

Západočeská univerzita v Plzni

FAKULTA PEDAGOGICKÁ

KATEDRA ČESKÉHO JAZYKA A LITERATURY

ČESKOSLOVENSKÁ NOVÁ VLNA V LITERÁRNÍCH PŘEDLOHÁCH BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Zuzana Kušková

Specializace v pedagogice – Český jazyk se zaměřením na vzdělávání

2007–2012

Vedoucí práce: PaedDr. Jiří Staněk, CSc.

Plzeň 2012

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

Plzeň, 28. 5. 2012

.....
Zuzana Kušková

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu bakalářské práce, PaedDr. Jiřímu Staňkovi CSc., za jeho odborné vedení, cenné připomínky a ochotu při spolupráci.

Mé poděkování patří také mé rodině, bez které by tato práce nemohla vzniknout.

OBSAH

1	ÚVOD	- 2 -
2	CO TO JE NOVÁ VLNA	- 4 -
2.1	VÝVOJ SVĚTOVÉ KINEMATOGRAFIE V 60. LETECH	- 5 -
2.2	FRANCOUZSKÁ NOVÁ VLNA	- 7 -
3	PROMĚNY V 50. A 60. LETECH	- 9 -
3.1	POLITICKÉ POZADÍ	- 9 -
3.2	„ZAKÁZANÝ FILM“	- 12 -
3.3	„PRVNÍ VLNA“	- 14 -
3.4	TÉMATA ČESKOSLOVENSKÝCH FILMŮ OD 50. LET PO NOVOU VLNU	- 17 -
4	ČESKOSLOVENSKÁ NOVÁ VLNA	- 21 -
4.1	MILOŠ FORMAN	- 22 -
4.2	JIŘÍ MENZEL	- 23 -
4.3	VĚRA CHYTILOVÁ	- 23 -
4.4	JAN NĚMEC	- 24 -
4.5	EVALD SCHORM	- 25 -
4.6	JAROMIL JIREŠ	- 26 -
4.7	JAROSLAV PAPOUŠEK	- 26 -
4.8	PAVEL JURÁČEK	- 27 -
5	KOMPARACE LITERÁRNÍCH PŘEDLOH A JEJICH FILMOVÉHO ZPRACOVÁNÍ	- 29 -
5.1	PERLIČKY NA DNĚ	- 30 -
5.1.1	Smrt pana Baltazara	- 31 -
5.1.2	Podvodníci	- 33 -
5.1.3	Dům radosti	- 35 -
5.1.4	Automat svět	- 36 -
5.1.5	Romance	- 38 -
5.2	ČERNÝ PETR	- 40 -
5.3	OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY	- 43 -
5.4	DÉMANTY NOCI	- 45 -
6	ZÁVĚR	- 49 -
6	SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY	- 51 -
7	RESUMÉ	- 53 -

1 Úvod

O Československé nové vlně toho bylo již řečeno mnoho. Jelikož tato nejslavnější éra československého filmu proběhla před více než padesáti lety a byla jasně ohraničena a ukončena „nově“ vzniklou politickou situací, mohli bychom toto období již považovat za uzavřené. A přesto jsou k jejím filmům přitahováni noví a noví diváci. Generace, které mnohdy ani nezažily komunismus, a tedy dobu a atmosféru pro vznik těchto skvostů nanejvýš podstatnou, na vlastní kůži.

Zkusili jsme se tedy na novou vlnu, která se již podle jména nechala inspirovat ve Francii, zaměřit z jiného úhlu pohledu. V této práci jsme zkoumali tento fenomén od jeho základů. Pod pojmem „nová vlna“ se nám samozřejmě ihned vybaví filmy, jedny z nejslavnějších filmů československé kinematografie vůbec, v některých případech dokonce kinematografie světové. Ale i filmy potřebují svůj námět. Přesto, že valná většina děl z tohoto období vznikala na základě scénáře, našla se i taková, která měla svůj předobraz v literatuře. A právě těmito filmy a jejich literárními předlohami jsme v této práci zabývali. Téma této bakalářské práce zní „Československá nová vlna v literárních předlohách“.

Tato pro nás významná etapa ve vývoji československé kinematografie nezapočala ani neskončila sama o sobě. Zásadní tedy bude uchopit tehdejší situaci v kinematografii v širším kontextu. V této práci vysvětlíme, jaké faktory měly vliv na výslednou podobu nové vlny v Československu. A odpovíme na otázky: Jakou roli sehrála v nástupu nové vlny u nás francouzská nová vlna? A v jaké míře do výsledné podoby zasáhl politický vývoj v Československu?

Československá nová vlna byla specifická především dobou svého vzniku, proto se i její zasazení do širšího politického, ale i světového kontextu stane jednou z velice důležitých částí práce. Stejně tak budeme věnovat pozornost i tvůrcům, kteří předcházeli těm „novovlnným“. V práci tedy zkusíme najít odpověď na otázku, zda měli předchůdci těchto mladých začínajících režisérů vliv na jejich pozdější tvorbu.

Hlavním cílem však bude porovnání knižní a filmové podoby snímků vzniklých v nejslavnější éře československé kinematografie nazvané československá nová vlna. Podle jakých kritérií si tvůrci vybírali předlohy ke svým filmům? Jak se odrážela cenzura na filmové tvorbě 60. let? Co vlastně rozhodovalo o tom, zda je dílo k nové vlně zařazeno, či nikoliv? Vykazují díla řazená do nové vlny nějaké společné znaky? Na tyto otázky se v této práci pokusíme najít odpověď.

Ačkoliv by se mohlo zdát, že literatura již obsáhla veškerá období naší kinematografie, v případě československé nové vlny je tomu naopak. Jinak si nelze totiž vysvětlit fakt, že existuje jen jediná kniha, která nese název „Československá nová vlna“ a kupodivu vzešla z pera cizince, a sice Petera Hamese. I přesto, že autor nepochází z Československa (na okolnosti vzniku nové vlny u nás tak pohlíží z teoretického hlediska), je jeho kniha velice přínosná, a proto nám posloužila jako cenný zdroj informací. Druhou důležitou knihou, ze které bylo čerpáno, byla „Umlčený film“ Jana Žalmana. Nepostradatelnou součástí literatury byly samozřejmě knihy, které jsme vybrali ke komparaci s jejich filmovými přepisy.

Podstatným pramenem pro informace týkající se filmů i samotných režisérů se nám stal internetový portál „Česko-Slovenská filmová databáze“.

Samotná práce je rozdělena do pěti kapitol. První z nich je částí teoretickou. Vysvětlíme si zde, co vlastně označuje termín nová vlna a jaké byly okolnosti jejího vzniku. Stručně se budeme věnovat i francouzské nové vlně. Ve druhé kapitole, nazvané „Proměny v 50. a 60. letech“, se zaměříme zejména na politické pozadí, které předcházelo vzniku nové vlny v Československu a které mělo na podobu vlny u nás určitý vliv. Tato část je poměrně důležitá k zodpovězení našich dílčích výzkumných otázek. V následující kapitole si postupně představíme klíčové představitele nové vlny, kteří se zasloužili o přenesení literárních předloh na filmové plátno. V poslední kapitole, kterou můžeme označit za praktickou, pak dojde k vlastní komparaci literárních předloh s jejich filmovým zpracováním. Představíme zde obě podoby a následně budeme hledat jejich jak společné, tak odlišné znaky.

2 CO TO JE NOVÁ VLNA

Nová vlna v kinematografii je fenomén 20. století. Není snad jiné etapy v dějinách filmu, která by pro něj byla zásadnější, ať už jde o změny v obrazové stránce filmu, nebo o jeho jazyk. V tomto bohužel docela krátkém období vznikaly filmy, které se dnes právem řadí mezi nejlepší filmy historie vůbec. V každé světové kinematografii, která byla tímto směrem ovlivněna a zasažena, si těchto děl a jejich režisérů cení dodnes.

S pojmem „nová vlna“ se poprvé setkáváme v roce 1958, a to ve Francii. Francois Giroud ve svém článku v časopise *L'Express* tímto výrazem odkazoval k novému a mladému duchu, který o sobě ve francouzském filmu dával znát. Pojem se ale rychle rozšířil a stal se heslem spjatým nejenom s kinematografií, ale s jakýmkoli kulturním fenoménem projevujícím se novostí a revoltou.¹ Postupně se toto „tvůrčí uvolnění“ rozneslo i do jiných států Evropy a následně i do celého světa.

Abychom se mohli zabývat obdobím nové vlny v Československu, musíme nejprve detailněji poznat její základ. Tím je samozřejmě především francouzská nová vlna, ale také světová kinematografie 60. let vůbec. Jelikož tvůrci československé nové vlny byli inspirováni tím, co se děje za hranicemi naší země, dovolíme si ve stručnosti nastínit, co vedlo kinematografii k tak výraznému kroku vpřed, k jakému se neodhodlali filmaři od počátku zvukové éry.

¹ MONACO, J. *Nová vlna*. Praha 2001, s. 5.

2.1 VÝVOJ SVĚTOVÉ KINEMATOGRAFIE V 60. LETECH

Nikde jinde ve světě se nová vlna neprosadila tak jako právě ve Francii a o několik let později v Československu. V jiných zemích se ani o nové vlně nehovoří. Pozorujeme zde jen různé tendence a pokusy o nové pojetí filmu, ale nejde o nový směr jako takový.

Nová vlna byla fascinována americkým filmem, ale v 60. letech se v Americe dělo jen málo významného. Mistři 30. a 40. let byli na ústupu a nová generace ještě nenastoupila. Obecně byla tato léta v americkém filmu obdobím přechodu. Zajímavější vývoj se odehrával v podzemí, kde byla silná tradice avantgardy. Jednalo se o filmy Kennetha Angera, Rona Rice, Stana van der Beeka a dalších. Na povrchu produkovala Faktory Andyho Warhola spoustu „podzemních“ filmů, z nichž některé měly překvapivý komerční úspěch.

Ke snad nejpodstatnějšímu vývoji v USA došlo ale v televizi. Zdokonalení techniky dalo vzniknout novému stylu dokumentárního filmu nazvaného „direct cinema“. Základní teorií bylo, že se filmaři mají zapojit do akce. Natáčely stovky hodin materiálů, aby byl zachycen pocit reality subjektu. Filmaři se stali reportéry a televize byla místem, kde byla jejich díla k vidění. Vznikla skupina Drew Associates, která vytvořila mnoho důležitých filmů pro televizi. Prvním významným počinem této skupiny byly „Primárky“, dokument o dvou uchazečích na místo kandidáta na post amerického prezidenta za demokraty v roce 1960 Johna F. Kennedyho a Huberta H. Humphreyho. Mezi další dokumenty „direct cinema“ patří například „Neohlížež se“ od D. A. Pennebaker – portrét zpěváka Boba Dylana.

V Anglii nastalo v šedesátých letech krátké období prosperity. Film byl v tu dobu spojen s živým divadlem. Natáčely se adaptace různých her například „Ohlédni se v hněvu“ a „Komik“, obě hry z pera Johna Osborna v režii Tonyho Richardsona. Také zde byla zajímavá tvorba několika amerických exulantů. Zvláště pak Stanleyho Kubricka, který je řazen mezi nejlepší režiséry filmové historie vůbec. K jeho nejslavnějším filmům patří

právě ty, které natočil až v Anglii, jako například „Dr. Divnoláska“(1963), „2001: Vesmírná odyssea“ (1968) nebo „Mechanický pomeranč“(1971).

Za zmínku ještě jistě stojí vývoj kinematografie v Itálii. V čele se zde celá 60. léta drží dva vlivní mistři – Fellini a Antonioni. Fellini v tu dobu dokončil několik významných filmů – „8 ½“ (1962), „Giulietta a duchové“ (1965) a „Satyricon“ (1969). K Antonioniho nejznámějším filmům jistě patří trilogie „Dobrodružství“ (1960), „Noc“ (1961) a „Zatmění“ (1962), ale hlavně jeho první film natočený v zahraničí – „Zvětšenina“ (1966).

K dalším významným italským režisérům patří Bernardo Bertolucci. Proslavil se filmy „Před revolucí“ (1964), „Konformista“ (1970) a především filmem „Poslední tango v Paříži“. V 60. letech na sebe upozornil i Marco Bellocchio svými ideologickými satirami „Pěsti v kapkách“ (1965) nebo „Čína je blízko“ (1967) – na mezinárodní scéně však zaujal mnohem méně.

Z dalších evropských tvůrců stojí za zmínku i švédský režisér Ingmar Bergman, který v 60. letech natočil jedny ze svých nejlepších filmů: „Jako v zrcadle“ (1961), „Hosté a večeře Páně“ (1962) a „Mlčení“ (1963). Dále pak „Persona“ (1966) a konečně sérii filmů s Liv Ullmannovou a Maxem von Sydowem „Hodina vlků“ (1967), „Hanba“ (1968) a „Náruživost“ (1969), které tvoří jeden z vrcholů filmu 60. let.

Ve východní Evropě státní filmové školy v šedesátých letech vychovaly novou vlnu talentů: v Polsku to byla tzv. Polská škola a její nejznámější představitel Roman Polanski („Nůž ve vodě“ – 1962, „Rosemary má děťátko“ – 1968). V Maďarsku pak Miklós Jancsó, který získal pověst jednoho z předních strukturálních filmařů.²

² MONACO, J. *Jak číst film*. Praha 2004, s. 315–333.

2.2 FRANCOUZSKÁ NOVÁ VLNA

Nejdůležitější mezníkem pro světovou kinematografii byl dozajista nástup nové vlny ve Francii. Zde to vlastně všechno začalo. „La Nouvelle Vague“ je označení pro skupinu formálně progresivních filmařů debutujících v hraném filmu na konci 50. a začátku 60. let, respektive jejich filmů z období přibližně od roku 1958 do 1963.³ Těmi filmaři jsou: Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Éric Rohmer a Jacques Rivette.

Těchto pět filmových kritiků, později režisérů, je vnímáno jako zakladatelé nové vlny. Společně se potkávali v redakci kritické revue Cahiers du Cinéma, do které všichni přispívali. Vyznávali program realismu, kterého lze docílit především dlouhými nepřerušovanými záběry, které jsou opakem hollywoodských stříhů na jednotlivé postavy během děje.⁴ I přesto, že nesmírně obdivovali hollywoodský film, který v té době reprezentovala jména jako John Ford nebo Alfred Hitchcock, rozhodli se tvůrci nové vlny jít vlastní cestou a rekonstruovat upadající kinematografii její destrukcí.⁵

Na rozdíl od většiny filmařů před nimi se vášnivě zajímali o historii svého umění a všechny filmy, které natočili od studijních let, různými způsoby odhalují tento společný zájem.

V čem se vůbec lišila nová vlna od tehdejší kinematografie? Byla to především tak zvaná koncepce autorského filmu. Jakkoli je za tímto prohlášením obvykle oceňován Truffaut, tento kritický systém byl výsledkem práce celé skupiny. Jde o jednoduchou myšlenku, v teorii filmu má však výjimečnou hodnotu. Film byl v té době totiž považován spíše za společenský, než za osobní výraz. Velké hollywoodské filmy třicátých a čtyřicátých let byly ostatně natáčeny ve studiích. Všichni mladí francouzští tvůrci byli americkým filmem posedlí a v tomto kontextu se jejich teorie, že film má jediného hlavního autora (a tím by měl být režisér) jeví poněkud zvrácená. Spíše evropské filmy prvních desetiletí

³Francouzská nová vlna. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online], [cit. 2011-11-16]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Francouzsk%C3%A1_nov%C3%A1_vlna

⁴MONACO, J. Nová vlna. Praha 2001, s. 18.

