pravilo, že „je třeba všechny problémy... brát nikoli ze schematických pouček, ale ze skutečného života“. Což by bylo hezké, kdyby zároveň v praxi nebyly závazné právě ty schematické poučky, jimiž se vždy poměřovaly jakékoli „skutečné problémy“ – pokud by je nějaký šílený odvážlivec napsal do scénáře. A kdyby vše nemuselo projít sítí schvalovacích orgánů, jež si dramaturgii pletly s cenzurou.

Těžko říct, do jaké míry byla katastrofální žeň prvních dvou let socrealismu plodem cynického plnění státních zakázek, a nakolik se na všeobecném estetickém zpitomení podíleli naivní nadšenci. Jisté je, že oba druhy lidí na díle spolupracovaly. Lze-li věřit, že tehdy mladičkový Václav Gajer to se svým vzorovým kulačkem, odhaleným ve filmu *Usměvavá zem* (1952), myslel vážně, je poněkud nesnadné tomu věřit u takového Maca Friče (například *Bylo to v máji*, 1950), který od protifašistických komedií s Voskovcem a Werichem za války klidně přešel k natáčení německých filmů pro nacistickou společnost UFA – například *Der zweite Schuss* (Druhý výstřel, 1943) nebo *Dir zuliebe* (Z lásky k tobě, 1944)³ –, nebo u Vladimíra Slavínského, o němž nacistické noviny prohlašovaly, že bude vyrábět německé filmy pod jménem Otto Pittermann. Faktem však zůstává, že úsilí sloužit lidu nebo Straně (což byla synonyma) nebylo v té době ještě prázdným slovem – velké sekyry zatím nedopadly a radikální mládež se dosud domnívala, že revoluce se skládá z básní, květin, zábavné práce na brigádách, a večer z lásky ve společné noclehárně. Mnohým se zatemnily hlavy nadšením a pod kanonádou hypnotické propagandy se učili – namísto od otců kinematografie – od zanícených byrokratů. Možná že i mezi těmi byli už tenkrát cynici, ale řekl bych, že skoro všichni to mysleli poctivě. Zčásti to kdysi bývali dělníci – a režiséři, kteří v nich podle tehdy populárního hesla „Já jsem horník a kdo je víc?“ viděli pravou autoritu, jim naslouchali jako moudrému hlasu třídního instinktu. Sami jej neměli: jako skoro všichni, kdo v české kultuře odvedli kus práce, pocházeli většinou z drobné buržoazie. V jejich podvědomí se proto vytvářely zajímavé automatismy, zprvu vedoucí k módě sebekritik (jak se marxisticky říkalo flagelantství) a k řešení soukromých manželských problémů stranickým kolektivem na schůzích (jež pokrokově ukájelo exhibicionismus). Zestárlí a většinou už zcyničtělí byrokraté pak za první srážky nové revolty s konzervativní kontrarevolucí v roce 1949 na tyto podvědomé návyky vědomě útočili.

Také nelze říct, při vši jejich nechtěné komičnosti, že by ta roztodivná dobrodružství Tondů Buráňů a Kráčejících bagrů

³ Tento aspekt jeho filmové dráhy nebyl, podle mého názoru, v apologetických dějinách českého filmu v období nacismu uspokojivě vysvětlen.

neměla žádný podklad ve skutečnosti. Úderníci existovali – i když závěry jejich skutečných dramát nebyly tak sladce optimistické jako ve filmu. Uvědomělé tkadleny v mém rodném městě si nejednou doslova uběhaly nohy a zruinovaly srdce, snažíce se obsloužit osmdesát stavů, takže šly ve čtyřiceti do invalidního důchodu. Existovali i zámožní sedláci, kteří si sem tam zasabotovali, a patrně i nějaký vztekly živnostník občas nasypal písek do soukolí jemného soustruhu. Jenže pod dojmem filmů se zdálo, že země klesá pod terorem kulaků, a zároveň úspěšně buduje. Přitom skutečná dramata skutečně dramatické doby transformovali socrealisté na primitivní pimprlové divadlo. Charaktery se v něm proměňovaly v samoznaky s konstantními vlastnostmi: třídně uvědomělí dělníci, chápaví partajní funkcionáři, kolísající drobní rolníci, intelektuálové zprvu reakční, ale brzo neomylně přijímající Pravdu, zavilí kulaci, a továrníci, kteří již byli pravými inkarnacemi ďábla. Dělníci měli na hlavách čepice, intelektuálové na nose brýle, straničtí funkcionáři v ústech cigaretu (byli z obětavosti přepracovaní), kulaci za kloboukem štětku a v kapse teploměr, jehož rtuti používali jako jedu na krávy. A továrníci si doma tajně přehrávali na gramofonu Duka Ellingtona a Benny Goodmana. Po čase se charakteristiky poněkud prohloubily: úderníkům se povolily některé lidské slabosti, jako například mírná záliba v pivu nebo občasné klení. Kulaka vybavili synem, jenž pochopil a zpokrokověl.

