

zpohodlnějí a konec konců někteří z nás patří též ke generaci Humphreyho Bogarta, která má obličej poznamenaný marností anebo neúspěchem.

V osobě chlapce, který byl slavným hercem a který zemřel při natáčení teprve svého třetího filmu za volantem závodního porsche, viděla mládež ztělesněnou prastarou tragédií generačního boje, „oidipovský komplex“, revoltu proti pokolení otců. To pro ni bylo samozřejmě přitažlivé. Kromě Montgomeryho Clifta, Marlona Branda a v Evropě J. P. Belmonda přivedl před zraky mládeže její dříve nevídanou filmovou traktaci také James Dean, možná nejpobulárnější ze všech, bohužel možná i pro svou „zmechanizovanou“ smrt. Když zemřel, ještě dlouho poté přicházely na jeho hrob denně náruče květin. Mládež v USA i v západní Evropě zakládala zvláštní kluby s jeho jménem. Ve městech se začali pohybovat mladíci ve stejných kalhotách a bundách a ohrožovali dopravu svou deanovsky šílenou jízdou na skútru nebo v automobilu.

Mrtvý chlapec, který byl velkým hercem, se stal idolem padesátých let...

Na východ od ráje je prvním filmem v kině od roku 1948, jehož předloha i scénář jsou — jak řečeno — významně inspirovány hlubinnou psychologií, psychoanalýzou. Teprve dnes tedy si budou moci mladší diváci u nás ověřit modelovou situaci, v níž už před padesáti lety viděl Freud lidský mikrokosmos i napětí rodinných vztahů. Osobně jsem přesvědčen o tom, že freudovská sonda, traktována filmově, způsobí u nás jistě vzrušení; je to proto, že padne na panenskou půdu. I proto se bude zdát Kazanův film divákům nový a živý.

IVO PONDĚLÍČEK

NEDOROZUMĚNÍ • • •

PRVNÍ DEN MÉHO SYNA

Námět: Ivan Kříž (podle stejnojmenné novely). — Scénář: Ivan Kříž a Ladislav Helge. — Režie: Ladislav Helge. — Kamera: Jiří Tarantík. — Hudba: Svatopluk Havelka. — Herci: Petr Kostka, Vladimír Pucholt, Luděk Munzar, Klára Babrajová, Ladislav Suchánek a další.

Počítám se k přátelům Ladislava Helgeho. Není mi proto snadné říci, že jeho prozatím poslední práce je pro mne zklamáním. Svým způsobem je to dokonce větší zklamání, nežli bylo to, které jsem svého času pocítoval nad *Bílými oblaky*.

O natáčení *Bílých oblak* vyprávěl kdosi následující historku: Je v nich scéna, v níž slovenská matka vyhlíží své dítě. Stojí na zasněženém návrší, černá jako socha, vedle ní postává ovce, a hledí do dálky. Historka se týká zmíněné ovce. Zvíře postrádalo smysl pro aristotelskou tragickou a nechtělo klidně stát. Došlo to tak daleko, že filmaři pozbyli trpělivost a vyrobili ovci umělou. Na dřevěnou kostru navlékli ovčí kůži a sošný efekt byl dokonalý.