⁵Jean Luc Godard. In: Česko-Slovenská filmová databáze [online], [citováno 2011-16-11]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3614-jean-luc-godard/>

zvukové éry by mohly politice autorů odpovídat, ale americké filmy byly většinou spjaty s továrnami (Warners, Paramount, MGM), kde se vyráběly.

Tvoří se zde dva okruhy autorské teorie, které vytvářejí důležitá východiska pro filmy natočené později mladými kritiky. První zdůrazňuje osobní vztah mezi filmařem a filmovým divákem. Filmy už nesmí být odcizenými produkty pro konzumaci masovým publikem. Nyní jsou intimní rozmluvou mezi lidmi za kamerou a lidmi před filmovým plátnem. U druhé větve se film stává celou řadou protikladů – mezi autorem a žánrem, mezi režisérem a publikem, mezi kritikem a filmem nebo mezi teorií a praxí. Film už není výrobkem ke konzumaci, ale procesem, který vyžaduje spoluúčast.

Zmíněné okruhy autorské teorie nabyly vlivu ve chvíli, kdy se kritici dali do filmování. Praxe vycházející z teorie byla často živelná, vášnivá. K politice autorů byly však vzneseny i námitky. Často vedla k absurdnímu vyzdvihování režisérů, kteří vždy zůstanou okrajovými umělci. Jejich přístup byl poctivý, ale užitečnost velmi omezená. V rovnici umění filmu zvažovala pouze jeden faktor na úkor druhých, stejně důležitých. Teorie autorského filmu přesto vytvořila nezbytné prostředí pro vývoj myšlení filmařů nové vlny. Kritici-filmaři ji pociťovali jako nezbytnost, a pokud tyto neporovnatelné umělce něco spojuje, je to jejich zájem o nalezení smyslu filmové historie skrze porozumění tomu, jak film souvisí se svým „hrubým materiálem“, se životem.

Autoři nové vlny vnesli do svých filmů svá nejrůznější kulturní zázemí, stejně jako filmověteoretické vzdělání. Fenomén nové vlny by také nebyl myslitelný bez souběžné revoluce filmové technologie. Spolu s konceptem „caméra-stylo“ to byla nakonec právě nová technika, která se stala nástrojem jejich tvorby a umožnila jim vnést teorii padesátých let do praxe let 60. a 70.⁶

⁶ MONACO, J. Nová vlna. Praha 2001, s. 17–23.

3 PROMĚNY V 50. A 60. LETECH

3.1 POLITICKÉ POZADÍ

Na novou vlnu v Československu je potřeba dívat se jinýma očima než na tu francouzskou. Vládly zde totiž zcela odlišné poměry než ve svobodné Francii. První filmy tak zvané nové vlny tu začaly vznikat na konci 60. let, tedy v době, kdy už tu téměř 20 let vládla komunistická strana.

Pro filmovou tvorbu jako takovou je v Československu politické pozadí velice důležité. Bylo to tak za nacistické okupace, kdy se spousta filmů nesměla vyrábět či byla posléze zakázána, a nejinak tomu bylo i po roce 1948, kdy v čele státu stanula komunistická strana. Abychom vůbec mohli pochopit společenskou atmosféru doby kolem vzniku nové vlny u nás, měli bychom se alespoň částečně orientovat v politickém pozadí poválečných let.

Po parlamentních volbách v roce 1946, které ještě neskončily jasným vítězstvím komunistů, se jejich tlak na odstranění ostatních politických stran ve vládě začal zvyšovat. Neváhali proti nim ani využít služeb tajné policie, tak zvané Státní bezpečnosti (neboli StB). Vše vyvrcholilo v únoru roku 1948, kdy donutili prezidenta Beneše podepsat demisi několika ministrů, na jejichž místa byli posléze dosazeni komunističtí zástupci a tím strana získala převahu ve vládě. Získali moc a už se jí nehodlali pustit. Parlament schválil 9. května novou ústavu, kterou však prezident Beneš odmítl podepsat. Na konci května tedy proběhly nové parlamentní volby, které byly již komunisty zmanipulovány. Bezprostředně poté opustil svůj post prezident Beneš a na jeho místo byl zvolen Klement Gottwald.

Po únorové krizi začaly odcházet (přes zatím ještě průchodnou hranici) tisíce lidí do emigrace. Objevily se také projevy nespokojenosti. Jelikož zde ale v tu dobu nebylo sovětské vojsko, což dovolovalo alespoň nějaký nezávislý vývoj, byly posléze stalinistické represe v Československu důraznější než jinde. Asi nejznámější příklad, který můžeme uvést, je vykonstruovaný proces s národně socialistickou poslankyní Miladou Horákovou,

kteřá byla i pŕes protesty vŕznamnŕch zahraniĎnŕch osobnostŕ spolu s dalŕŕmi obŕalovanŕmi odsouzena k smrti a nŕslednŕ v roce 1950 popravena. Nŕslednŕ se komunistŕ zamŕřili i do vlastnŕch řad a to se odrazilo napŕŕklad v procesu s generŕlnŕm tajemnŕkem komunistickŕ strany Rudolfem Slŕnskŕm, kterŕ byl popraven v roce 1952. SpoleĎnŕ s nŕm bylo uvŕznŕno dalŕŕch 14 vŕznamnŕch komunistŕ, z toho jedenŕct potŕ i popraveno. Mezi odsouzenŕmi byl i pozdŕjŕŕ generŕlnŕ tajemnŕk Komunistickŕ strany Ćeskoslovenska Gustŕv Husŕk.⁷

V roce 1956, na XX. sjezdu KSSS, pronosl Nikita SergejeviĎ Chruŕčov pamŕtnŕ referŕt nazvanŕ „O kultu osobnosti a jeho dŕsledcŕch“, ve kterŕm naplno pŕiznal zloĎiny Stalinova reŕimu. Tento rok je vŕeobecnŕ považovanŕ za poĎatek destalinizace, ale u nŕs jŕž byl vŕŕechen pŕirozenŕ zŕklad pro jakoukoli rozsŕhlejŕŕ reformu odstranŕn. Nicmŕnŕ se tŕto dobŕ pŕisuzuje poĎatek introspekce, kterŕ vedla k praŕskŕmu jaru v roce 1968.

Ale zpŕt k roku 1956. V dubnu tohoto roku se uskuteĎnil druhŕ sjezd spisovatelŕ, kde spisovatelŕ jako Ladislav MaĎko a bŕsnŕci Frantiŕek Hrubŕn a Jaroslav Seifert kritizovali stalinistickŕ praktiky. Tyto projevy nazŕvŕ Jan Œalman ve svŕ knize UmlĎenŕ film jako „prvnŕ revoltu zdisciplinované kultury“. Povedlo se jim takŕ zvolit liberŕlnŕ prezidium. Na 1. mŕje 1956 poŕadovaly pŕuvody studentŕ v Bratislavŕ a Praze uvolnŕnŕ reŕimu a vŕtŕŕ kontakt se Zŕpadem.⁸ V letech 1957 a 1958 se objevily prvnŕ filmy Ćeskoslovenskŕch tvŕrcŕ, kterŕ Hames oznaĎuje jako „prvnŕ vlna“. K tŕmto reŕisŕrŕm se jeŕtŕ krŕtce vrŕtŕme pozdŕji.

Jakŕkoli vŕvoj byl vŕak rychle uduŕen v zŕrodku a na mimořŕdnŕm sjezdu spisovatelŕ v roce 1959 se do vedenŕ opŕt vrŕtŕli konzervativci. Ve stejnŕm roce se konala konference o Ćeskoslovenskŕm filmu v Banskŕ Bystrici.⁹

Reŕim Ďm dŕl kŕeĎovitŕji kolŕsal mezi vŕrnostŕ stalinskŕm metodŕm a stŕle neodbytnŕjŕŕ potŕebou uvolnŕnŕ. Vznikl stav, kdy Antonŕn Novotnŕ manŕvroval zpŕsobem pŕŕznaĎnŕm pro kaŕdou politiku zahnanou do defenzivy: jednou dŕval „prostor“ a vzŕpŕtŕ jej omezoval, nad nŕĎm pŕŕvŕral oĎi a jindy opŕt vyhroŕoval.

⁷ ĆORNEJ, P. a kol. *Dŕjepis pro stŕednŕ odbornŕ ŕkoly*. Praha 2002, s. 224– 227

⁸ HAMES, P. *Ćeskoslovenskŕ novŕ vlna*. Praha 2008, s. 36– 37

⁹ HAMES, P. *Ćeskoslovenskŕ novŕ vlna*. Praha 2008, s. 37.

Československá kultura tohoto období dokázala naplno využít. Ke slovu se přihlásila filozofie i společenské vědy (například sociologie, do té doby zatracovaná jako „buržoazní pavěda“), spolu s novou prózou, poezií a písňovou tvorbou se o právo na život začalo ucházet abstraktní malířství. Začala vznikat tzv. divadla malých forem.¹⁰

V období prezidentského úřadu Antonína Novotného (1957–1968), vznikla i valná většina filmů nové vlny. Všichni umělci se snažili co nejvíce využít období relativního klidu ze strany vládnoucích orgánů. Tyto iniciativy, poháněné přáním „změnit, co se dá“, nutně musely mít své vyústění. Vše vyvrcholilo v období, které se nazývá pražské jaro. Je to období na přelomu let 1967–1968. Za počátek pražského jara se považují především změny ve vedení KSČ – Antonína Novotného nahradil v čele strany Alexander Dubček. Krátce na to se Novotný vzdal i své prezidentské funkce a na jeho místo nastoupil Ludvík Svoboda. Bylo to období všeobecného politického uvolnění, zrušení cenzury ale také reform, souhrnně nazvaných „Akční program“. V něm bylo mimo jiné odsouzeno potlačování práv a svobod občanů v minulých letech.¹¹

Na zrušení cenzury takřka okamžitě reagoval spisovatel Ludvík Vaculík sepsáním manifestu „Dva tisíce slov“, ve kterém kritizoval konzervativní prvky uvnitř KSČ, brzdící reformy. Stalo se tak 27. června 1968.

Manifest „Dva tisíce slov“ podepsaly stovky osobností veřejného života a více než sto tisíc občanů a spolu s „Akčním programem“ se stal nejdůležitějším dokumentem pražského jara.

V noci z 20. na 21. srpna se pak stalo něco, co zastavilo slibně se vyvíjející změny na dlouhých 21 let. Armády zemí Varšavské smlouvy překročily hranice ČSSR, a to bez vědomí kohokoliv z vedení státu. Následující roky označujeme jako dobu normalizace.

Z politického i kulturního hlediska to znamenalo, že se vše vrátilo do stavu, v jakém to bylo před Pražským jarem. A. Dubčeka nahradil na postu prvního tajemníka strany Gustáv Husák. Jeho vedení zrušilo naprostou většinu reform, „očistilo“ stranu od jejích reformních členů a propustilo z vedoucích funkcí profesionální a intelektuální elity,

¹⁰ ŽALMAN, J. *Umlčený film*. Praha 2008, s. 16–19.

¹¹ ČORNEJ, P. a kol. *Dějepis pro střední odborné školy*. Praha 2002, s. 228–229

kteřé podporovaly reformy pražského jara, nebo neprojeřily souhlas s „normalizací“. KSČ zavedla cenzuru a kádřování v důsledku horší než před začátkem 60. let. Cenzura byla nyní založena na autorské cenzuře určené pravidly, jež byly jen zčásti jasně definovány, a následné kontrole. Započala celková mravní devastace českého nářoda. S normalizací také bohužel končí krátká éra renesance českého filmu nazývaná nová vlna.

3.2 „ZAKÁZANÝ FILM“

Abychom si mohli utvořit ucelenější obraz o zakázaných filmech z 50. a 60. let, musíme se opět vrátit do roku 1959. Banskobystrická konference vešla do dějin, protože se na ní rozhodlo o zákazu většiny zásadních filmů, jež vznikly krátce předtím, a o reorganizaci vedení Filmového studia Barrandov. Byly to sankce za to, jak dodává Žalman, že se tvůrci pokusili pohledět na skutečnost bez ideologických klapek na očích. Novota ve srovnání s ostatní produkcí spočívala v sociálněkritickém obsahu děl. Jednalo se o filmy – Zářijové noci (Vojtěch Jasný, 1957), Škola otců (Ladislav Helge, 1957), Štěňata (Ivo Novák, 1957), Tři přání (Ján Kadár, Elmar Kloss, 1958) nebo Zde jsou lvi (Václav Krška, 1958) – tyto filmy se pohledem obracely k současnosti a metodou se hlásily k tradiční realistické linii. Zároveň začala prorážet snaha o tzv. „autorský film“, který by proti dosavadní uniformitě dával větší prostor osobní notě. Ty reprezentují filmy Touha (Vojtěch Jasný, 1958) a Holubice (František Vláčil, 1960). I když tato první antischematická iniciativa probíhala prakticky za zavřenými dveřmi, nepovšimnuta jak na Východě, tak na Západě, její důležitost pro vnitřní vývoj je zcela mimo pochybnost: seskupila, byť celkem náhodně a neprogramově, umělecky progresivní síly, poprvé zde byla překročena hranice mezi konformismem a „neposlušností“.

V čem spočíval prohřešek těchto filmů? Nešlo ani tak o to, o čem inkriminované filmy vypovídaly, jako o to, že mohly dát příklad k následování i ostatním uměleckým druhům. V tomto smyslu se konference, svolaná do Banské Bystrici na jaře roku 1959, netýkala pouze filmu, ale kultury jako takové.

Nakolik byl vývoj československého filmu tímto zásahem zbrzděn je dobře vidět na příkladu Polska. Zatímco polský film si právě v této době zjednal světový respekt jako projev svébytné národní kultury nezfalšované politickou podlézavostí (je to tak zvaná polská škola), v Československu už první pokusy vybědnout z mrtvých vod politického posluhování končí v regresi. Naděje filmařů, které po roce 1956 tak prudce stouply, se po banskobystrické exekuci stejně rychle hrouť. Znovu vládne strach, znovu spolehlivě funguje vnitřní cenzura. Společensky aktivní tvorba umlká, konformismus se opět stává jedinou „ideologií“ filmových tvůrců. Banskobystrický zátah je chápán jako akt politického výprasku, jímž měla být netrpělivá kultura vrácena k bezpodmínečné poslušnosti. Šlo pouze o to, nakolik trvalé mohou být její účinky. Krach stalinského modelu byl natolik zjevný, než aby nevyžadoval aspoň nějakých korektur. A tak stejně jako k tomu došlo v některých jiných zemích sovětského bloku, nemohlo se ani československé politické vedení trvale vyhýbat tomu, aby ve vztahu ke kultuře nehledalo jiné cesty, než byla cesta exemplárního výprasku.¹²

Naštěstí toto období netrvalo dlouho. Na počátku 60. let se atmosféra začala uvolňovat a tento „trend“ se rozšířil i do kultury a filmu jako takového. Cenzurou procházely i filmy, které by se nesměly předtím ani natočit. A to vše vyvrcholilo v roce 1968, kdy byla cenzura zrušena úplně. Bohužel ne na dlouho. Po srpnu 1968 se cenzura opět vrátila. Filmy dokončené do tohoto roku byly samozřejmě okamžitě zakázány, a ty, které se ještě stihly natočit, ale již nebyly uvedeny v kinech, měly premiéru až po roce 1989 (jako například „Skřivánci na niti“ Oldřicha Menzela nebo „Ucho“ Karla Kachyni).

¹² ŽALMAN, J. *Umlčený film*. Praha 2008, s. 16–17.

3.3 „PRVNÍ VLNA“

Jako „První vlnu“ označuje Hames skupinu režisérů, kteří připravili půdu pro vývoj 60. let tematickým a formálním odklonem od socialistickorealistických konvencí. Patří sem raní absolventi FAMU, jako Vlášil, Helge, Kadár a Brynych. Až na Kadára, který natočil svůj první film již v roce 1950, debutovali všichni ke konci 50. let po Chruščovově veřejném odsouzení kultu osobnosti v roce 1956. Osobitě přispěli jak v této době, tak v období nové vlny jako takové. Alespoň krátce se nyní zmíníme o těch nejvýznamnějších z nich.

