

O paměť šedesátých let

Jan Bernard: *Jan Němec. Enfant terrible české nové vlny. Nakladatelství AMU, Praha 2014, 648 str.*

Tato monografie režiséra Jana Němce z pera profesora Jana Bernarda představuje ojedinělý pokus v naší filmové historiografii. Vznikla z mimořádně rozsáhlého pramenného výzkumu a intenzivního autorova soustředění na „svůj“ předmět. Podrobně, zblízka zkoumá pestré formativní okolnosti a především procesy tvůrčí a produkční geneze Němcova díla. Činí tak i v širokém kontextu kulturně politickém, obecně politickém (též mezinárodním!), organizačním a estetickém. Méně se, snad pochopitelně, věnuje vztahům k soudobé československé filmové kultuře. K tomu – vedle publikací – bohatě a objeveně využívá i dosud většinou nevytěžené prameny: především archivní fondy Filmového studia Barrandov, Ústředního ředitelství Československého filmu, Archivu bezpečnostních složek (cenzurní akta Hlavní správy tiskového dohledu, poté Ústřední publikační správy) a v neposlední řadě sérii důkladných rozhovorů se samotným (vstřícným) tvůrcem a jeho spolupracovníky. Výklad tak postihuje všechny etapy tvůrčích projektů – přípravu, schvalování, výrobu i přijetí filmů. Z materiálů a událostí přitom přesvědčivě vyplývá, že v pojednávaném období našich „zlatých šedesátých“ zdaleka nevládla nějaká idyla: napětí a střetávání tvorby s mocenskými autoritami bylo na denním pořádku. Situaci zde kromě jiného podrobně

dokládá i „aféra“ s útočnou parlamentní interpelací „lidového“ poslance Jaroslava Pružince z roku 1967. K tomu je zveřejněn též frázovitý dopis dvaceti čtyř poslanců, posluchačů kurzu na



Vysoké škole politické, který odhaluje inspiraci z ideologického aparátu KSČ. Podstatným přínosem a zásluhou Bernardovy práce je, že pečlivě, drobnohledně popisuje a rozbory (s pozorností k intertextovým vazbám) věnuje nejenom natočeným dílům, včetně miniatury *MATKA A SYN*, vzniklé „partyzánsky“ v Nizozemsku, ale právě tak i mnoha projektům, jež se v různé fázi a z různých důvodů neuskutečnily (třeba Pravděpodobná tvář podle Jiřího Muchy – „nevsvětelné dobrodružství stalinismu“), případně vznikly až později v pozmeněné verzi, jako *PROMĚNA* podle Franze Kafky (s jejím „snovým prostorem“), *UTRPENÍ KNÍŽETE STERNENHOCHA* podle groteskního románu Ladislava Klímy nebo krimigroteska *HEART BEAT* napsaná spolu s Václavem Havlem. Tak se vlastně objevuje virtuál-

ní, paralelní „možná tvůrčí biografie“.

I když Němcovo dílo ve svém úhrnu a rozmanitosti nevykazuje čistě vnější stylovou nebo úzce tematickou jednotu, jed-

ná se bezpochyby o výraznou autorskou osobnost – ve smyslu vyhraněného postoje k životní skutečnosti a přístupu k tvorbě. Jeho individualita přitom nese vzdorné „noční“ romantické rysy. To postřehl už Jaroslav Boček, když v roce 1966 napsal: „*SOUSTO, DÉMANTY NOCI* a zejména *O SLAVNOSTI A HOSTECH* jsou filmovými básněmi, metaforami, a ještě spíše: podobnostmi, jejichž poetický řád je budován ne ze zkušenosti a z pozorování, ale z myslitelského soustředění k základnímu konfliktu lidstva, ke sváru mezi „hloupostí a rozumem, mezi jedincem a totalitou, mezi touhou lidí po svobodě a jejich neochotou jako celku zabývat se problémy, které se jich dotýkají.“ Němec se inspiruje bolestnou zkušeností doby (kdy „ideály se obrátily naruby“, jak napsal Pa-

vel Juráček). Objevuje se tu v různých obměnách střetnutí mezi lidskou důstojností a jejím ponížením, útlakem. Fantastické či absurdní vyplývá ze směšné i hrůzné každodennosti. Metafora má základ v autenticitě zobrazení. (Přízračně je pojetí „interpretů“ – neherců jako herců na jedno použití. Tím se blíží i přístupu Roberta Bressona.) Je bytostný, „absolutní filmař“ s profesionální brilancí a přesnou vizí. To zde prokazují i pregnančně formulované explikace jeho scénářů nebo kritické úvahy; ostatně literární vyspělost osvědčují rovněž autobiografické povídky *Nepodávej ruku číšníkovi*.) Usiluje o „ryzí film“, vysvětlitelný jen sám sebou, který by byl schopen „vyslovit nevslovitelné“. Výklad v knize přesvědčivě vystihuje krystalizaci filmové obraznosti. Poukazuje mimo jiné na osobitou práci se zvuky, jež jsou integrálně pojaty jako součást hudby. Tady se projevuje Němcovo hudební cítění, vzdělanost i muzikantská zkušenost jazzmana v mládí. Ty se posléze uplatnily v televizních recitálech Karla Gotta a zvláště Marty Kubišové – vznikla tak invenční obrazová (narativní) interpretace písní.