Lidé se v biografu na dramatech smáli a na veselohrách spali, dělníci si stěžovali, že je od českých filmů bolí ruce, a ÚV Strany musel po dvou letech zasáhnout citovaným Prohlášením. V oficiálních přehledech vývoje českého filmu se člověk často dočte, že toto Prohlášení byl „velký popud k dalšímu úsilí“, nebo že znamenalo „velkou iniciativu“. Pokud to skutečně byl impuls, tedy k důkladnosti: v roce 1951⁴ klesla výroba filmů z 22 (v roce 1950) na sedm – nejnižší kdy dosažené číslo, nevyjímaje němec-

4 Uvedená čísla neobsahují slovenské filmy, vyrobené od roku 1947. Statistika těchto filmů je následující: 1947 – 1, 1948 – 2, 1949 – 1, 1950 – 3, 1951 – 1, 1952 – 2, 1953 – 3, 1954 – 1, 1955 – 2, 1956 – 3, 1957 – 3, 1958 – 5, 1959 – 5, 1960 – 4, 1961 – 8, 1962 – 6, 1963 – 6, 1964 – 7, 1965 – 7.

kou okupaci. Z těchto sedmi filmů se čtyři věnovaly současnosti, ale pokud možno ještě překonaly normy sočrealistické imbecility: vznikla *Cesta ke štěstí* – o traktoristce, jež odhalí „povinnou“ postavu kulaka a přemluví rolníky k združstevnění, *Milujeme* – o hornických učních, odkryvších bandu sabotérů, anebo *Štika v rybníce* – o mladé zedničce, jež pitomé staré zedníky naučí, jak pokrokově klást cihly. V následujících letech se počet výrobných filmů sice zvedl, nadále však zůstal hluboko pod kapacitou ateliérů; počet filmů ze současnosti relativně spíše poklesl – zřídka kdy překročil polovinu celkového počtu. Přibližně vypadalo skóre takto: 1952 – 14:5 v neprospěch současnosti; 1953 – 14:8; 1954 – 13:7; 1955 – 13:5; 1956 – 18:9. Přitom „současnost“ byla téměř výhradně zastoupena únikovými veselohrami, kde sočrealistické schéma bylo nahrazeno nebo vylepšeno obvyklým milostným schématem (například *Slovo dělá ženu*, 1952, *Ještě svatba nebyla...*, 1953), nebo proměněno v špionážně detektivní entertainment (*Expres z Norimberka*, 1953, *Severní přístav*, 1954, aj.). Realita přítomnosti se tedy z filmů pouze vytratila jiným směrem, a lepší režiséři provedli houfný ústup do minulosti, historické i literární.

Nejdále ustoupil Vávra. Nejdřív sice jen o krůček, do roku 1945, dramatem *Nástup* (1952), o osídlování Sudet, ale pak rovnou až do středověku. V trilogii *Jan Hus* (1954), *Jan Žižka* (1955) a *Proti všem* (1956) vytvořil nesmírně nudný spektakl, inspirovaný horší stránkou Cecila B. DeMilla, kde se potýkaly armády rytířů a zajistily tak na tři roky plnou zaměstnanost kostymérským dílnám na Barrandově. Na druhé straně se ovšem zase několik branců v brnění zmrzačilo pádem z koně. Když nastoupila první kritická vlna, koncem padesátých let, odvážil se Vávra až do roku 1948 *Občanem Brychem* (1958), o přerodu reakcionáře v komunistu během několika měsíců po převzetí moci. Rok nato sice couvl do roku 1937, zato ale k masarykovci Karlu Čapkovi, jenž tou dobou nebyl ještě úplně košer; ovšem z jeho pestrého díla si vybral vhodné havířské drama *První parta*. Přes film z doby velké krize (*Policejní hodina*, 1960) nakonec přece jen dospěl k vyžadované současnosti; zfilmoval hru Františka Hrubína *Srpnová*

neděle (1960), která dvě léta předtím znamenala dost odvážný tematický experiment na jevišti Národního divadla, neboť se v ní mluvilo o tom, co se děje v myslích lidí přechodné éry, nikoli podle hesla *wie sich es der kleine Moritz vorstellt*. Ale to už se blížil první poryv Nové vlny šedesátých let. Její příslušníci byli většinou poněkud neposlušní Vávrovi žáci z FAMU.