I když ho Hames do „první vlny“ neřadí, ráda bych na tomto místě připomněla asi nejkontroverznějšího režiséra této doby, a tím byl Otakar Vávra. Režisér, narozený v roce 1911, točil filmy již za protektorátu. V té době pracoval například s Hugo Haasem, nebo s takovými hvězdami, jakými ve své době byli Adina Mandlová, Lída Baarová, Nataša Gollová nebo Saša Rašilov. Komunistickým režimem byl protěžován, a proto mohl točit takřka bez omezení i v době, kdy se jiní na kameru nesměli ani podívat. I proto je dnes mnohými odsuzován za svou „loajalitu“ k režimům. Vávra však k tomu jen říkal, že chtěl točit a nic jiného ho nezajímalo. Vávra měl po celou svou kariéru zálibu v adaptování děl našich literárních velikánů, jakými byli Karel Čapek, Karel Matěj Čapek-Chod nebo Alois Jirásek. Podle Jiráskovy předlohy vzniklo právě v 50. letech jeho největší dílo, husitská trilogie – „Jan Hus“, „Jan Žižka“ a „Proti všem“. I když je celá trilogie výrazně poznamenána dobou, ve které vznikla, dodnes se řadí dozajista k tomu nejlepšímu, co v této době vzniklo, a na mnohých základních školách jí stále používají jako zpestření učiva. Jeho nejslavnější film ale vznikl o deset let později, a přesto že splňuje určité parametry nové vlny, ať již dobou vzniku (1967), ale i svým ztvárněním, k nové vlně jej neřadíme právě proto, že Vávra točil již několik desítek let předtím. Tím filmem je dnes již kultovní zpracování románu Václava Kaplického „Kladivo na čarodějnice“. Vávra v něm možná i předstihl knižní předlohu. Podal dokonalý obraz o procesech s „čarodějnicemi“ vedených

v 17. století, přičemž zde byla zřejmá paralela s politickými procesy probíhajícími v 50. letech, že je až s podivem, že film nebyl zakázán a uložen do trezoru.¹³

Dalším výrazným režisérem, který přispěl k „otevření“ a také popularizaci českého filmu, byl František Vlácil. Zpočátku své kariéry také točil dosti propagandistické filmy, ale svou pozdější tvorbou, zvláště pak v 60. letech, se nesmazatelně zapsal do dějin české, potažmo československé, kinematografie. První film, který byl příznivě přijat kritikou a měl úspěch i v zahraničí, byl snímek „Dáblova past“ z roku 1961. Po tomto filmu dostal příležitost natočit své nejúspěšnější dílo: adaptaci knihy Vladislava Vančury „Marketa Lazarová“. Jednalo se o v tu dobu nejdražší film československé historie. Jen psaní scénáře zabralo tři roky a další tři roky se na filmu pracovalo. Výsledek ale určitě stál za to a „Marketa Lazarová“ je dnes řazena mezi vůbec nejlepší filmy československé historie. K tomuto filmu se však řadí ještě další okolnost – Vlácil před natočením Markety musel slíbit, že natočí ještě jeden film ze středověku, aby náklady na film byly „stravitelnější“. A proto vzniklo „Údolí včel“ – podle námětu spisovatele Vladimíra Körnera, další z vysoko ceněných Vlácilových filmů. Do konce šedesátých let vznikl ještě jeden Vlácilův klenot – jeho první barevný film – Adelheid. Psychologický příběh z českého pohraničí v době poválečné éry. Díla tohoto režiséra se velice významně zapsala do naší filmové historie a jsou neodmyslitelně spjata s dobou nové vlny, a i když je do ní neřadíme, jsou zcela jistě její vyrovnanou konkurencí.¹⁴

Ne zcela jistě posledními, kdo by si zmínku zasloužili, jsou Ján Kadár a Elmar Kloss. Tato slovensko-česká dvojice spolu natočila hned několik filmů. Jako ostatní i oni začínali s politickými agitkami – „Únos“ (1953), pokračovali hudební komedií „Hudba z Marsu“ (1955). Natočili také satirický snímek „Tři přání“ (1958) nebo válečné drama „Smrt si říká Engelchen“ (1963). Vrcholem jejich spolupráce však byl v roce 1965 snímek „Obchod na korze“. Film odehrávající se za druhé světové války získal hned několik ocenění, mezi nimi dokonce i Oskara pro nejlepší cizojazyčný film roku 1966. Než Kadár v roce 1969

¹³ Otakar Vávra. In: Česko-Slovenská filmová databáze [online], [citováno 2011-5-7]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3319-otakar-vavra/>.

¹⁴ František Vlácil. In: Česko-Slovenská filmová databáze [online], [citováno 2011-5-7]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3323-frantisek-vlakil-st/>.

emigroval, stihli natočit společně ještě jeden film – „Touha zvaná Anada“, ten však nepřekonal úspěch jejich předchozího filmového počínu.¹⁵

To bylo jen několik málo jmen, které jsme mohli zmínit jako zástupce tak zvané první vlny. Ale nebyli to jen režiséři, kteří se podíleli na obrodě české kinematografie.

Josef Škvorecký ve své knize „Všichni ti bystří mladí muži a ženy“ hovoří o čtyřech faktorech poválečného vývoje, které také měly vliv na novou vlnu. Prvním bylo znárodnění filmového průmyslu. Pro režiséry to znamenalo konec finančních starostí. Mohli si dovolit mnohem víc než v dobách soukromých producentů. V praxi to znamenalo, že se natáčecí doba prodloužila z původních dvou až čtyř týdnů na rozmezí dvou až šesti měsíců, což byl samozřejmě předpoklad ke zvýšení kvality.

Druhým faktorem bylo založení 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 západních filmů. Většinu těch filmů posílali jejich výrobci do Prahy pro potřebu Filmové obchodní komise státní, později Ústřední půjčovny filmů. Komise naprostou většinu filmů k promítání v kinech zamítla, ale než byly odeslány nazpět, zmocnila se jich FAMU a „studijně“ je předvedla v malé školní promítačce. Studenti tak, na rozdíl od veřejnosti, nabyli solidních znalostí jak o historii filmu, tak o jeho soudobých směrech, a získali tak imunitu proti třetímu faktoru.

Tím bylo podle Škvoreckého „zestátnění estetiky“. Na umělce byla uvalena povinná estetika „socialistického realismu“ v jeho nejprimitivnější formě. Tato éra trvala jen přibližně pět let, ale i tak za tu dobu vznikly takové budovatelské filmy, nad kterými se dnešní divák snad už ani nepousměje. Jedná se o filmy jako „DS-70 nevyjíždí“ režiséra Vladimíra Slavinského z roku 1950, nebo film „Velká příležitost“, též 1950, v režii K. M. Walló.

¹⁵ Ján Kadár. In: Česko-Slovenská filmová databáze [online], [citováno 2011-5-7]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/2957-jan-kadar/>.

Čtvrtým a zároveň posledním faktorem bylo, že obecnostvo ztrácelo zájem o domácí filmy a zajímaly je ty dovezené – francouzské, italské a britské komedie a pozdější časté ukázky italského neorealismu.

Tím se ovšem vytvořila 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 straně druhé nikdy (s výjimkou nacistické okupace) nebylo tolik estetických a politických omezení. Škvorecký pak k tomu dodává, že nevyhnutelným výsledkem takových protikladů je revoluce.¹⁶

3.4 TÉMATA ČESKOSLOVENSKÝCH FILMŮ OD 50. LET PO NOVOU VLNU

Jak jsem již uvedla, po roce 1948 se na filmy kladly veliké ideologické požadavky. Všechny se nesly v duchu socialistického realismu. Měly být služkou ideologie a zpracovávat nařízená témata předepsaným způsobem.

A tak zatímco lidé trpěli pod vládou komunistické strany a jejího útlaku, ve filmech se to jen hemžilo šťastnými mladými dělníky a budovateli. Je zajímavé, jak se tehdejší realita téměř nesetkala s tou propagovanou ve filmu. Lidé v krámech míjeli poloprázdné regály a většina věcí byla tak říkajíc podpultové zboží, ve filmu přeplněné poličky praskaly pod tíhou všeho dostupného zboží.

Ihned po roce 1948 se začala ustavovat zřetelná schémata ve stavbě dramatických situací, postavy byly založeny na jednoduchých typizovaných charakterech. Film spolu s bezpečnostními složkami hledal zahraničního nebo vnitřního nepřítele, zrádce, slabocha, podezřelého intelektuála, který planě dumá, přestože je jeho povinností jít ruku v ruce s pracujícími masami.¹⁷ Tato tematika ve filmech trvala téměř až do počátku 60. let, kdy se

¹⁶ ŠKVORECKÝ, J. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha 1991, s. 45–47.

¹⁷ ŠKVORECKÝ, J. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha 1991, s. 48

postupně cenzura začala uvolňovat a do filmu pronikala zajímavější témata a literární předlohy.

A přece již během padesátých let můžeme pozorovat nepatrné změny k lepšímu. Sice ještě nelze hovořit o úplném oproštění se od socialistických témat, respektive určité podtexty ve filmu stále pozorujeme, ale určitý posun byl evidentní. A mohou za to režiséři, kteří se, nutno říci, dokázali prosadit i o deset let později v konkurenci „mladé krve“, přestože někteří z nich stáli za kamerou již pěknou řádku let. O některých z nich padla zmínka již v předchozí kapitole nazvané „První vlna“.

Tito režiséři se právě v padesátých letech postupně začínají soustředit na jiná témata. Jelikož ale cenzura byla všudypřítomná, nejsnazší cestou bylo zvolit si ke zpracování neutrální látku – tak byla šance, že vám dovolí film natočit, největší. A tak se v padesátých letech točily hlavně historické filmy (Vávrova již zmíněná trilogie – viz kapitola „První vlna“), komedie a pohádky.

Pohádky z této doby by se snadno mohly stát samostatným námětem práce, protože i přesto, že jsou staré dnes již přes padesát let, stále se vysílají a patří k masově nejoblíbenějším filmům z té doby. Za všechny jmenujme například tituly jako „Pyšná princezna“ (1952), „Byl jednou jeden král“ (1954), „Obušku z pytle ven“ (1955), „Princezna se zlatou hvězdou na čele“ (1959) nebo „Dařbuján a Pandrhola“ (1959). Bohužel i zde je stále patrná jakási poplatnost době, přesto však se těmto pohádkám nedá upřít jisté kouzlo, které mají dodnes.

Dalšími hojně reprízovanými filmy z padesátých let jsou komedie. V nich je komunistický podtext ještě znatelnější než v pohádkách. Za všechny jmenujme velice úspěšné filmy „Císařův Pekař“ a „Pekařův císař“ (oba 1951) s Janem Werichem v hlavní roli nebo jinou oblíbenou dvojici filmů v čele s dalším velikánem českého filmu Jaroslavem Marvanem „Dovolená s Andělem“ (1952) a „Anděl na horách“ (1955). Právě reprízy dvou posledně jmenovaných filmů jsou dnes mnohými kritizovány, jelikož vliv komunismu je na těchto filmech více než zřejmý.

K dalšímu oblíbenému žánru v té době patřila bezesporu detektivka. Během padesátých a šedesátých let byl natočen nespočet detektivních příběhů. Mnohým z nich se nedá upřít vysoká kvalita, napětí z nich přímo sálá a černobílá barva tento pocit ještě

umocňuje. Vznikla například trilogie „105 % alibi“ (1959), „Kde alibi nestačí“ (1961) a „Alibi na vodě“ (1965) – všechny s Karlem Högerem v hlavní roli pod režijním vedení Vladimíra Čecha. Též dodnes hojně reprízovaná.

Odklon od „zajetých“ témat však přinesla až léta šedesátá. Postupné uvolňování cenzury bylo znát i na nově vzniklých filmech. Témata se stala vůči režimu odvážnější. Slovem odvážnější v tomto případě myslím, že režiséři začali ukazovat život na filmovém plátně takový, jaký ve skutečnosti byl. Začínaly se také točit příběhy komornější, bližší normálnímu člověku a hlavně o normálním člověku. Ke slovu se dostávali „hrdinové“ obyčejných dní, jejich starosti. A v tom tkvěla velká část podstaty nové vlny. Nejen nové obrazové postupy, které na plátno přinesli, ale hlavně témata. Příběhy už se netočily okolo problému celé společnosti, ale zaměřovaly se na jedince, na člověka, který má své dobré, ale i špatné vlastnosti. Ve filmech nebylo vše už jen bílé, ale i černé. Ačkoliv se samozřejmě točilo podle nějakého scénáře, režiséři kladli velký důraz na improvizaci (většinou) neherců, které s oblibou obsazovali, a tak se do těchto filmů přenesl jakýsi zvláštní aspekt čerstvosti. Také většina z nich měla zálibu v černém až absurdním humoru, a to v kombinaci právě s velkou improvizací dávalo vzniknout velice zajímavým scénám.

Nová vlna neměla jednoznačně vyhraněné téma, na které by se soustředila. To, co tyto filmy pojí dohromady, je hlavně doba, ve které vznikaly, a s tím spojená politická situace v Československu. Dalším pojítkem mezi těmito režiséry byly jejich začátky – všichni filmaři řazení do československé nové vlny debutovali až na počátku 60. let.

Tematický rozptyl tohoto období je proto veliký – přes komedie („Černý Petr“ – r. Miloš Forman – 1963, „Hoří, má panenko“ – r. Miloš Forman – 1968 nebo „Ecce homo Homolka“ – r. Jaroslav Papoušek – 1969) a filmové muzikály („Starci na chmelu“ – r. Ladislav Rychman, „Kdyby tisíc klarinetů“ – r. Ján Roháč a Vladimír Svitáček – oba filmy vznikly v roce 1964, nebo dnes též legendární „Limonádový Joe aneb koňská opera“ Oldřicha Lipského – 1964), které zaznamenaly ve své době velký divácký úspěch, režiséři znovu oživilí téma druhé světové války podané však naturalisticky a bez příkras („Démanty noci“ – r. Jan Němec – 1964 nebo „Kočár do Vídně“ – r. Karel Kachyňa – 1966). V neposlední řadě za zmínku jistě stojí i další žánr oblíbený novovlnými režiséry – a tím byl dokument. Ať již zmíníme „Strop“ (1961) či „Pytel blech“ (1962) režisérky Věry Chytilové

nebo i zvláště pojatý zčásti povídkový a zčásti dokumentární film „Konkurs“ (1963) Miloše Formana.¹⁸

Zvláštní zmínku si jistě zaslouží komedie dvojice Oldřich Lipský a Miloš Macourek. Ještě sám Lipský natočil již zmiňovaný muzikál „Limonádový Joe“, v roce 1967 pak spatřil světlo světa film, vytvořený již s Macourkem, s názvem „Happy end“. Asi nejkurióznější film nové vlny, a to ve všech směrech. Nejenže se střídají tři barevné linie, ale jak obraz, tak i dialogy jsou vedené pozpátku. Přitom vše, co se na plátně děje, dává smysl. Dokonalá komedie v hlavní roli s Vladimírem Menšíkem je dnes neprávem pozapomínána. Přesto i dnes patří, troufáme si tvrdit, ke světovým raritám a nejlepším filmům české, potažmo i slovenské, kinematografie. I další filmy tohoto tvůrčího tandemu se zapsaly do naší historie – „Zabil jsem Einsteina, pánové“ (1969), „Čtyři vraždy stačí“ (1970) nebo „Slaměný klobouk“ (1971).