Nepomívám se. Nezajímá mě filmový „trik“, zajímá mě látková oblast, která si tento trik vynutila. Odvážuji se tvrdit, že dětská balada zarámovaná do Slovenského povstání je oblast Helgemu cizí. Dělá z něho tklivého romanciéra, zatímco nejvládnějším Helgeho terénem jsou dramata, která je s to si vlastnoručně ohmatat — dramata kolem něho. Ta — smím-li se tak vyjádřit — udělala Helgeho Helgem: ve Škole otců, ve *Velké samotě*, i konec konců v *Jarním povětří*. Je to už skoro banální připomínat v této souvislosti Krejčíka. Je jisté, že Helge z něho vyšel. Ale neméně jisté je, že jestliže ho v něm překonal, pak právě v tom, oč palčivěji dokázal procítit současnost, oč nemilosrdněji dokázal sedřit růžový lak, pod kterým byla skrývána. Kdesi v hlubinách Helgeho dramatického citění jsi pokaždé tušil bolest. Snad právě proto jeho filmy připouštěly všechno jiné, jenom ne lhůstevnost. Ne náhodou to byl právě Helge, kdo hned svým prvním dílem odtroubil konec kultovní éry v našem filmu. A logicky proto i první, proti jehož pohledu na naši skutečnost se zvedla vlna odporu. XX. sjezd KSSS byl příliš čerstvého data, než aby víchrný duch této události stačil v obecnější míře prorazit krunýř starého myšlení. Avšak pro Helgeho právě tato událost byla startovním můstkem.

První den mého syna je látka vysloveně současná. Už podle těch vnějších atributů: dějištěm je dnešní Brno, hrdiny dnešní mladí lidé. Kamera se toulá rušnými ulicemi, v porodnici přichází na svět čerstvě narozené dítě, šťastný otec to jde zapít s vrátným. Je to mladý otec. A zatímco sám pije na radost z prvního dítěte, jiní mladí pijí — na co vlastně? Pro odpověď tě film zavádí nejprve na záchytku a později do vinárny, která jako by chtěla být čím si víc než vinárnou: parta mladých individuů tu tráví čas v ovzduší rádo by intelektuálního splínu. A tak dále... Připomínám to jen proto, abych ukázal, že k partyzánské baladě to má stejně daleko jako země k měsíci. Proč tedy ta slova o tom, že zklamání nad tímto filmem je větší než nad *Bílými oblaky*?

Trochu sportovně řečeno, protože tenkrát prohrál Helge na svém vlastním hřišti. Svým dílem k tomu přispěla už sama Křížova novela: postavila do konfliktu situaci mladého dělníka s mladým „chuligánem“, ale nedokázala tvořivě zvládnout vnitřní peripetie tohoto vztahu tak, aby z toho neproklouvalo výchozí

schéma. Přesto si troufám tvrdit, že tohle není hlavní příčina nezdaru. Paradoxem *Prvního dne mého syna* je, že selháva nikoli tam, kde se přidržuje své předlohy, ale naopak tam, kde se snaží jít nad ni. Či možná ještě přesněji: kde se Helge pokouší jít nad Helgeho.

Nehodlám se tu pouštět do detailů. I prosté divácké ucho slyší, jak falešně (a odkoukaně) to skřípe ve scénách „U hřebce“; jak za vlasy přitažená je psychologie, která má motivovat Žlutáškův vztah k matce, jak až nepochopitelně hluché je to, co se nám tu říká o druhé hlavní postavě filmu, mladém dělníku Oldovi. Víc mě zajímá to, co dává tomuto Helgeho filmu jeho nehelgovský rys a co ve svém obecném aspektu představuje výstrahu — nejen pro Helgeho. Strach z nemodernosti? Z předčasné umělecké sklerózy? Strach, že ať řeknu cokoli, řeknu-li to tak jako dosud, bude to pokládáno za stařecké šišlání?... Ať to nazveme jakkoliv, pocit je to nedobry. Jako konečně každý strach. Ale tento je o to horší, že je spojen se ztrátou orientace, a v umění ztratit orientaci značí odjakživa totéž co ztratit tvář.