V *DÉMANTECH NOCI* se asociativně vytváří ireálný čas a prostor, horečné představy, jak je prožívají mladí uprchlíci z transportu smrti. *O SLAVNOSTI A HOSTECH* prezentuje lakonickou modelovou moralitu o mechanismech mocenské manipulace a konformity. (Ester Krumbachová: „*Nenapsala jsem ve *Slavnosti* jediné slovo ve snaze cokoli zastřít, zašifrovat, ale jen abych odhalila tu plácanici, kterou kolem sebe denně slyšíme.*“) MU-

ČEDNÍCI LÁSKY, triptych melancholických grotesek, rozehrává osvobodivé bdělé snění, kde se stírá hranice mezi diegetickou realitou a vizemi protagonistů.

V rozběhu převratného roku 1968 (kdy se prosazovala „aktuální nutnost modernizovat socialismus“, řečeno s Janem Procházkou) Němec pohotově vytvořil investigativní dokument **STRAHOVSKÉ UDÁLOSTI** (zvláště ní vydání **ČESKOSLOVENSKÉHO FILMOVÉHO TÝDENÍKU**). Zde podal svědectví studentů o tvrdém policejním zásahu na podzim 1967; tehdy požadovali „více světla“ na kolejích. Je ironií osudu, že když skončilo informační a distribuční embargo snímku **O SLAVNOSTI A HOSTECH** a v květnu došlo k jeho uvedení v Cannes, festival byl v důsledku politických nepokojů zrušen. Pro zahraniční produkci vznikl obraz dění „pražského jara“ – a právě „po uzávěrce“ Němec odvážně pořídil záběry z pražských ulic při sovětské invazi 21. srpna. Usvědčující materiál byl (dobrodružně) dopra-

ven do Vídně a stal se i součástí výsledného **ORATORIA FOR PRAGUE**, které vzniklo v Paříži.

Po roce 1970 ovšem přišel zákaz další práce na „normalizovaném“ Barrandově. Ten se vztahoval i na připravované, zcela „nezávadné“ veselohry, Němec, který – už podruhé – podal výpověď ze studia pro nevyužití režisérských schopností, se ocitl přímo na seznamu nepřátelských osob. (Předsednictvo Ústředního výboru KSČ 8. 1. 1971 přijalo Směrnici o vedení jednotné centrální evidence představitelů, exponentů a nositelů pravicového oportunismu, organizátorů protistranických, protisocialistických a protisovětských kampaní a akcí. Na tomto „černém seznamu“ byli mj. i Miloš Forman, Ivan Passer, Evald Schorm, Pavel Juráček, Vojtěch Jasný, Ester Krumbachová). A když jeho „záchranářský“ zdravotnický dokument **MEZI ČTVRTOU A PÁTOU MINUTOU** vyhrál na Festivalu filmů Červeného kříže ve Varně, režisér se dozvěděl, že nic dal-

šího už neudělá – svou úroveň by totiž zastíňoval filmaře sloužící režimu. Vytrvale tedy žádal (nakonec úspěšně) o vycestování z pracovních důvodů...

Objemný svazek, v atraktivní grafické úpravě Juraje Horvátha, je vybaven důkladným poznámkovým aparátem, podrobnou bibliografií a filmografií. Přitom přináší řadu unikátních dokumentů i ze soukromých archivů (kupříkladu otevřený polemický dopis dogmatickému kritikovi Janu Klimentovi) a ilustrací. Ve výkladu ovšem někdy dochází k nadbytečnému opakování, citace z kritických ohlasů jsou neúměrně rozsáhlé. Souvěti jsou leckdy příliš dlouhá a nepřehledná. Objevují se též dílčí nepřesnosti ve formulacích. Avšak výsledek znamená – lze-li tak říci – zřetelné vykročení směrem k „novému“ (postklasickému) paradigmatu filmového dějepisectví. Zatímco tradiční, klasická historie (převážně chronologická a lineární) se soustřeďovala i omezovala hlavně na hotové filmy a

publikované zdroje, „nová“ historie podstatně rozšiřuje škálu pramenů a nástrojů. Zkoumá „zevnitř“ celek sociálně-kulturní praxe, kolektivní reprezentace, procesy institucionálního a sociálního zprostředkování (včetně kulturní a ekonomické politiky, vyjednávání a rozhodování), propojené kontexty produkční, distribuční a recepční.

Filmová šedesátá léta v Československu již patří dějinám. Ovšem v pojednáních o tomto fenoménu a speciálně o nové vlně i v těch kvalitních dosud převládala esejisticko-kritický přístup nad zevrubným historickým výzkumem. Skoro také chybí důkladné pramenné monografie o důležitých osobnostech. K takovému pojetí směřovala třeba Radka Denemarková v knize Evald Schorm. Sám sobě nepřitelem, kde široce a s empatií využila nejenom publikované materiály, ale také tvůrčovu pozůstalost, uloženou v divadelním oddělení Národního muzea. Ovšem nezkoumala produkční dokumentaci filmových a televizních studií. Podobně Václav Macek v monografii Ján Kadár uplatnil rozsáhlý fond (i vzácných) pramenů archivních a orálních, ale nevěnoval se postupu scénaristické přípravy ani šíření filmů. Ve své úctyhodné komplexnosti, důslednosti a průkaznosti tak přítomná Bernardova práce je příkladnou metodologickou výzvou. A jde vlastně jenom o její první část. Ta druhá bude věnovaná Němcovu toulavému působení v exilu a po návratu do vlasti, kdy koncem roku 1989 přiletěl (jak napsal) bez Oscara, bez peněz i bez občanství. Přejme badatelům zdar.

P.S. Vedl jsem v roce 1960 studentskou porotu, která na Festivalu FAMU udělila první cenu Němcovu absolventskému snímku **SOUSTO**.

JAN SVOBODA