Poté Macourek spolupracoval i s dalším režisérem – Václavem Vorlíčkem. Ten má také na kontě několik filmů vzniklých v 60. letech, které se dnes řadí k nejlepším českým komediím vůbec – „Kdo chce zabít Jessii?“ (1966), parodii na špionážní filmy bondovského typu „Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky“ (1967) nebo „Pane, vy jste vdova“ z roku 1970, na kterém spolupracoval právě s Macourkem.

Z tohoto výčtu nám tedy plyne, že film 60. let nebyl jen intelektuální záležitostí, jak se mnozí domnívají, ale že pestrá žánrová škála dávala (a stále dává) na výběr různě náročným divákům.

¹⁸ Československá nová vlna. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online], [cit. 2011-5-14]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Ceskoslovensk%C3%A1_nov%C3%A1_vlna.

4 ČESKOSLOVENSKÁ NOVÁ VLNA

Jak jsme již uvedli, kinematografie měla značný kulturní přesah, a proto je důležité pohlížet na ni z několika aspektů, a ne jen z toho kulturního. To všechno již ale bylo řečeno, a proto se nyní dostáváme k samotným dílům, které v tomto období vznikly. Jedná se o období mezi léty 1962, přičemž konec nové vlny se datuje do počátku období normalizace, přibližně do roku 1970. Jedním z důvodů byla emigrace velké části režisérů, dalším byla totální cenzura uvalená na téměř všechna díla v této době vzniklá. Režisérům, kteří zůstali, byla práce znemožněna, nebo alespoň značně ztížena. Většina jejich děl se tak dostala k premiéře až po roce 1989, avšak v onu revoluční dobu už jaksí nebyl takový zájem o snímky 20 a více let staré. I proto mnohé filmové skvosty z této doby jsou dodnes neprávem opomíjeny.

Jedná se tedy přibližně o 8 let, během nichž proběhla filmová revoluce jednoho malého národa uprostřed Evropy. Za tuto dobu vznikly nejoceňovanější filmy naší historie. Na jejich vzniku se podíleli hlavně tyto autoři: Miloš Forman, Jiří Menzel, Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Pavel Juráček, Ivan Passer, Jan Němec, Jaroslav Papoušek, Antonín Máša, Evald Schorm, Vojtěch Jasný nebo Jan Schmidt – tyto režiséři patří k nejvýraznějším a nejznámějším tvůrcům té doby. Představme si tedy podrobněji alespoň nějaká díla a jejich autory – především pak ty, jejichž filmy se budeme zabývat v poslední části práce.

Za vůbec první film nové vlny je označován film „Slnko v sieti“ natočený v roce 1962 režisérem Štefanem Uherem. Jako první film zbouřil zažití stereotypy, a oznamoval tak novou etapu v československém filmu. Příběh je vyprávěn ve třech dějových liniích, které se navzájem překrývají a velký důraz je kladen i na obrazové vyjádření. Do té doby něco zcela nemyslitelného – dokumentární, až autentické prvky, zobrazení skutečného života, „použití“ neherců – to vše dělalo z Uhrova filmu výjimečnou událost. Na Uhra krátce na to začali navazovat i další režiséři, které si nyní představíme.

4.1 MILOŠ FORMAN

Jedním z nich byl Miloš Forman, dodnes určitě nejslavnější český režisér. Narodil se v roce 1932 v Čáslavi. Jeho oba rodiče zahynuli v koncentračním táboře a on sám vyrůstal v domově mládeže a v internátní škole pro oběti druhé světové války, kde se setkal například s Ivanem Passerem. Forman nebyl původně přijat na DAMU, proto odešel studovat scenáristiku a dramaturgii na FAMU. Poté hrál v několika filmech vedlejší role (například ve filmu „Stříbrný vítr“) a také se scénáristicky nebo režijně podílel na několika filmech („Nechte to na mě“ režiséra Martina Friče nebo „Dědeček automobil“ Alfréda Radoka. Výrazně na sebe upozornil v roce 1963 snímkem „Konkurs“. Ten obsahuje dvě povídky, vedle „Konkursu“ i povídku „Kdyby ty muziky nebyly“. Jedná se o velice zajímavý snímek, jelikož povídka „Konkurs“ je z velké části jakýmsi dokumentem o reálném pěveckém konkursu divadla Semafor. Skutečným úspěchem byl ale pro Formana jeho první hraný film natočený v témže roce – „Černý Petr“. V tomto filmu hrají hlavní role z velké části neherci (představitelé hlavní role učně Petra našel Forman právě na konkursu v Semaforu), jediným „studovaným“ hercem v tomto filmu byl Vladimír Pucholt.¹⁹ Na tento film navazuje v roce 65 snímkem „Lásky jedné plavovlásky“ a o dva roky později svým asi nejslavnějším českým filmem „Hoří, má panenko“. Po srpnu 68 však Forman emigruje do Spojených států. Nejen z tohoto důvodu jsou jeho filmy zde „uklizeny“ do trezoru a tím se tedy i režisér vytrácí z českého prostředí. Zaslouží se zmínit, že i v exilu byl (a stále je) Forman činným režisérem – za své snímky „Přelet nad kukaččím hnízdem“ a „Amadeus“ získal mimo jiné dohromady 13 Oscarů včetně těch za nejlepší režii a k tomu ještě 5 Zlatých glóbulů. Takovýmto výčtem se může pochlubit opravdu jen hrstka světových režisérů.²⁰

¹⁹ Tímto filmem se budeme podrobněji zabývat v další kapitole.

²⁰ Miloš Forman. In: Česko-Slovenská filmová databáze [online], [citováno 2011-5-15]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/1572-milos-forman/>.

4.2 JIŘÍ MENZEL

Další postava, která se nesmazatelně zapsala do dějin československého filmu. Narodil se v roce 1938, v roce 1962 absolvoval na FAMU obor filmová režie. Přestože je dodnes skvělým divadelním a filmovým režisérem, ale i hercem, je nejvíce ceněn právě za své filmy vzniklé v 60. a 70. letech. I díky poetice, kterou vkládá do svých filmů, se stal „dvorním“ režisérem děl Bohumila Hrabala. Jejich spolupráce započala již v roce 1965 v díle „Perličky na dně“, kam Menzel přispěl zfilmováním povídky „Smrt pana Baltisbergera“. O rok později natočil svůj asi nejznámější snímek „Ostře sledované vlaky“, který byl oceněn Oscarem za nejlepší cizojazyčný film roku. Na počátku normalizace stihl dotočit ještě další film na motivy Hrabalovy povídky „Skřivánci na niti“, ten však putoval rovnou do trezoru a své premiéry se dočkal až po listopadu roku 1989. Nelze nezmínit i další filmy podle Bohumila Hrabala „Postřižiny“ (1980) a „Slavnosti sněženek“ (1983). Oba dnes patří do zlatého fondu české kinematografie, stejně jako i Menzlovy další filmy, tentokrát vytvořené ve spolupráci se Zdeňkem Svěrákem „Na samotě u lesa“ (1976) nebo „Vesničko má středisková“ (1985).²¹ Stejně jako Miloš Forman, i Jiří Menzel je i přes svůj pokročilý věk stále činným hercem a režisérem.

4.3 VĚRA CHYTILOVÁ

Původně studentka architektury a později absolventka FAMU se vypracovala z klapky až na pomocnou režisérku, aby se posléze stala naší největší režisérkou. Debutovala dokumentem „Pytel blech“, inspirovaným cinema-verité. Jejím dalším filmem byl snímek „O něčem jiném“ (1963) a v roce 1965 přidala povídku „Automat svět“ do „Perliček na dně“. Pravděpodobně její nejslavnější film ze 60. let nese název „Sedmikrásky“. Ústředními postavami v jejích filmech jsou hlavně ženy, ona sama je velice

²¹ Jiří Menzel. In: Česko-Slovenská filmová databáze [online], [citováno 2011-5-15]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/968-jiri-menzel/>.

emancipovaná a je považována za jednu z našich nejznámějších feministek. V srpnu roku 1968 odmítla emigrovat a vždy si držela své morální postoje (například odmítla podepsat Antichartu). Kvůli televiznímu filmu „Kamarádi“ jí byla v roce 1971 zakázána činnost na šest let. V její tvorbě se prolíná hraný film s dokumentem, kterému se též hodně věnovala (například „Panelstory aneb jak se rodí sídliště“ – 1979).²²

4.4 JAN NĚMEC

Jan Němec se narodil v roce 1936. Vystudoval režii na FAMU. Začínal jako asistent režie mimo jiné například u Václava Krčky. V roce 1960 natočil svůj první hraný film „Sousto“ podle povídky Arnošta Lustiga. Čtyři roky na to natočil film na motivy jiné povídky téhož autora „Démanty noci“. Tento snímek zaznamenal mezinárodní úspěch a stal se Němcovým nejznámějším filmem, ale také jedním z nejlepších evropských filmů 60. let vůbec. V roce 1965 přidal k „Perličkám na dně“ své zpracování Hrabalovy povídky s názvem „Podvodníci“ – mnohými hodnocena jako vůbec nejlepší z celého cyklu. O rok později vznikl vedle jeho povídkového filmu „Mučedníci lásky“ jeho druhý celovečerní snímek, a opět velice úspěšný, „O slavnosti a hostech“ (oba filmy podle scénáře Ester Krumbachové, další významné postavy nové vlny). Ten cenzory natolik pobouřil, že byl ještě téhož roku nakrátko zakázán, následně však puštěn do distribuce, aby byl po roce 1968 zakázán úplně. Film získal cenu filmové kritiky na MFF v Bergamu a Jan Němec byl za tento film oceněn anglickým odborným časopisem „Film and filming“ jako nejlepší světový režisér roku 1969. 21. srpna 1968 pořídil Němec přímo v místech největších střetů dokumentární záznam prvního dne sovětské okupace a pořízených materiálů sestříhal své „Oratorium pro Prahu“. I pro tyto postoje mu byla za normalizace znemožněna jakákoliv umělecká činnost. V roce 1974 byl nucen vycestovat a v zahraničí žil až do roku 1990. Od

²² Věra Chytilová. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online], [citováno 2011-5-15]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/V%C4%9Bra_Chytilov%C3%A1

Věra Chytilová. In: Česko-Slovenská filmová databáze [online], [citováno 2011-5-15]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/2847-vera-chytilova/>.

té doby působí opět v České republice, natáčí mimo jiné dokumenty a přednáší na katedře režie dokumentárního filmu na FAMU.²³

4.5 EVALD SCHORM

Narodil se v roce 1931, FAMU absolvoval u profesora Otakara Vávry v roce 1963. Již za studií natočil mnoho studentských filmů (například „Blok 15“, „Kdo své nebe neunes“, „Země zemi“), poté byl asistent režie u komedie Zdeňka Podskalského „Spadla z měsíce“ (1961) a v roce 1964 natočil svůj debut „Každý den odvalu“. Rok nato se ujal povídky „Dům radosti“, jediné barevné povídky v cyklu „Perličky na dně“. V 60. letech natočil poměrně dost filmů – „Návrat ztraceného syna (1966), „Pět holek na krku“ (1967), „Farářův konec“ (1968), až v roce 1969 natočil surové podobenství „Den sedmý – osmá noc“, které otevřeně reagovalo na okupaci, a proto putovalo rovnou do trezoru. Premiéry se film dočkal až v roce 1990, ne tak režisér – ten svůj film již nikdy neviděl, zemřel v roce 1988. Po tomto filmu ještě stačil dotočit komedii za Vojtěcha Jasného „Psi a lidé“ (1971). Ojediněle ho přátelé obsazovali též jako herce do svých filmů („O slavnosti a hostech“, „Hotel pro cizince“, „Žert“), jinak pracoval jako divadelní režisér (Studio Ypsilon, Divadlo Na zábradlí, Semafor, Národní divadlo, Laterna magika). V posledně jmenovaném byl zaměstnán až do své smrti. S postupným uvolňováním v druhé polovině 80. let se i on dostal opět k režirování filmů – jeho poslední film nese název „Vlastně se nic nestalo“, natočen byl v roce 1988. Evald Schorm už se jeho premiéry nedožil.²⁴

²³ Jan Němec. In: Česko-Slovenská filmová databáze [online], [citováno 2011-5-15]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3244-jan-nemec>.

²⁴ Evald Schorm. In: Česko-Slovenská filmová databáze [online], [citováno 2011-5-15]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3277-evald-schorm/>

4.6 JAROMIL JIREŠ

Jaromil Jireš se narodil v roce 1935 v Bratislavě. V roce 1954 nastoupil na pražskou FAMU, kde postupně vystudoval obor kamery a režie. Už za studií zaujal svými studentskými filmy, při jejichž tvorbě se uplatnil nejen jako autor námětů a scénáře, ale také jako kameraman („Sál ztracených kroků“) a režisér („Horečka“, „Strejda“, „Stropy“). Byl například i autorem textů písní k Jakubiskovu filmu „Mlčení“ (1963). V témže roce také natočil svůj debut „Křik“, který je dnes považován za jedno z prvních děl nové vlny. Za tento film také získal zvláštní cenu na MMF v Cannes (1964) a také Hlavní cenu v umělecké soutěži k 20. výročí ČSSR za rok 1965. Svým druhým hraným filmem též přispěl do Perliček povídkou „Romance“. Po dvou krátkých filmech „Srub“ (1966) a „Don Juan“ (1968) stvořil asi svůj nejlepší film na motivy slavného románu Milana Kundery „Žert“ (1968). Částečně ještě v atmosféře dozívajících 60. let vytvořil v roce 1970 fantazijní film „Valerie a týden divů“ podle románu Vítězslava Nezvala. Jireš byl velice plodný i v době normalizace. Natočil více jak tři desítky filmů (i televizních) a dokumentů. Po roce 1989 byl profesorem na FAMU. Zemřel v roce 2001 v nedožitých šestašedesáti letech.²⁵

4.7 JAROSLAV PAPOUŠEK

Jaroslav Papoušek se narodil v roce 1929. K filmu a k filmování obecně se dostal velkou oklikou. Absolvoval totiž sochařské oddělení pražské AVU a následně pracoval jako sochař. V roce 1963 vydal novelu Černý Petr, jež zaujala Miloše Formana, který se jí následně rozhodl zfilmovat. Papoušek se zároveň stal členem týmu a na filmu spolupracoval společně s Formanem a Ivanem Passerem. K filmu napsal s Formanem i scénář. Následně se podílel na nejslavnějších Formanových novovlnných filmech „Lásky jedné plavovlásky“ (1965) a „Hoří, má panenko“ (1967) jako autor námětů a

²⁵ Jaromil Jireš. In: Česko-Slovenská filmová databáze [online], [citováno 2011-5-16]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3199-jaromil-jires/>.

spoluscénarista (u druhého jmenovaného byl Papoušek i pomocným režisérem). Napsal námět a scénář i pro vrcholné Passerovo dílo „Intimní osvětlení“ (1965). Odtud byl jen krůček k vlastním filmům. K těm si Papoušek samozřejmě psal i náměty a scénáře – což ho řadí mezi nejvýraznější české tvůrce autorských filmů. Debutoval snímkem ze sochařského prostředí „Nejkrásnější věk“ (1968). O rok později však stvořil své neznámější dílo, volnou trilogii „Ecce homo Homolka“ (1969), „Hogo fogo Homolka“ (1970) a „Homolka a tobolka“ (1972). Stejně jako ostatní režiséři nové vlny, i on si liboval v obsazování neherců, a tak pro film objevil tak úžasné osoby jako například Jiřího Šebánka nebo Miladu Ježkovou. Od roku 1972 natočil již pouze šest filmů a v roce 1995 umírá náhle na infarkt ve věku 66 let.²⁶