V Helgeho práci, tak jak se to bez ohledu na úroveň projevilo ve všech jeho dosavadních filmech, sis nemohl nevázat — vlna nevlna — jisté pevné solidnosti v metodě i postupech. Tak jak až pedanticky lpěl na pravdivosti životních reálií, tak stejně pedanticky lpěl na věrohodnosti psychologických fenoménů. Film v jeho pojetí je totéž co drama a drama je klasickými prostředky dynamizovaná životní realita. Toto dynamizování ho někdy dovádělo až k jisté křečovitosti. Ale to bylo neskonalé menší zlo nežli to, kterému podlehl nyní: když se nás snaží přesvědčit, že „to také dokáže“. Jenže co vlastně? Když svého času mladí příslušníci „nových vln“ jediným gestem smetli se stolu všechna dosavadní kouzla filmové poetiky jakožto „čarování“ a dosadili místo nich na jedné straně autenticitu, na druhé introspekci a filosofickou metaforu, byl to přirozený akt, přímo geologicky daný generačním posuvem umění. Když se však nyní Helge pokouší o totéž, mrhaje flashbaky, dlouhými potulkami ulicemi sledovanými volnou kamerou atd., působí to podle krutého zákona paradoxu jako čarování naruby. Tím spíš, že si neustále uvědomuješ, jak je to organicky nesrostité, uměle vnesené — a hlavně: jak to užívá metry pro věci daleko potřebnější. Výsledkem je umělecký hybrid, v němž nakonec to jediné, co zůstává, je lidská a herecká osobnost Vladimíra Pucholta. Což je dost pro Pucholta, ale příliš málo pro Ladislava Helgeho.

Víc nedovedu o tomto filmu říci. Leda snad to, že staré a osvědčené ševče, drží se svého kopyta dodnes zřejmě nepozbylo své ceny.

JAN ŽALMAN

Polemika

MILÝ SOUDRUHU ŽALMANE,

při čtení vaší recenze na film První den mého syna v 6. čísle „Filmu a doby“ jsem s údivem zjistil, že jste vlastně humorista. Nic proti tomu. Sám mám velice rád komické historky, vejmysly a anekdoty. Pokud jsou tím, čím by měly být. Ostrým komentářem faktu. A ne zlomyslnou nebo zkomolenou stylizací drbu či fikce. Nevím, kdo vám líčil tu dojemnou historii s umělou ovčí při natáčení Bílých oblak. Je nepravdivá a hloupá. A udivuje mne, že vám — který patříte ke vzdělaným a statečným teoretikům našeho filmu — stačí takový nesmysl ke konstrukci celé teorie o tom, jaký žánr je pro mne jednou provždy vymezen a který je pro mne prostě tabu. Mohu vám při té příležitosti nabídnout také jednu historku. Bohužel pravdivou. Před několika lety jeden z našich předních kritiků založil recenzi o jednom maďarském filmu na teorii, že umělecký výsledek byl negativně zkreslen použitím barvy. Rozpracoval svoji teorii do nejmenších podrobností. Byl velmi přesvědčivý. Až do okamžiku, kdy divák v biografu zjistil, že film je černobílý.

Dost si vážím vašich názorů na kinematografii, a proto mě přirozeně mrzí, že se vám Bílá oblaka nelíbila. Mám ten film moc rád a myslím si, že kritici neposuzovali film jako takový — ale odsoudili ho prostě proto, že se nějak nehodil do rubričky, kterou si po Škole otců a Velké samotě vyspekulovali o Ladislavu Helgem. Pro mne byla Bílá oblaka nutný pokus v jiné oblasti; v žánru, o který jsme se po Škole otců pokoušeli s Čestmírem Mlíkovským ve scénáři „Věže“, filmu, od kterého jsem si moc slíboval, který jsem moc potřeboval natočit a který mi v mé dosavadní práci moc chybí. A možná znáte důvody, proč jsem právě tenhle scénář nemohl realizovat.

Ale o to teď nejde. Vy pokládáte Bílá oblaka za uměleckou prohru. Respektuji váš názor a přemýšlím o něm. Nemohu však přijmout koncepci, kterou konstruujete na základě nesmyslné pomluvy. A nejsem si tak úplně jistý, jestli vy a mnozí vaši kolegové nepokračujete v této metodě při posuzování mého posledního filmu První den mého syna.