Podobně se do minulosti spouštěli jeden po druhém, a stejně to některým nepomohlo. Nepatrně, zato nezapomenutelně poodjel nazpět Ivo Toman v *Tankové brigádě* (1955) – do posledních měsíců války. Film je pozoruhodný tím, že snad poprvé od díla České nebe (1918) tu vystoupili státníci, a to s podobným výsledkem: sovětská kinematografie si v té době libovala ve znázorňování Stalina, Lenina i jiných historických, někdy ani ne mrtvých figur. Měli tam na to herce-specialisty, kteří se živým i mrtvým dost podobali, takže při troše dobré vůle doplnila celkový obraz fantazie diváka. Ivo Toman, napodobující, jak to bylo v módě, sovětský vzor,⁵ si ve scénáři předepsal Klementa Gottwalda, prezidenta a předsedu KSČ – jenomže dvojník se nenašel. Partajního bosse tedy sehrál herec Národního divadla (Jiří Dohnal) v masce z materiálu, z jakého se v Hollywoodu vyrábějí drákulové. Maska byla velmi tuhá a herec mohl pohybovat pouze dolní čelistí. Trochu to připomínalo *Krále v New Yorku*.

5 Vrcholu v „učení se ze sovětských vzorů“ dosáhl patrně Československý filmový týdeník. Od zavedení zvuku v třicátých letech byl zvukový; to jest: objevil se záběr dělníků, vytahujících z vysoké pece ohnivou nudli, a k tomu nadšený hlas hlásal: „V Nové Huti provedli rekordní odpich“, nebo něco takového. V padesátých letech se v Praze začaly promítat žurnály dva: český a sovětský *Novosti dňa*. Sovětský žurnál byl sice také zvukový, ale z němé éry si ponechal úvodní titulky. To znamená, že nejprve se na plátně objevil nápis v secením rámečku: „V Krasnodarsku provedli odpich nové vysoké pece.“ Nápis setrval určitou dobu bez zvuku, až si jej všichni stačili přečíst, načež následoval hýbající se záběr na dělníky se žhavou nudlí. Nějakou dobu se promítaly ty dva žurnály za sebou. Pak jsem jednou šel do biografu, v sále zhasli, zasvítily známé úvodní titulky československého zvukového žurnálu a najednou za nimi následoval – nápis v secením rámečku: „Prahu navštívila delegace Nejvyššího sovětu.“ Setrval pro jistotu o něco déle než v sovětském žurnálu, načež naskočil záběr na delegáty, hubičkující se jako přestárlí homosexuálové. Tehdy jsem si poprvé uvědomil, že nejstrašnějšími nepřáteli i těch nejlepších věcí jsou štrébři.

Mnohem dále, ale na nesrovnatelně vyšší úrovni, dospěl ve stroji času Mac (tehdy už ovšem Martin)⁶ Frič: do sedmnáctého století v dvoudílné komedii *Císařův pekař – Pekařův císař* (oba 1951). Zachránil tím katastrofální rok po usnesení ÚV KSČ před naprostým debaklem. Byla to nesporně nejlepší veselohra éry socrealismu – proto, že s ním neměla nic společného. Scénář k ní napsal Jan Werich s tehdy mladým Jiřím Brdečkou, jenž se později velmi proslavil v loutkovém filmu a také parodií na westerny *Limonádový Joe* (1964). Mezi zedničkami poučujícími staré mazáky a mezi dobrodružstvími kráčejších bagrů působil film svým humánním common sensem jako poselství z jiného světa. Byl založen na legendě ze šestnáctého století o Golemovi, hliněném robotu rabbiho Löwa, a byl to největší kasovní úspěch padesátých let. Frič, povzbuzen ohlasem, postoupil o tři století směrem k přítomnosti, do počátku dvacátého století, a natočil výborný životopisný film *Tajemství krve* (1953) – o českém lékaři Janském, objeviteli krevních skupin.