4.8 PAVEL JURÁČEK

Posledním režisérem, o kterém se zde zmíníme, je Pavel Juráček. Přestože není tvůrcem ani jednoho z děl, které budeme později komparovat, zmínku si zde dozajista zaslouží, jelikož se jedná o velice výjimečnou postavu československé nové vlny. Tento režisér se narodil v roce 1935 v Příbrami. Původně studoval obor žurnalistika a český jazyk na tehdejší Filologické fakultě Univerzity Karlovy, odkud ho ale pro jeho bohémský život vyloučili. Roku 1957 byl přijat ke studiu dramaturgie na FAMU. Úředně však školu nikdy nedokončil. Již za studií se podílel na několika námětech a scénářích včetně „Stropu“ Věry Chytilové. Přestože stačil za svou krátkou režisérskou kariéru natočit pouze čtyři filmy, zapsal se nesmazatelně do historie československé nové vlny a dnes je neprávem opomíjen. V roce 1963 natočil ve spolupráci s Janem Schmidtem krátkometrážní snímek podle vlastního scénáře „Postava k podpírání“, poté napsal scénář k filmům: „Ikarie XB1“ (1963) Jindřicha Poláka, „Bláznova kronika“ Karla Zemana (1964), „Nikdo se nebude smát“ Hynka Bočana (1965), „Hlídač dynamitu“ Zdeňka Sirového (1963), podílel se též na slavném představení Kinoautomatu – „člověk a jeho dům“ (1966) a na produkci alegorie Věry Chytilové „Ovoce stromů rajských jíme“ (1969), Menzelových „Skřivánků na niti“ a

²⁶ Jaroslav Papoušek. In: Česko-Slovenská filmová databáze [online], [citováno 2011-5-16]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3249-jaroslav-papousek/>.

po roce 1990 přispěl i k jejich obnovené premiéře. Natočil dva samostatné autorské filmy – „Každý mladý muž“ (1965) a „Případ pro začínajícího kata“ (1969), přičemž právě druhý jmenovaný je jeho osobním vrcholem. Na počátku 70. let byl propuštěn z Barrandova, poté se stal signatářem Charty 77, byl vyslýchán Státní bezpečností a nakonec donucen k emigraci. Bohužel ani tam, ani zpět doma, se již ke své dřívější profesi nevrátil. Zemřel ještě před revolucí, v květnu roku 1989. V roce 2003 byly knižně vydány jeho deníky z let 1959–1974, které byly zfilmovány pod názvem „Klíč k určování trpaslíků aneb poslední cesta Lemuela Gullivera“, kde si Juráčka zahrál jeho syn Marek.²⁷

²⁷Pavel Juráček. In: Česko-Slovenská filmová databáze [online], [citováno 2011-5-16]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3200-pavel-juracek/>.

5 KOMPARACE LITERÁRNÍCH PŘEDLOH A JEJICH FILMOVÉHO ZPRACOVÁNÍ

Tato práce samozřejmě nemůže obsáhnout všechna díla řazená do nové vlny. Samotný výběr filmů je omezen i tím, že většina filmů nové vlny nevznikla na základě literární předlohy, ale „jen“ na základě scénáře. Pro tuto práci jsem tedy vybrala čtyři filmy, vytvořené podle knihy, které byly pro novou vlnu v nějakém ohledu zásadnější (neboť téměř o všech filmech nové vlny hovoříme jako o zásadních pro českou kinematografii).

Podle těchto čtyřech knih vzniklo hned osm filmů. Tento nepoměr je dán tím, že hned podle první vybrané knihy bylo natočeno pět (i když jen krátkých) filmů. Autorem této knihy je asi nejznámější a nejpopulárnější spisovatel pro tvůrce nové vlny Bohumil Hrabal. Jedná se o jeho první povídky, z nichž dvě byly vydané ve sbírce s názvem „Perličky na dně“, podle něhož pak byl pojmenován i samotný film, dnes považovaný za jakýsi manifest československé nové vlny. Je to dáno především tím, že se na filmu podíleli přední představitelé nové vlny – Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová a Jaromil Jireš.

Dále jsem si vybrala knihu spisovatele Jaroslava Papouška. Toto jméno si dnes diváci, potažmo čtenáři, spíše spojí s oblíbenou trilogií rodiny Homolkových. Pro nás je však důležitější jeho spolupráce s Milošem Formanem a Ivanem Passerem, se kterými se podílel na dnes již legendárních filmech „Černý Petr“, „Lásky jedné plavovlásky“ a „Hoří, má panenko“. Právě „Černý Petr“, kterého jsem si vybrala jako další dílo pro svou práci, vznikl na základě Papouškovy novely. Tu převedl na filmové plátno Miloš Forman v roce 1963, v roce 1964 se snímkem sklízel jen samé úspěchy – film získal Velkou cenu Zlatá plachta udílenou v Locarnu, kde porazil gurua tehdejšího filmu Jean-Luca Godarda nebo také autora legendární „Zvětšeniny“ Michelangela Antonioniho.

Ještě jednou jsem si pak dovolila sáhnout po knize Bohumila Hrabala, a to po jeho „Ostře sledovaných vlacích“. Už jen tím, že tento film, jako jeden z mála českých filmů, dosáhl až na nejvýznamnější filmařské ocenění – Oscara, si zmínku v tomto výběru určitě zaslouží. Stejně jako u mnohých dalších Hrabalových děl se zfilmování ujal Jiří Menzel.

Poslední kniha, které bych se ráda věnovala, nese název „Démanty noci“. Jejím autorem je Arnošt Lustig a vydána byla již v roce 1958. V té době obsahovala devět povídek, dnes už je do souboru zařazeno povídek 11. Režisérem tohoto filmu je Jan Němec a, jak už bylo řečeno, jedná se o jeden z jeho nejlepších režisérských počínů.

5.1 PERLIČKY NA DNĚ

V roce 1963 vyšla jedna z prvních tištěných knih Bohumila Hrabala „Perlička na dně“. Spolu s několika dalšími Hrabalovými texty zaujala mladé začínající režiséry a ti se rozhodli převést některé z jejích povídek na filmové plátno. Filmová verze vybraných povídek spatřila světlo světa již v roce 1965. Název této knihy je odvozením Hrabalovy myšlenky, že „v každém člověku je něco krásného, jen musíme tu perličku najít“. Jak jsme již uvedli, část povídek pochází z knihy „Perlička na dně“, druhá část zfilmovaných povídek vyšla později v roce 1966 v knize s názvem „Automat svět“.

Ačkoliv se jedná o Hrabalovy první literární počiny, již zde nezapře svůj jedinečný rukopis. O svých „hrdinech“ hovoří jako o pábitelích (toto téma je též předmětem několika prací, a proto se mu v této práci šířeji věnovat nebudeme). Spíše než o jasný příběh se vždy jedná jen o takový vhled do běžného života lidí, na kterých zdánlivě není nic zajímavého. V té době pro čtenáře zcela nepředstavitelné – dalo by se říci – ale Hrabal se svou poetikou dělá z těchto obyčejných událostí krásné čtení. Jeho postavy, často lidé z okraje společnosti, řeší svůj každodenní život, starosti, a to vše je podáváno vesměs ve formě rozhovorů, myšlenek a promluv. Hrabal nechává své čtenáře volně nahlédnout do příběhu, kde děj plyne nenásilně, tak jak se to děje ve skutečném životě. A to je přesně to, po čem mladí filmaři v té době prahli. Zobrazovat život přesně takový, jaký ve skutečnosti je, ne jak si ho představují soudruzi cenzoři. Proto byly Hrabalovy povídky tak oblíbené.

Z tohoto souboru si pak sedm režisérů vybralo sedm povídek, které zfilmovali. Jedná se o povídky: „Smrt pana Baltazara“ (režie: Jiří Menzel), „Podvodníci“ (Jan Němec), „Dům radosti“ (Evald Schorm), „Automat svět“ (Věra Chytilová), „Romance“ (Jaromil

Jireš), „Fádní odpoledne“ (Ivan Passer) a „Sběrné surovosti“ v režii Juraje Herze. Dvě posledně jmenované povídky se do souboru bohužel nevešly a posléze se vysílaly jako samostatné filmy.

5.1.1 SMRT PANA BALTAZARA

První povídka pochází z „Perličky“, kde její název zní „Smrt pana Baltisbergra“. Hned v úvodu se seznamujeme s hlavní trojicí celého příběhu – manželskou dvojicí a strýcem Pepinem. Všichni tři vyrážejí na Velkou cenu Československa, motocyklové závody konané v Brně. Celý příběh však začíná již před cestou do Brna u rozbité škodovky 430. Zatímco otec opravuje prasklé péro na autě, strýc Pepin mu vypráví, jak se vlastně auto rozbilo. Popisuje, jak se slovy, které pronesl jeho synovec Slávek, „strejdo, jednu smrt jsme stejně dlužní“ usedl za volant a vezl v autě dalších pět lidí a k tomu ještě jednu postel. V pozadí tohoto rozhovoru se dozvídáme, že již před lety se otec rozhodl svoji škodovku opravit a zvelebit, a proto vyrhal čalounění a vyndal i všechna sedadla a vozili se na bedýnkách od margarínu. Na velkou cenu však dali do auta dvě staré polstrované židle a dozadu přidrátovali skládací židli ze zahrady. Matka nasmažila řízky, do láhve od maggi nalila žaludeční hořkou a po půlnoci vyrazili do Brna. Když dojeli na závoděšti, usídlili se na okraji lesa u Farinových zatáček.

Tam se také odehrává zbytek celého příběhu. Do děje zde však vstupuje ještě další důležitá postava – starý beznohý pán na kolečkové židli. Nyní se rozehrává typická hrabalovská poetika – zatímco vypravěč popisuje dění motocyklových závodů, včetně jmen závodníků i strojů, pořadí v jakém dojeli i jak kdo projel tu kterou zatáčku, matka se baví se starým pánem a do toho jsou vkládané ještě vzpomínky strýce Pepina, které s dějem nemají vůbec nic společného. Všechny historky se tak navzájem překrývají, následují po sobě, i když každý vypráví úplně o něčem jiném. Beznohý pán vypráví matce o motocyklových závodnících, o tom, jak který jezdí, co kdo vyhrál, a na to zcela přirozeně navazuje strýc Pepin se všemi různými historkami z mládí. Poté do příběhu opět vstupuje otec, který do té doby ještě spal. Ten, jako fanoušek automobilových závodů, začne vyprávět starému pánu své historky z tohoto prostředí. Vypráví je, jako by se to stalo jemu osobně, vše má však vyčtené z knížek. Na pozadí všech těchto vyprávění stále

sledujeme vývoj závodů, kde už začíná závod dvěstěpadesátek i s panem Baltisbergem. Ten také od začátku vede, ale starému pánovi se to nechce líbit. Podle něj jede příliš nebezpečně. Traťový rozhlas hlásil na všech úsecích prvenství pana Baltisbergra. Když však podruhé závodníci projížděli Farinovými zatáčkami, Baltisberg se otočil, aby zkontroloval závodníky za ním, dostal na mokré vozovce smyk a spadl do příkopu. Otec neodolal a vypravil se k silnici. A tak zatímco pan Baltisberg umírá a otec je u toho, z rozhlasu se stále řinou zprávy o průběhu závodu, o tom, že se nad závodišťem vznáší helikoptéra a rozhazuje letáčky. Závody se dojedou a celá povídka končí slovy mladého učedníka, který se přijel podívat právě na tohoto závodníka, „To už je pan Baltisberg docela mrtvej?“

Jiří Menzel ve svém „příspěvku“ se drží věrně předlohy. Na plátně se děje skoro vše tak, jak tomu je v povídce. Film začíná pohledem z auta za jízdy, s hudbou jako ze staré grotesky. Pak je slyšet zvuk, jako když se auto rozbije, a rázem se ocitáme na louce u cesty, kde už otec vleže zpravuje rozbité auto. Do toho už strýc Pepin vypráví své historky, ale obraz si žije jakoby svým životem. Stylem vyprávění režisér přesně vystihuje náladu Hrabalovy povídky, jen jsou občas nějaké historky vloženy do úst jiné postavě. Například auto, předtím než se rozbilo, neřídil strýc, ale matka. Ta je tady vůbec vylíčena v trochu jiném světle, než v Hrabalově předloze. Tam po většinu času jen mlčí, usrkává z láhve likér a občas přitaká starému muži nebo manželu. Ve filmu dostala více prostoru. Už jen to, že auto předtím řídila ona, a spolu s ní v tom autě bylo dalších pět mužů, působí jinak, než kdyby auto řídil strýc. Po cestě poznává motocykly jen podle zvuku (i když ne vždy s úspěchem) a jsou jí přiřknuty i některé historky, které v knize říká její muž. Komicky působí její znalosti ohledně motocyklového světa ve srovnání s jejím vzezřením obyčejné venkovské ženy. I strýce Pepina jsem si po přečtení povídky představovala jinak – mladšího a více energického. Ve filmu je to opravdu starý muž, který své vzpomínky říká jakoby mimoděk, nevnímaje realitu (možná jsem jen příliš ovlivněna postavou strýce Pepina, tak jak jí známe z Postřižin). Na mě působí jeho postava až smutně – historky si vypráví pro sebe, nikdo ho neposlouchá a on ani zpětnou vazbu nečeká. O kolik se rozšířil prostor pro matku, o tolik se zmenšil prostor věnovaný otci. I když ve výsledku tedy mají všechny postavy asi stejně prostoru. Mluvené pasáže střídají dlouhé záběry jen s hudbou, která je také velice specifická – jednou jako z grotesky – například ve scéně, kdy cestou na

závody předjíždějí v lese cyklistu a on rázem předjíždí je (cyklistu hraje sám režisér), jindy zase uklidňující hudba smyčců při samotném závodu motocyklů, pro mě jednou z nejpůsobivějších scén filmu – už kvůli její nepředpokládanosti, pramenící právě ze spojení hudby s obrazem. Jak jsem již říkala, příběh ve filmu kopíruje ten knižní, a proto i ten filmový závod končí tragicky – smrtí německého závodníka Baltisbergra. Snad symbolicky je zde zahalena plentou motorka, a ne závodník. Závěrem samotným je scéna, kdy se všichni tři vracejí domů, za nimi jede motorka, ale ani matčin, ani otcův typ není správný – okolo projíždějící motorka je bavorák, jak správně poznamenal strýc Pepin. Ten však nehovořil o motocyklu, ale o černém pivu, které vaří v Mnichově.

5.1.2 PODVODNÍCI

Další povídka, které se dostalo filmové podoby, se jmenuje Podvodníci. Režie se ujal Jan Němec. Hlavními postavami jsou zde dva staří muži, kteří spolu sdílí jeden pokoj v nemocnici. Jeden druhému se svěřují se zážitky ze svého života. Z vyprávění prvního z nich vyplývá, že býval novinář. Stěžuje si, že kolikrát nebylo co psát, a proto on sám musel něco rozpoutat, aby měl článek. Vypráví o různých městech, místech a barech, kde všude byl, co se tam stalo, kde karbanil. Druhý stařec mu do toho přitakává, často i vzpomene na svou vlastní životní dráhu – to když si vybaví, že na onom místě, o kterém je řeč, někdy zpíval. Druhý stařík je totiž operetní zpěvák. A pro českou operetu prý něco znamenal. Všechny slavné operety a hlavní role hrával. Druhý stařec je na tom se zdravím ale o poznání hůře, a proto častěji nechává mluvit novináře a povzbuzuje ho k dalším historkám. A tak novinář vypráví, jak vznikly články jako „Tragédie s ženou alkoholičkou“, „Anarchista ztloukl novináře“ nebo „Monte Carlo českého podsvětí“. Tu a tam mu do toho druhý stařík skočí, když si vzpomene, jakou roli zrovna kde hrál a zkouší i zpívat úryvky z písní, ale už je příliš slabý, zakuckává se, ale nabídky druhého muže na zavolání sestřičky odmítá. Takto jejich povídání pokračuje nějakou dobu, až přichází zlom v povídce. Posouvá nás o několik dní dál, kde zrovna holič holí nebožtíky. Je tam s ním také zřízenec umrlčí komory. Začne holiči vyprávět o těchto dvou zemřelých pánech. Vypráví, že první

se nahlásil jako sólista opery, když však volali na Svaz, jestli přijde někdo na pohřeb, dozvěděli se, že žádný sólista toho jména v divadle nikdy nepůsobil, starý pán byl jen sborista. To samé byl i druhý starý pán, žádné velké články, jen „samé zlomené nohy“, jak poznamenává zřízenec. Ten také podotýká, že to starým mužům nemá za zlé, na to ale holič kontruje, že to on zase jo, kam by lidstvo došlo, kdyby každý podváděl, a že on tedy holil dva podvodníky. V zápětí se holič nese po chodbě nemocnice ve svém bílém plášti a mine mladíka s berlemi. Přikročí k němu, sáhne mu koleno v sádře a začne se ho doktorskými termíny vyptávat na jeho stav. Mladík mu odpovídá, a holič ho posílá o patro výš, že už tam na něj čekají. Odchází od mladého muže a ten na něj volá: Děkuji, pane doktore!

Tato povídka je velice krátká, přesto je v ní spousta ukryto. Nejprve se dočtete o dvou starých mužích, kteří evidentně nemají nikoho jiného než jeden druhého, sdílí spolu to jediné, co jim zbylo a to jsou jejich vzpomínky. Když se dozvíte, že to nebyly vzpomínky, ale spíše sny, na které nikdy nedosáhli, je vám jich spíše líto, než abyste je soudili. Ale tak to autor nenechá. Přinese další postavičku – holiče, který ve své důležitosti kritizuje tyto dva staříky, aby se posléze sám vydával za doktora.

Velice zdařile se s touto povídkou popasoval i režisér Jan Němec. Příběh nijak neomezuje to, že jsme téměř po celou dobu uzavřeni v jednom pokoji a také to že povídka má ve výsledku jen málo přes deset minut. Němec vlastně pouze vložil postavám do úst Hrabalova slova. Stařecci na plátně působí možná ještě smutněji, než je tomu v knize. I tady bylo obsazení neherců velkým plusem. Oba pánové jako by nehráli, ale prostě žili. Právě to, že je to evidentně jejich poslední etapa života, příběh ještě umocňuje. Přesto ale Němec nesklouzává ke kýči, nepodává jejich situaci jako vyloženě srdcervoucí. A Hrabalova tečka na závěr příběhu v podobě holiče hrajícího si na doktora celý příběh posouvá trochu jinam, a nutí tak diváka k většímu zamyšlení.

5.1.3 DŮM RADOSTI

Povídka ve filmu nazvaná „Dům radosti“ nese v knižní podobě název „Bambini di Praga 1947“. Je to nejdelší povídka ze všech, má celkem devět částí, avšak filmová podoba je inspirována pouze pátou. Všechny dohromady však spojují reprezentanti živnostenské penze „Opora ve stáří“, kteří se snaží prodat pojištění stůj co stůj a svou podlézavostí a upovídáností jsou schopni přemluvit kohokoliv ke koupi prakticky čehokoliv, co nabízejí. Tak v této části povídky se reprezentanti pan Tonda Uhde a pan Bucifal dostávají na ves, aby přesvědčili ke koupi pojistky jistého pana Nulíčka. Všichni tři se potkávají ještě před stavením pana Nulíčka, kde si přeměřují koně, kterého má rozkresleného na zdi domu. Pan Nulíček je kůžičkář. To znamená, že stahuje kůže z koz a následně se je snaží prodat. Když ale všichni vešli do jeho domu, reprezentanti jen zůstali stát jako opaření. Stěny, nábytek, dokonce i vnitřky všech skříní a skříněk byly pomalované různými výjevy. A tak zatímco pan Bucifal přesvědčuje pana Nulíčka ke koupi pojištění, pan Tonda nevychází s údivu a jen sleduje výtvary všude po domě. Bylo tam všechno, co kdy starého pána napadlo nebo o čem se mu zdálo – nahé ženy, zvířata, cikáni a další a další různé postavičky a výjevy. Když už se schyluje k podepsání smlouvy, Tonda najednou obrací a radí panu Nulíčkovu, aby to nedělal, že smlouva je pro něj nevýhodná a že by ho jen obrali o peníze, a on sám by se pak žádných nedočkal. Do toho všeho se z peřin v kuchyni, kde právě jsou, vynoří stará babička – Nulíčková maminka. Roztrhá všechny smlouvy, které pan Bucifal nachystal, zavěsí se do pana Tondy a jme se provádět hosty po domu. Ukázala jim, jak se synem vytvořili pro obec plechového Krista, kterého však navlékli do plavek s národními barvami a posléze ho museli od silnice sundat, jelikož se tam děly dopravní nehody, jak každý sledoval toho žlutého Krista s plavkami v barvě trikolóry. Také jim sdělila, že až budou všechny stěny, almary i podlahy pokreslené, chtějí domeček věnovat Národní galerii. Poté zavelela: „Půjdem na koně“ a všichni se rozloučili na dvorku, kde visela stažená koza. Celá povídka končí ve chvíli, kdy oba reprezentanti čekají na autobus, který je odveze zpátky, odkud přijeli, ovšem s nepořízenou.

Tato Hrabalova povídka je ze všech povídek zařazených do cyklu Perliček nejbizarnější. Člověk jen přemýšlí nad tím, kde bral pan Hrabal ke svým postavičkám inspiraci. Spojení všudypřítomných malůvek a zabíjení koz, do toho až bláznovství dvou

starých lidí, žijících v podivném domě, to vše na mě působilo až hororovým dojmem. A atmosféru povídky si udrželo i filmové zpracování.

Toho se ujal Evald Schorm. Ke všeobecné atmosféře určitě přispívá i to, že povídka je, jako jediná z cyklu, barevná. Nehercem je tentokrát obsazena jen postava nejdůležitější – hlavní postavu podivínského staříka si zahrál naivní malíř Václav Žák, který tedy hrál sám sebe. Rozmluvy staříka s reprezentanty se střídají se staříkovými představami, které podmalovává hudba varhan jako z kostela. Dialogy nejsou tentokrát jen opisovány, ale od předlohy se mírně liší. Když se na scéně objeví ještě malířova maminka, příběh se stává ještě bláznivější. Pokud si diváci slibují od nové vlny odlišné vyjádření, než to, na které byli zvyklí do té doby, toto ztvárnění je jasným důkazem toho, že se to tvůrcům povedlo.

5.1.4 AUTOMAT SVĚT

Čtvrtá povídka z cyklu Perliček nás zavede do legendární pražské hospody Automat svět. Hrabal nám zde opět nepředkládá prostě vyprávěný příběh, sledujeme jen rozhovor dvou lidí. Jednou ze dvou hlavních postav je tu paní výčepní. Setkáváme se s ní hned v začátku povídky, kdy odchází na toaletu a tam nachází oběšenou dívku. Místo obvyklé reakce, kterou čtenáři očekávají, však dívku jen odřízne, za pomoci další prodavačky, a odnese do vedlejší místnosti. Mezitím hospodu zavře a čeká na sanitku. Venku se shromáždí spousta lidí, kteří přilepení na sklo automatu čekají, co se bude dít. V prvním patře hospody se odehrává svatba. Přivolaný doktor pouze konstatuje smrt dívky, a tak paní výčepní musí čekat na patologa. K proskleným dveřím přichází vysoký mladík, má se již k odchodu, když zjistí, že dveře jsou zamčené, výčepní je však odemýká a zve mladíka dál. Evidentně se znají a tak začíná plynout rozhovor dvou hlavních postav tohoto příběhu. I v tomto rozhovoru poznáváme Hrabala – mladík si vypráví svůj příběh, mimoděk odpovídá výčepní na její otázky, jako by jí skoro nevnímal. Stěžuje si ženě, že mu utekla snoubenka. Vypráví jí o svém děvčeti, o tom, jak se seznámili, jak spolu žili a jak po něm chtěla, aby se spolu zavraždili. Do hlavní linie rozhovoru mezi těmito dvěma

postavami stále vstupují lidé, kteří do lokálu přicházejí, ať už je to mladík, který si jde pro pivo, svatebčané, kteří opouštějí hospodu, nebo lidé přimáčknutí zvenku na výlohu. Také nám autor stále připomíná veselou hudbu a smích, která do výčepu proniká z prvního patra. Ačkoliv po celou povídku tušíme, že mrtvá dívka je mladíkova snoubenka, on se o mrtvém těle uschovaném ve vedlejší místnosti nedozví, nezajímá se o lidi postávající za sklem, ani sama paní výčepní mu neřekne, co se jí dnes v lokále přihodilo. Nakonec přicházejí dva esenbáci, kteří byli přivoláni kvůli mrtvé dívce. Jeden z nich má na oku monokl a vypráví paní výčepní, že mu to udělal ženich z oné svatby, která probíhala právě zde. Po chvíli se za skleněnými dveřmi hospody objevuje nevěsta. Pustí ji tedy dovnitř. Ta se ihned obrátí na esenbáka s otázkou, zda jí novomanžela pustí domů. Když se jí nedaří příslušníky přesvědčit, otočí a začne se „nabízet“ jednomu z nich s tím, že dnes sama spát nebude. Ten jí však odmítne, a tak se s otázkou „Líbím se vám?“ obrátí na mladíka. Muž přitaká a vzápětí spolu opouštějí hospodu a vytrácí se do noci. Venku spolu procházejí parkem, mladík nevěstě vypráví o svém prvním setkání se svou snoubenkou, o tom, jak jí dělal posmrtnou masku a jak je to sblížilo. V tom si všimne stromků, které se ve větru ohýbají až k zemi. Postupně začne z nevěsty strhávat vlečku i šaty, ze kterých tvoří provazy na uvázání stromků. Když už z ní svleče i zbytek šatů, nevěsta stojí v parčíku polonahá, otočí se na mladíka a povídá: „Hele, udělejte mi taky posmrtnou masku!“

Jako již bylo řečeno, Automat svět je jediný snímek, kde se Chytilová pustila do literární předlohy. Nutno dodat, že se jí to podařilo na výbornou. Po vzoru ostatních, i ona obsadila neherce – skvělé výkony předvádí jak paní výčepní, tak především výtečný Vladimír Boudník, malíř, jehož díla se ve filmu objevují a který si zde zahrál sám sebe.²⁸ Co se týče dialogů, i Chytilová zůstala naprosto věrná Hrabalově předloze. Přesto i zde je čitelný její nezaměnitelný rukopis. Zejména pak v závěru povídky, kdy nevěsta běhá po parku, za ní vlaje její dlouhá vlečka, vítr ji strhává k zemi a to vše podkresluje velice netypická hudba, jakou bychom si k této povídce prostě nepředstavili. I proto celý příběh

²⁸ S Hrabalem je pojilo blízké přátelství, jeden čas společně bydleli právě v Praze Libni, kde se nachází hospoda Automat svět.
Vladimír Boudník. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online], [cit. 2011-5-17]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Vladim%C3%ADr_Boudn%C3%ADk.

vyznívá nakonec vesměs pozitivně. Avšak, je to Hrabal, a proto i po zhlédnutí této povídky nemůžete příběh mrtvé dívky vyhnat z hlavy.

5.1.5 ROMANCE

Poslední povídkou, která je zařazena do cyklu Perliček, je „Romance“. Povídka je členěna na tři části. Hlavními postavami příběhu jsou dva mladí lidé – instalatérský pomocník Gaston Košilka a krásná cikánka Margit. První část povídky vypráví o tom, jak se tito dva jednoho dne potkávají u kina, kde byl Gaston obdivovat svého oblíbeného Fanfána Tulipána a mladá dívka šla náhodou kolem. Vzájemně si padnou do oka, i když u dívky je to zpočátku spíše jen zájem o mladíkovi peníze, než vyloženě o něj. Slibuje mu, „že uvidí“, když jí koupí svetr, který se jí zalíbil ve výloze. Mladík se vykrukuje, že peníze nemá a že jí je dá později. Kráčí spolu po ulici, Gaston je velice pyšný, že má vedle sebe tuto krásnou cikánku a nejráději by se s ní předvedl každému svému kamarádovi. Dojdou spolu až k polorozbořenému domu, kde dívka žije. Gaston je z ní a z toho jak Margit žije naprosto unešený. Nakonec ho tedy přemluví a on jí dává peníze, a protože maminka není doma, zve jí k sobě.

Tam také začíná druhá část příběhu. Cikánka leží v posteli, oba pokuřují a ona mu z ničeho nic nabízí, aby spolu začali nový život. Cikánky, říká, když se s někým vyspí, tak se hned zamilují a chce s Gastonem začít bydlet. Tak rozmlouvají o tom, jak by se Margit k mladíkovi nastěhovala i se svojí dcerou, která, jak říká, by mohla spát klidně v šuplíku od kanape. Společně si pak ve své mladické naivitě malují svou budoucnost, a dokonce i Gaston, který zpočátku nebyl tak nadšený jako Margit, říká, že by se za ní postavil i proti své matce. Tato část příběhu končí ve chvíli, kdy Margit nastaví Gastonovi svá ústa a říká: „Teď z lásky,“ a mladík jí začne rozepínat její sešpendlené zástěry.

V závěru povídky se opět vydává dvojice do ulic Prahy. Tentokrát ale míří k cihelně, kde žije zbytek její cikánské rodiny a kde dívka pracuje. Po cestě si opět vypráví různé historky, míjí cikány spící pod mostem, kteří právě dorazili do města, nebo také

potkávají Gastonova mistra, který opilý jede s nimi stejnou tramvají a mladíkovi závidí jeho cikánku. Když dorazí k cihelně, střetnou se se staříkem, který hlídá její okolí vyzbrojen brokovnicí. Ten je doprovází až na místo, kde je dívčina rodina. Všichni, včetně dětí, spí roztroušeni po zemi, protože, jak říkají, „když přijde léto, tak se v baráčku dusí“. Margit tady Gastona opouští, přilehá k ostatním a ještě mu říká, ať za ní zítra přijde. Tak mladík opouští v doprovodu staříka cihelnu a ten se ho ptá, co by odpověděl matce, když by mu řekla: „Cikánku, jen přes mou mrtvolu!“ a Gaston na to: „Řeknu: Tak si lehni, matko, já tě překročím, ta cikánka mě, maminko, postavila na nohy.“

Povídka Romance je ze všech předešlých povídek jednoznačně nejpoetičtější. Příběh dvou mladých lidí, kteří si k sobě našli cestu i přes rozličnost kultur. Nutno dodat, že v 50. a 60. letech byli cikáni (záměrně používám tohoto označení) stále ještě „praví“ kočovníci, a tak namluvit si cikánku bylo tehdy úplně něco jiného než dnes. Tento příběh je jakousi variací na Shakespearova Romea a Julii v podání Bohumila Hrabala, ovšem bez tragického konce.

V posledním příspěvku se režie ujal Jaromil Jireš. Ve srovnání s předlohou zde Gaston (v podání velmi mladého herce Ivana Vyskočila) není takový nesmělý klučina, alespoň zpočátku působí vyzráleji a dospěleji. Mladá cikánka v podání neherečky Dany Valtové je zahrána velice přesvědčivě, cikánská „ohnivost“ z ní přímo sálá, ovšem někdy je bohužel její energie spíše na škodu, a to když jí jsou špatně rozumět repliky. Jinak stejně jako celá povídka, i její filmové zpracování je opravdovou romancí. Celý příběh se nese ve velice poetickém duchu. Úsměvná je poslední scéna s malým cikánským chlapečkem, který čůrá do trávy, pod ním se rozprostírá celá Praha a v následujícím záběru chodí lidé v ulicích Prahy s deštníkem, i když v předchozím záběru nebylo po dešti ani stopy. Spolu s komentářem staříka: „Pozor, toto je možná budoucí prezident,“ vyznívá tento závěr ve velmi vtipnou metaforu.