Okřídlený vozík času však mnohdy nebyl nic platný. Václav Krška, jemný umělec, jenž začal za války senzuačním *Ohnivým létem* (1939) a dětským filmem *Kluci na řece* (1944) – oba z poněkud irelevantní přítomnosti –, se pak věnoval už výhradně zašlým časům: nejdříve sérii životopisných filmů o velkých mužích devatenáctého století (například *Posel úsvitu*, 1950, o českém vynálezci parního automobilu), potom filmovým adaptacím děl největšího českého erotického básníka z počátku století, Fráni Šrámka – *Měsíc nad řekou* (1953) a *Stříbrný vítr* (1954) –, a tady narazil. Film byl shledán příliš erotickým, dokonce byly objeveny homosexuální motivy (mihly se tam nahé zadky mladíků,

6 Křestní jména prodělala jiný zajímavý vývoj. Před válkou bylo dost v módě užívat jména anglická nebo si česká jména poangličtovat: Mac, Fred apod. Harry Macourek, velmi známý a dobrý hudební skladatel šlágrů, se po převzetí moci v roce 1948 začal podepisovat Karel Macourek a ze zastánce jazzu se – pro jeho buržoaznost – stal nepřítelem jazzu. Přešla léta, Macourek se z nepřítele jazzu stal opět zastáncem jazzu a opět začal používat křestního jména Harry. Nevím, jak se podepisuje nyní; pikantní na tom však je to, že jeho pravé jméno je skutečně Harry. V židovských rodinách to bylo dost běžné. Mezi jazzmany se ovšem vžilo jiné označení pro tohoto vývojeschopného muže: vymyslel je, tuším, saxofonista Štrůdl, který se v den sovětské Invaze zabil při autonehodě v Mongolsku: ten mu začal říkat „Karel-Marx Courek dříve Harry MacCourek“, a to se ujalo.

koupajících se v řece),⁷ a film byl zakázán. Krška se vrátil k velkým mužům české minulosti a natočil film *Ž mého života* (1955) o Bedřichu Smetanovi, a dokonce tureckou pohádku *Legenda o lásce* (1956).

V českém filmu pomalu zdomácnoval pojem „potíže“. Stal se posléze jakousi konstantou, a před lidmi bez potíží ostatní opatrně měnili téma hovoru. Potíže nabývaly často pitoreskních forem. Měl je například dětský film *Želena knížka*, natočený podle románu předválečného komunisty Václava Řezáče, protože v něm vystupoval dobrosrdečný policajt – a sorealismus nepřiznával kapitalismu právo na existenci dobrosrdečných policajtů. Ještě když jsme někdy v roce 1960 chtěli s Jiřím Weissem uniknout do budoucnosti utopií proti atomové válce *Kde budeš ty, až zazní ta trouba?*, odehrávající se v továrně na rakve, vyhodili nás s tím, obávající se, že by s tím měli potíže u soudruha Novotného. Má prý „řadu starších spolupracovníků a sám už není nejmladší, a co by tomu ti soudruzi řekli, dívat se dvě hodiny na nějaké rakve“.

Což byla legrace. Vždycky to však legrace nebyla. Na potíže doplatil asi nejtragičtěji režisér, který je přímým a velice výrazným předchůdcem Nové vlny. Patrně nejlepší současný český divadelní režisér Alfréd Radok.

Jeho první film *Daleká cesta* (1949) byl pro nás tehdy stejným zjevením jako o čtrnáct let později filmy Věry Chytilové, Miloše Formana nebo Jana Němce. Byl to však strašlivě předčasný, beznadějně anachronický film. Námětem byl osud Židů v nacistické říši – a pokud jde o umělecké vzory, snad pouze německý expresionismus. Nevím, zda ve světové kinematografii tehdy něco podobného vůbec existovalo. Film velmi neortodoxně pracoval s kamerou – Josef Střecha –, nerealisticky stylizoval přízračný svět skladišť, v nichž nacisté shromažďovali židovský majetek

⁷ Krška, vskutku jeden z největších režisérů padesátých let, byl zřejmě homosexuál. Paradoxní, pokud jde o problémy okolo filmu *Stříbrný vítr*, je skutečnost, že o pár let později se Československo stalo jednou z prvních zemí na světě, kde homosexualita dospělých nebyla zakázána.

(ještě po letech tím inspiroval Brynychu ve filmu ...*a pátý jezdec je Strach*, 1964), i noční mūru ghetta; pohyby jednotlivých herců i komparsu měnil v hrůzně poetický *dance macabre*. Navíc z něho zaznívala – jak říkali tehdy kritikové – „pouze“ humanistická filosofie. Bylo zde stejně málo „třídního přístupu“ jako v Norimberských zákonech. S ničím ze soudobé produkce nebylo možné tento film srovnat – a příslušná místa strašlivě explodovala; s nálepkami „existenciální“ a „formalistické“ bylo dílo, po kratičkém promítání, staženo z kin a na víc než jedno desetiletí zamčeno do barrandovského trezoru.