Převyprávět děj Hrabalových povídek není jednoduché. Velké většina z nich je v podstatě bez děje, myslím tím určitý vývoj v příběhu. Nejedná se o dny nebo roky, které by Hrabal popisoval, spíše jen momenty, hodiny v životě lidí, které jsou vystiženy na těch

několika stránkách, převážně ve formě dialogů. Žádné charakteristiky postav nebo místa, kde se děj odehrává. U Hrabalových povídek je velice důležité číst mezi řádky. Spousta věcí řečeno není, ne slovy. Cítíte to z textu, vychází to mezi řádky a snažit se popsat atmosféru nebo i samotný děj jeho povídek je proto velice těžké.

Přestože se na povídkovém filmu „Perličky na dně“ podílelo více režisérů, celek ani v nejmenším nepůsobí roztržtým. Ačkoliv se jedná o jedny z vůbec prvních režisérských prací mladých tvůrců, již z těchto snímků můžeme vyčíst jejich rukopis. Jiří Menzel podává příběh svým typickým až poetickým stylem, a předznamenává tak nejspíše svoji další spolupráci s Bohumilem Hrabalem. Jan Němec v „Podvodnících“ velice věrně naturalisticky vykreslil odcházení dvou staříků. Evald Schorm nás v „Domu radosti“ nechal nahlédnout částečně i do svého vnitřního vidění světa. Věra Chytilová závěrem své povídky potvrdila velikou odlišnost od tehdejšího konformního pohledu na ztvárnění „obyčejného“ příběhu a Jaromil Jireš v „Romanci“ předložil divákům příběh dvou mladých lidí, který zaujal svou poetičností. Je až s podivem, že všechny tyto „filmečky“ vznikly pod rukama tak mladých režisérů a právem tedy lze „Perličky na dně“ nazývat manifestem nové vlny.

5.2 ČERNÝ PETR

Jak již bylo zmíněno, novelu „Černý Petr“ napsal Jaroslav Papoušek a vydána byla v roce 1963. Ještě téhož roku byla zfilmována. V tomto případě však filmová podoba zaznamenala mnohem více změn oproti literární předloze, než tomu bylo u Hrabalových Perliček. Nejprve ale k literární předloze.

Na pozadí právě probíhajících voleb se před námi otvírá příběh mladého Petra Vaňka, milovníka fotbalu, ale především učně na obchodníka. Musí také vykonávat každodenní praxi v obchodě, který je vlastně strůjcem jeho všech problémů. Petr to nesnáší. Kvůli práci nestíhá odpolední fotbalové tréninky a to má za následek, že ho potom trenér nastaví ani do zápasů. Do učení šel jen kvůli svým rodičům – věčně

starostlivé mamince, která ho stále pokládá za malého kluka a říká mu Petříčku, a také kvůli tak trochu despotickému otci, který doma vládne pevnou rukou a vždy musí být po jeho. Petr je úplně normální dospívající mladík, a tak i on si nyní prochází velice nesnadným obdobím – všechno ho štve a ještě ke všemu je zamilován do Aši a neví, jak s tím vším naložit. Naštěstí má vedle sebe svého kamaráda Saka, který mu vždy ochotně poradí a pomáhá mu i ohromit Ašu. Jediným Petrovým vysvobozením v jeho těžkém životě jsou neděle. Čas, kdy si může zajít se Sakem a s Ašou „na plovku“ na lodičky nebo zajít na limo. Všechny tři zastihujeme právě v době, kdy se Aša rozešla se svým přítelem. Když se to Petr dozví, ještě ten den zve Ašu večer na schůzku a ta přijímá. I přes Petrovu počáteční nesmělost se vše vyvíjí docela dobře a hned na další den si s dívkou domlouvá další schůzku. V tu dobu je Petrovi všechno jedno. Už mu nevádí, že ho trenér nenechal hrát, je pevně rozhodnutý odejít z krámu, kde ho to nebaví a vyloženě se tam mučí. To, že je mu Aša také nakloněna, vlévá mu do žil neskutečnou odvahu, a proto si myslí, že nyní dokáže všechno. Až na tancování tedy – když se totiž s Ašou ocitl jeden večer na zábavě, z vidiny tance se mu udělalo tak nevolno, že museli odejít. Tak si Petr postupně dodává více a více odvahy k tomu učinit ten rázný krok a krám opustit. Až jednoho dne pomáhá velice milé paní domů s nákupem a málem se skácí na zem pod tíhou naloženého batohu. To vše však bohužel před zraky Ašina bývalého přítele, kterého tam náhodou potkali. A to je ta poslední kapka. Petr sebere všechnu odvahu a jede domů oznámit rodičům své rozhodnutí. Maminka, jak předpokládal, je z toho nešťastná a otec velice rozzuřený. Nakáže Petrovi, že odpoledne spolu půjdou do obchodu a bude se muset panu šéfovi omluvit. Odpoledne skutečně do obchodu zašli, otec se tam však okamžitě začal rozčilovat a na Petra nadávat. Pan šéf a příručí, se kterými Petr v obchodě pracoval, mu začali vysvětlovat, že se Petr na tuto práci vlastně nehodí. Petr, neschopen jediného slova, jen postavil na pult tašku, která byla z obchodu, a jal se k odchodu. Pan šéf za ním jen volal, že to s tatínkem ještě nějak vyřeší. To už však Petr spěchal pochlubit se Aše s tím, co dokázal. Doma však nebyla, proto nejprve vyhledal Saka, kterému se však s tím ani nesvěřil. Žárlil na kamaráda, který se také učil na obchodníka, avšak na rozdíl od Petra ho práce bavila a šla mu dobře od ruky. Zkusil se znovu zastavit za Ašou, tentokrát již byla doma. Proto jí vážným tónem rozkázal, ať se posadí a potom jí hrdě oznámil, že v obchodě skončil. Dívce

jeho čin imponoval a byla na něj v tu chvíli velice pyšná. A Petr vítězoslavně prohlásil: „... já ještě dokážu věci. Jen až přijdu na to jaký.“

Je až s podivem, jak je Papouškova novela stále aktuální. Kdyby se z knihy vypustily zmínky o volbách, komunistech a druhé světové válce, mohl by se klidně příběh odehrávat v dnešní době. Skvěle vystihnuté období dospívání, prvních lásek i věčného pubertálního nespokojení se všemi a vším. Petr neřeší nic jiného než mladí dnes a to můžeme vypožorovat jak v rozhovorech s kamarády, tak hlavně v komentářích, které se odehrávají v Petrově hlavě, ale nahlas se je říci neopovází. A tak vznikají komické situace, kdy si něco myslí, ale úplný opak říká a podobně. Papoušek myšlení mladých vystihl naprosto perfektně, a není proto s podivem, že si této skvělé novely všimli filmaři, kteří v tu dobu přímo lačnili po textech, jako byl tento.

Oproti předloze Forman film posunul do reálného času – tedy do 60. let. Také zcela vypustil pozadí voleb, což se jinak u Papouška objevovalo po celou dobu knihy. Avšak základní příběh zůstal stejný – bezradný puberták Petr, usilující o srdce své kamarádky Aši a snažící se co nejlépe vyhnout práci v obchodě. Ve filmu měl Petr na práci hlídat zákazníky, aby nekradli. Také otcovo povolání se s knižní předlohou liší – zatímco v knize je otec listonoš, ve filmu je z něj dirigent. Vůbec postavě otce je ve filmu věnováno více prostoru – jeho debaty s Petrem jsou zde hojněji zastoupeny a více se zde tedy upozorňuje na rozdíl mezi generacemi, který byl snad ještě patrnější právě po válce než kdykoliv jindy.

Opět zde hlavní role vytvořili především neherci – nesmíme opomenout Ladislava Jakima v hlavní roli, jeho rodiče představovali Jan Vostrčil a Božena Matušková (ta dokonce poskytla zázemí pro natáčení domácích scén). Ve vedlejších rolích se objevili, v té době ještě student DAMU Vladimír Pucholt, jehož scéna „... áhój – hoj – slyšíš ten rozdíl?!“ je dnes opravdu legendární. Postavu kamaráda Saka si zahrál tehdy populární zpěvák Pavel Sedláček, který pro film nazpíval i několik písní. Hudbu k filmu složil Jiří Šlitr.

Skvělá předloha, začínající nadějný režisér, vynikající herecké výkony a nadčasová hudba – to vše dohromady dělá z filmu Černý Petr jeden z nejlepších filmů československé nové vlny, který i po téměř 50 letech stále oslovuje nové a nové generace diváků.

5.3 OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY

Třetí knihou, kterou se v této práci budeme zabývat, je novela Bohumila Hrabala s názvem „Ostře sledované vlaky“. I když se podle literárních kritiků nejedná o Hrabalovo nejkvalitnější dílo, určitě ho řadíme k těm nejpopulárnějším. Nermalou zásluhu na tom jistě má i filmové zpracování Jiřího Menzela, za které byl posléze oceněn Oscarem. Kniha vyšla v roce 1965 a rok na to ji následovala její filmová podoba.

Velice zjednodušeně můžeme říci, že kostrou příběhu je snažení mladého výpravčího Miloše Hrmy o přerod chlapce v muže. Jelikož jeho první sexuální zážitek s přítelkyní Mášou nebyl úspěšný a vyústil až v Milošův pokus o sebevraždu, mladík se všemožně snaží získat nějakou radu od kohokoliv ve svém okolí. Především pak od výpravčího Hubičky, kterého velice obdivuje. Tím více, když se nyní dozvěděl o jeho zatím posledním činu – a sice o tom, že natiskl všechny úřední razítka na pozadí mladé telegrafistky Zdeničky Svaté.

To vše se děje na pozadí končící druhé světové války. I přes to, že nacistická vojska jsou svírána ze všech stran a konec války je již zřejmý, neutuchají přejezdy ostře sledovaných vlaků právě přes staničku, kde pracují Miloš, pan výpravčí Hubička a také samozřejmě přednosta stanice, který zde žije se svou ženou, a hlavně zde chová své milované holuby. Příběh, vyprávěný samotným chlapcem, sledujeme prostřednictvím jeho nitra a tím, co cítí. Dává nám nahlédnout do chlapcovy křehké duše, do jeho myšlenek. Sem tam se z jinak chronologického textu vynořují chlapcovy vzpomínky, ať už jsou to vzpomínky na jeho pradědečka a dědečka, nebo na pokus o sebevraždu v hotelové koupelně. To, že okolo něj probíhá něco tak strašného, jako je válka, vnímá právě pohledem z perónu stanice – vidí vlaky naložené zraněnými vojáky, náložemi a zbraněmi, ale především ho trápí vagóny plné polomrtvých a zbídačených zvířat. Věci kolem sebe ještě stále hodnotí svým naivním dětským pohledem. To vše se pomalu začne měnit ve chvíli, kdy mu výpravčí Hubička oznámí, že chce vyhodit do povětří právě jeden z ostře sledovaných vlaků, projíždějících té noci jejich stanicí, vezoucí výbušniny. Pozdě večer na stanici přichází německy hovořící žena jménem Viktoria Freie. Přináší výbušninu, která se má použít na zneškodnění vlaku. Miloš se i jí svěří, že jako muž před svou přítelkyní selhal

a prosí ji o radu. Avšak Viktoria místo rad mladého výpravčího svádí. V tom okamžiku jako by se všechno pro Miloše změnilo. Cítí se konečně jako muž, už není tím nerozhodným plachým chlapcem, a učiní tak pevné rozhodnutí. Výbušninu do vlaku chce svrhnout on. A opravdu se mu podaří bombu bezpečně umístit do jednoho z odkrytých vagónů. Na konci vlaku ho však překvapí strážní vagón a jak on, tak německý voják jedoucí uvnitř po sobě vystřelí. Umírají vedle sebe v příkopu vedle kolejí, ale místo nenávisti Miloš cítí spojení s tím druhým mužem, protože přeci i on je člověk, a ne jen voják. Rozhodne se proto ukrátkit jeho utrpení a střelou do hlavy ho vysvobozuje z muk umírání. Miloš leží vedle mrtvého vojáka a drží ho za ruku, pak slyší v dáli vybuchovat vlak a umírá.

Příběh ve své době vyvolal rozporuplné reakce. Kniha byla okamžitě vyprodána a snášely se na ní jak pochvalné, tak i negativní recenze. Hrabal válku popsal jinak, než bylo doposud zvykem. Byla mu vyčítána vulgarita a obscénnost některých pasáží. Očima mladého chlapce, který s válkou neměl nic společného, ale ta i přesto zavinila jeho smrt, vykreslil příběh zdánlivě nesouvisící s politickou situací roku 1945. To by ale nesměl být Hrabal. Nepotřebuje slova k tomu, co se dá vycítit z každé řádky. Nenápadně, tak že to ani čtenář zprvu nepostřehne, popisuje odvrácenou tvář války, tak jak jí zažívali obyčejní lidé, kteří i přes trvající boje na frontě i u „kulatých stolů“, dál museli a žili své normální životy. A přesto se válka dotýkala všech.

Na scénáři Ostře sledovaných vlaků pracoval režisér Jiří Menzel společně s Bohumilem Hrabalem. Menzlovi se nakonec podařilo přesvědčit Hrabala, aby děj předělal striktně chronologicky, což je u něj velice netypické. Do hlavní role Miloše chtěl režisér původně obsadit Vladimíra Pucholta, ten však v tu dobu pracoval na filmu „Svatba jako řemen“. Poté režisér přemýšlel o tom, že by obsadil sám sebe, ale na roli byl již ve svých třiceti letech příliš starý (tak si zahrál alespoň malou roličku pana doktora). Hlavní role posléze připadla Václavu Neckáři, v té době již populárnímu zpěvákovi a začínajícímu herci (toto byl jeho první film). Je otázkou, zda to byla volba správná. Je pravda, že svým vzezřením byl Neckář do role ideální – malý, hubený, roztomilý obličej. Ovšem chvílemi se zdá, že tato role byla na něj velké sousto. Zejména v úvodu, kdy Miloš vypráví o svých slavných předcích, zní Neckářův hlas, jako by text jen odříkával z kousku papíru bez

jakéhokoliv zájmu. Samozřejmě tento pohled je individuální a ostatní diváci mohou mít názor jiný. Koneckončů, určitě i on měl zásluhu na získání Oscara. Další velice výraznou postavou ve filmu byl vynikající Jiří Somr v roli svůdníka Hubičky. Jako by mu role byla ušita na kůži, i když ani on nebyl první volbou režiséra, původně se měl role zhostit Jan Hrušínský.²⁹

Rozdíly mezi knižní předlohou a filmem nejsou nijak dramatické. Děj se začíná první den Milošovy služby, a ne až po pokusu o sebevraždu, jak je tomu v knize. Vše na sebe logicky navazuje. Také sem přijíždí kolaborant Zednicek, kterého mistrně zahrál Vlastimil Brodský. I když to není role nikterak výrazná, Brodský na sebe v roli úlisného rady strhává veškerou pozornost. Oproti knižní předloze je tu ještě další rozdíl, a to v samém závěru filmu. Miloš ví, že Hubička chce vlak vyhodit do povětří, ale svou službu mu nenabídne. Vlak má stanicí projíždět až ráno. A právě sedm minut před tím, než se tak stane, přijíždí do stanice disciplinární komise v čele s radou, aby vyřešila Hubičkův incident s telegrafistkou Zdeničkou Svatou. Už už to vypadá, že celá akce bude zničena, ale Miloš sahá do šuplíku, vyndává připravenou bombu, kterou jim předala již zmíněná Viktorie Freie, a vydá se ven ke kolejišti. Pak už je děj opět stejný jako v knize. Tímto nepatrně změněným závěrem jako by Miloš ztratil něco ze své nabyté odvahy, na kterou je tak pyšný v knižní předloze. Toto jsou však nepatrné odchylky od původního textu a i přes to všechno „Ostre sledované vlaky“ patří do zajista právem k tomu nejlepšímu, co u nás bylo natočeno.

5.4 DÉMANTY NOCI

Poslední rozebíranou knihou v této práci je ta s názvem „Démanty noci“ spisovatele Arnošta Lustiga. Poprvé byla vydána v nakladatelství Mladá fronta v roce 1958. V této době obsahovala devět povídek. Všechny vyprávějí příběhy Židů v

²⁹ Ostře sledované vlaky. In: Česko-Slovenská filmová databáze [online], [citováno 2011-5-21]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/6664-ostre-sledovane-vlaky/zajimavosti/>.

koncentračních táborech nebo v transportech smrti. Nás bude zajímat jen jedna z nich – povídka s názvem „Tma nemá stín“. Ta se totiž posléze stala námětem pro nejslavnější film režiséra Jana Němce „Démanty noci“.

Povídka vypráví o třech kamarádech – Dany, Many a Frankovi. Ti společně plánují útek na svobodu. Nejlepší příležitost se jim naskýtá v transportu, kdy jim nad hlavami přelétá letadlo a vypadá to, jako by se připravovalo vyhodit vlak do povětří. Proto se Many s Danym rozhodují, že to musí udělat teď. Frank se k nim však nepřipojí a zůstává v transportu. Oba chlapci utíkají od vlaku doufajíce, že je nezasáhne žádná po nich vypálená kulka. S vypětím všech sil se dostávají až k lesu, do kterého posléze zaplouvají a doufají, že to nejhorší již mají za sebou. Vydávají se na východ, jejich cílem je Praha. Oba jsou vyhladovělí, vyhublí a totálně vyčerpaní, přes to celý den kráčí lesem s vidinou svobody a domova. Nemohou jít samozřejmě po žádných cestách a cesta tím nejhlubším lesem a močály je ještě víc vyčerpává. Několik dní již nejedli a jsou tak zesláblí, že už nemůžou skoro ani mluvit. A tak Many často utíká alespoň ve své mysli do vzpomínek. Avšak co se mu nejčastěji děje do hlavy, je to, že před nedávnem vyměnil s Danym své boty za kousek řípy. Jak by se mu teď ty boty hodily, myslí si a nemůže po cestě odtrhnout oči z Danyho bot. Ale ani Dany na tom není lépe – do boty se mu provrtal hřebík, který mu na noze vytvořil velice bolestivý zánět, ale Dany si nechce boty ani sundat, aby je opravil, protože nechce zdržovat, ale možná také proto, aby si je snad kamarád nevzal zpátky. A tak se prodírají lesem, vyčerpaní už snad na tu nejkrajnější mez. Až docházejí k poli, kde vidí muže orat pole a jeho ženu, jak mu nese oběd. Sledují ženu na zpáteční cestě a rozhodou se, že půjdou k ní do domu, vezmou tam jídlo a ženu zabijí. Volba padla na Manyho. Ten se tedy vydá do baráčku, kde nachází ženu s jejím malým děckem, požádá ji o jídlo, ale zabít ji nedokáže. Žena mu poskytla chléb a posléze i kávu s mlékem. To když zjistili, že za dobu, kdy nejedli, jim dásně natekly tak, že nemůžou pozřít nic tvrdého, a tak i chléb museli v kávě rozmáčet. Poté se vydávají opět na svou cestu. Avšak žena, vyděšená k smrti, jde a chlapce udá starostovi. A tak po nějaké době, kdy chlapci opět kráčí pomalu lesem, protože únavou už rychleji nemohou, slyší za sebou výzvu „Stát!“. A když se otočí, dvanáct starých mužů s puškami jim stojí v zádech a kráčí za nimi. Chlapci však už utíkat nemohou. Vzepřou se k poslednímu vzdoru, kdy se vzdálí mužům za kopec, později jsou ale lapeni na silnici, když v jedné zatáčce čekají na nějaký vůz, na který by mohli naskočit.

Oba jsou odvedeni a vyslýcháni u starosty. Zpočátku se snaží mu namluvit, že nejsou Židé, ale Pražané z Drážďan, kde jim při náletu shořelo všechno, i papíry. Ale starosta jim to nevěří a sám se pak přesvědčí, když chlapce vysvléknou a vidí Manyho obřízku. Říká jim, že si pro ně v sedm hodin přijede vojenská hlídka a odveze je do Karlových Varů. Chlapci ví, že tohle je konec. Ještě se společně v myšlenkách upoutávají k tomu, že se pokusí hlídce uprchnout, ale oba ví, že to již není možné. Nemají dostatek sil. Poté vešla do starostovy kanceláře nějaká žena. Opustila ji přesně ve chvíli, kdy hodiny odbíjely sedmou. V tom jim starosta přikázal, aby odešli. Chlapci zpočátku nechápali, vyšli před dům. Pomalým krokem odcházeli směrem k lesu a čekali, kdy dostanou kulku do zad. Ale nestalo se, a tak je opět pohltil les.

Velice naturalisticky popsané snažení dvou skoro ještě dětí o záchranu života. Při čtení se nelze ubránit stísněnému pocitu, že takto to opravdu bylo, jelikož sám autor prošel několika koncentračními tábory, a dokonce se mu jako zázrakem podařilo utéci z transportu smrti. Jistě i pro autorovu vlastní životní zkušenost je celá povídka protkána zvláštní atmosférou. Smutný příběh o nelehkém osudu lidí za druhé světové války, viděn ze zcela odlišného pohledu než například u Ostře sledovaných vlaků. U Lustiga jde o vylíčení čistě naturalistické. Žádný, byť ani patrný, náznak humoru. Důraz je také kladen na dokonalé vykreslení psychologie postav. Autor nám dává alespoň trochu nahlédnout do nitra člověka. Na to, co se v něm odehrává, když jeho základní potřeby jsou otesány až na samou kost a takový člověk, nebo co z něj zbylo, si pak nepřeje nic víc, než aby mohl již konečně zemřít.

Filmová podoba této povídky, jak jsme již uvedli, vznikla v roce 1964 a režie se ujal Jan Němec. Film má jen 64 minut, ale i přes to se z něj stal jeden z nejlepších filmů československé nové vlny. Stejně jako povídka, i její filmová podoba se drží naturalistického popisu celého příběhu. Avšak převeden na plátno, příběh se stává snad ještě více skličující. Může za to několik faktorů. Za prvé skvělá kamera, které se ujal Jaroslav Kučera.³⁰ Záběry na chlapce jdoucí lesem bez jediného slova, kdy je jim kamera v

³⁰ Jako kameraman spolupracoval s většinou režisérů z Československé nové vlny. Podílel se například na všech povídkách „Perliček“.

patách, nebo pohled na boty prvního z nich, vyjadřující jasnou touhu druhého dostat je zpět. K ponuré atmosféře filmu jistě pomáhá i to, že se v něm skoro nemluví. Chlapci jdou mlčky, vyčerpáni tak, že nemohou ani mluvit, a proto mlčí. Ale toto mlčení, to je snad ještě horší než křik. Na diváka doléhá zvláštní tíseň, pramenící z pocitu souznění s hochy, vyděšenými a unavenými k smrti, přesto však stále putujícími za svým snem. Hluběji do do nitra postav nás pak vrhají Manyho vzpomínky na minulost i představy, kdy v něm převažují prosté zvířecí pudy, které je oba ženou až k samé k hranici jejich možností. Jejich lidskost je odsouvána stranou a přebíjena touhou přežít. Dalším významnou okolností dotvářející celkový dojem filmu je i odlišný závěr v porovnání s povídkou. V té, jak víme, nechali vesničané chlapce odejít (otázkou však zůstává, zda vůbec měli šanci přežít). Ve filmu se ale uprchlíci dostávají do zajetí ještě v německy hovořící obci, a když je po výslechu starci vybídnu k odchodu, po pár metrech je nemilosrdně popravují.

Celý film je opravdu depresivní, a byť byl film natočen až téměř 20 let po skončení války, nemohlo být jeho sledování nic příjemného zvláště pro lidi, kteří toto museli prožívat na vlastní kůži.

6 ZÁVĚR

Dílčím cílem této práce bylo prozkoumat vznik a vývoj československé nové vlny v širším kontextu. Vzhledem k tehdejší politické situaci nás zajímal především vliv komunistického režimu. V rámci kulturního kontextu jsme se zaměřili na francouzskou novou vlnu, podle níž dostala československá nová vlna svůj název, a která tu naší ovlivnila zejména v jejích počátcích. Nutno říci, že srovnání francouzské a československé nové vlny není tak jednoznačné. V té československé musíme přihlédnout právě k již zmiňované politické situaci, která zde panovala v době jejího vzniku, zatímco ve Francii měla politika se změnou v kinematografii jen málo společného.

Čím ale francouzská kinematografie tu naší ovlivnila, byl rozhodně koncept autorského filmu. Filmy se po vzoru Francie v rukou mladých českých filmařů mění v osobní výpovědi a jejich individuální styl z nich činí režiséry originální a na první pohled rozeznatelné. Po vzoru Francouzů si českoslovenští filmaři libovali ve snaze o realistické ztvárnění, v dlouhých nepřerušovaných záběrech a v herecké improvizaci. Důležitý a pro československou novou vlnu nepostradatelný charakter vtisklo filmům také hojně obsazování neherců. Avšak spíše nežli výrazovou stránkou filmů se tvůrci v Československu nechali ovlivnit jakousi rebelií a generační vzpourou, jdoucí ruku v ruce se snahou o odlišení se od „staré generace“ a touhou po výrazné změně v kinematografii, na kterou tak dlouho čekali.

V Československu to byla tedy převážně doba, které dávala těmto filmům nádech novosti. A právě době, ve které tyto filmy vznikly, vděčíme za to, jaké tváře se posléze dostalo nové vlně. Snad nikde jinde ve světě neměla politika tak výrazný vliv na utváření kultury jako právě v komunistickém Československu. Postupným uvolňováním atmosféry počátkem 60. let se začínajícím režisérům pootevřely dveře k tvorbě takových filmů, které by pár let předtím (avšak ani poté) vzniknout nemohly. Přesto však zde pořád vládla cenzura. Pro nás diváky naštěstí tato zruďná instituce na krátký čas polevila, a tak dala vzniknout filmovým klenotům. I v tomto období však stále měla co dočinění s tím, které filmy se natočit mohou, a které ne. Kapitola „Zakázané filmy“ nám přiblížila praktiky

tehdejšího režimu a představila snímky, které byly kvůli cenzuře na dlouhé desítky let uloženy pouze v archivech.

Zřetelný posun jsme zpozorovali také ve výběru filmových předloh. Zatímco v 50. letech si režiséři pro své filmy vybírali předlohy především neutrální, tedy takové, aby se co nejvíce zavděčili cenzorům, ale byli stále schopni přilákat diváky, v 60. letech se tvůrci nebáli například znovu otevřít takřka promlčené téma druhé světové války a zobrazit ho jak v celé své zručnosti, tak i z pohledu obyčejného života, který i přes probíhající válku stále pokračoval. Co se však týče témat filmů nové vlny, byla jejich paleta tak rozličná, že jednoho společného jmenovatele bychom hledali těžko. Na rozdíl od nové vlny francouzské, kde její režiséři byli soustředěni výhradně okolo časopisu Cahiers du Cinéma, nemáme v české kinematografii přesný „seznam“ jak děl, tak ani režisérů, kteří by se do československé nové vlny měli řadit. Za jediný společný znak je tedy pokládán fakt, že všichni režiséři nové vlny debutovali počátkem 60. let.

Tato doba dala vzniknout jak filmům s již zmíněnou válečnou tematikou, tak snímkům psychologickým, ale také výtečným komediím a parodiím. Závěr, ke kterému jsme v této práci dospěli, by tedy mohl znít takto: ač jsou dnes filmy československé nové vlny považovány za poněkud intelektuální záležitost, my jsme se rozborem tak různorodých děl přesvědčili o opaku. Je též smutnou pravdou, svědčící ovšem o vysoké kvalitě „novovlnných“ snímků, že se doposud česká, respektive československá, kinematografie ani náznakem nevyrovnala kvalitě svých o mnoho let starších předchůdců.

6 SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

Literatura:

MONACO, James. *Nová vlna = La nouvelle vague: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Praha: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 80-85883-89-9.

MONACO, James. *Jak číst film: svět umění, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. ISBN 80-00-01410-6.

ČORNEJ, Petr a kol. *Dějepis pro střední odborné školy*. Praha: SPN, 2002. ISBN 80-7235-194-X.

HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy, 2008. ISBN 978-80-7309-580-2.

ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha: KMa, 2008. ISBN 978-80-7309-573-4.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*.

Praha: Horizont, 1991. ISBN 80-7012-055-X.

Prameny:

HRABAL, Bohumil. *Perlička na dně*. Praha: Mladá fronta, 2006. ISBN 80-204-1542-4.

HRABAL, Bohumil. *Pábení: povídky z let 1957-1964*. Praha: Pražská imaginace, 1993. ISBN 80-7110-077-3.

HRABAL, Bohumil. *Ostře sledované vlaky*. Praha: Mladá fronta, 2009. ISBN 978-80-204-2114-2.

PAPOUŠEK, Jaroslav. *Černý Petr*. Praha: Maťa, 2005. ISBN 80-7287-101-3.

LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*. Praha: Mladá fronta, 2011. ISBN 978-80-204-2393-1.

Perličky na dně [film]. Režie Jiří MENZEL, Jan NEMĚC, Evald SCHORM, Věra CHYTILOVÁ, Jaromil JIREŠ. Československo: Filmové studio Barrandov, 1965.

Černý Petr [film]. Režie Miloš FORMAN. Československo: Filmové studio Barrandov, 1963.

Ostře sledované vlaky [film]. Režie Jiří MENZEL. Československo: Filmové studio Barrandov, 1966.

Démanty noci. [film]. Režie Jan NĚMEC. Československo: Filmové studio Barrandov, 1964.

Elektronické zdroje:

Česko-Slovenská filmová databáze [online]. Praha: POMO Media Group. [cit. 2012-05-23].

Dostupné z: www.csfd.cz.

Wikipedia: the free encyclopedia [online]. St. Petersburg (Florida): Wikipedia Foundation, [cit. 2012-05-23]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org>.

7 RESUMÉ

The name of this Bc.Thesis is „Czechoslovakian New Wave in literature“. The Czechoslovakian New Wave was a short period of cinematography in Czechoslovakia in the 1960s. It is the most famous period of Czechoslovakian cinematography. One could say that it is also one of the most famous periods in world cinematography.

It was important to look at this topic from several perspectives. At first, we tried to find some common characteristics with the French New Wave movement. This happened prior to the New Wave in Czechoslovakia and it gave its name to this period. Secondly, the political agenda in the country was that of communism and censorship which dictated what the film directors could film and produce, but there was a freer atmosphere emerging and it had a big effect on the films being produced. We also tried to compare film making before the New Wave came.

The main target of this thesis was to compare films, which were made in Czechoslovakia during this period, with their literature models. We chose these four movies: „Pearl in the bottom“ by Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová and Jaromil Jireš, „Black Peter“ by Miloš Forman, „Closely Watched Trains“ by Jiří Menzel and „Diamonds of the Night“ by Jan Němec. Then we compared them with the novels they were based upon.

Our conclusion is, that there was no better time for cinematography in Czechoslovakia than the period of the Czechoslovakian New Wave movement.