Radok se do ateliérů vrátil už jen dvakrát. V roce 1952 natočil *Divotvorný klobouk* podle klasické české veselohry ze začátku devatenáctého století, a v roce 1956 komedii *Dědeček automobil*, z motocyklových závodů z počátku století. Byly to dobré filmy, zřetelně nad tehdejší průměr, ale sotva to bylo to, co Radok, založením velmi vážný umělec, chtěl, ale nemohl dělat; i když *Dědeček automobil* by patrně ještě dnes zastínil mnohem pozdější (a nákladnější) film *Báječní muži na létajících strojích*, jenž se mu podobá dobou, dějem i prostředím. Asistoval v něm mladý absolvent FAMU Miloš Forman, kterého si pak Radok vzal s sebou, když začal pracovat v Laterně magice, a svěřil mu režii některých sekvencí.

Laterna magika byla jiným triumfem české kinematografie: v roce 1958 uváděla v úžas lidi na EXPO v Bruselu, a líbila se ještě o devět let později v Montrealu. Jenže přes všechny ty vavříny Radok moc díky nesklidil. Pro druhý program Laterny nafilmoval magický příběh *Otvírání studánek*, inspirovaný hudbou Bohuslava Martinů. Film si dal předvést vlivný stalinista, ministr Václav Kopecký, a jako kvintesenci pesimismu jej na místě zakázal. Radok musel odejít z Laterny magiky – kterou si vymyslel a vytvořil – a dostal první infarkt. Až do roku 1968 režíroval v malém pražském Komorním divadle a absolvoval další dva infarkty. Po sovětské Invazi, unaven a znechucen, odejel ze země a pracoval ve Švédsku.⁸ Laternu magiku převzali „spolehlivější“ lidé a proměnili ji v komerční atrakci pro valutové turisty.

⁸ Alfréd Radok zemřel 22. 4. 1976 ve Vídni.

Alfréd Radok představoval nejen velký vzor – filmem *Daleká cesta* –, ale i přímý osobní vliv: získávali u něho praxi Miloš Forman, Ivan Passer, Vladimír Svitáček a Ján Roháč (*Konec jasnovidce*) a dramatik Zdeněk Mahler; jeho vynalézavostí se inspiroval Radúz Činčera (*Kinoautomat*) a jiní. Kolem roku 1956 zasáhly však do hry nové a důležité faktory – především traumatický účinek XX. sjezdu KS SSSR. Ten postihl zastánce ryziho stalinismu tak nečekaně, že několik let zůstali groggy, čehož využili nejodvážnější filmaři (mezi nimi několik prvních absolventů FAMU) a rychle natočili první filmy ze skutečné současnosti. Kulturně-politická byrokracie byla tak paf, že jednomu z nich dala dokonce státní cenu.

Byla to *Škola otců* (1957) mladého Ladislava Helgeho, jenž předtím jako asistent pracoval s Jiřím Krejčíkem. Líčil se v ní příběh učitele, který odhalí jakési nesrovnalosti mezi ideální teorií a poněkud realističtější praxí a zachová se ideologicky trochu neortodoxně. Proto se stane (bezmála: nakonec jako deus ex machina zasáhne něžný stranický tajemník) obětí dobře zorganizované „vůle lidu“. Helge, utvrzen státní cenou v tom, že dobře činí, natočil v roce 1959 další myšlenkově odvážný film, *Velkou samotu*, psychologický portrét komunistického předsedy JZD. Tento muž je obětavý pracovník a poctivý komunista, jenomže má nevládně diktátorskou povahu: prosadí v družstvu řadu dobrých věcí, ale počíná si příliš bezohledně, takže raní a urazí všechny vesničany a ocitne se ve „velké samotě“. Deus ex machina tu – v první verzi – scházela.

Také první film Vojtěcha Jasného, absolventa FAMU, *Záříjové noci* (1957) vynechal z palety růžovou barvu – i když nezbytnou úlitbu bohům, citlivého stranického pracovníka, použil. Námětem byly nešvary v armádě a natočeno to bylo podle stejnojmenné hry Pavla Kohouta (kterou se ministr národní obrany, generál Čepička, pokusil zakázat, ale už to nestihl, protože ho mezitím jmenovali šéfem úřadu pro vynálezy).

Z bezpečné kostýmní minulosti se vynořil i starý Václav Krška, a odvážil se nejdál: *Zde jsou lvi* (1958), příběh inženýra, potýkajícího se se stupiditou a zlovůlí byrokracie, se vyznačoval syrově drsnou kresbou značně bezútěšného prostředí, a působil z těch všech filmů nejrealističtěji. V podstatě podobný neučesaný portrét současného prostředí podal i Zbyněk Brynych pr-