Režisérovi trvá vždycky několik měsíců, než se vzpamatuje ze svého posledního

filmu. Než se zbaví všech citů, které ho potají s jeho poslední prací, a než je schopen objektivní analýzy. Potom se obvykle vrací ke všemu, co dobrého i špatného kdo o jeho práci napsal, a dělá závěry. Sebekritiku, která svou upřímností mnohonásobně převyšuje nejostřejší výhrady kritiky. Něco takového teď u mne probíhá při zkoumání příčin neúspěchu mého posledního filmu. Opakuji — neúspěchu, protože sám První den mého syna nepokládám za film příliš zdařilý. Probírám znovu všechny recenze, uvažuji o jednotlivých argumentech, zkoumám, v čem mohu najít fundovanou pomoc pro svou další práci.

Bilance je dost hubená. Jedinou opravdu tvůrčí kritiku napsal Jaroslav Boček v Kulturní tvorbě. Mnoho pravdy je v jinak velice drsném článku Agáty Pilátové v Divadelních a filmových novinách. Zrnka pravdy jsou i v jinak nezvykle ledabylé recenzi A. J. Liehma v Literárních novinách. Tím to ale končí...

Protože politováníhodnou metodou ostatních recenzí není analýza, ale velice zjednodušená teze. Zhruba taková: Hledme ... hledme... kam se nám ten Helge dostal. Opustil svou lepší minulost, neklopýtá už těžkopádně po svých zablácených stezkách, ale začíná koketovat s novou vlnou, chce dokázat, že také umí mluvit moderní filmovou řečí, pracuje s flashbaky. Má najednou strach. Strach z nemodernosti. Z předčasně umělecké sklerózy. Strach, že ať řekne cokoliv, bude to pokládáno za stařecké šišláání... takhle pateticky to říká Žalman, a něco jinak Pittermann a další a další. Ale upřímně řečeno... nic z toho mě nepřesvědčuje o tom, že kritika odhalila hlavní problém mého posledního filmu. Naopak si myslím, že podobná hodnocení vycházejí z ryzí spekulace.

Protože jako je možné vykonstruovat teorii na výmyslu o umělé ovci, je stejně snadné postavit jinou teorii na argumentech, které na první pohled vypadají seriózněji a přesvědčivěji. Třeba na tezi, že jeden režisér chce honem honem dokázat, že se také umí vyjadřovat moderní filmovou řečí. Zní to všechno tak zajímavě, zvláště je-li to servírováno v dojemné omáčce starostí o zdárný vývoj režiséra, kterého přece kritika tak miluje. A navíc je to potvrzeno vzácnou jednomyslností většiny.

Ale nebuďme naivní. Jednota není vždycky názorová shoda, ale mnohdy stádovitě seskupení kolem impulsu, který může vzniknout z drbu, pomluvy nebo zjednodušené teorie. Nebo ze dvou tří ironických poznámek... třeba na promítání pro novináře v Olympiku. A jednota je hotová. Známe to nejen z politiky, ale například i z mnohých usnesení staré Ideové umělecké rady. A velmi často z filmových kritik.

Je to všechno velice pěkné. Ale chybí dů-

kaz. A proto vám píši. Domnívám se totiž, že jste velice zjednodušil hodnocení mého posledního filmu, když vycházíte z názoru, že jsem vlastně najednou dost bezcharakterní a neobratný eklektik. Můžete namítnout, posuzuji výsledek, nezajímá mne, co režisér chtěl. Oba víme, jak subtilní a klamné je obvykle to, co režisér zamýšlí. A jak diametrálně se výsledek může rozejít se záměrem.

Ale jsem přesvědčen, že mi uznáte, že všechny ty hříchy, kterých jsem se podle vás dopustil ve svém posledním filmu, by ve svém souhrnu nemohly být ničím jiným než záměrnou, chladnou spekulací. Chtít dokázat, že umím to a to, je přece přímý protiklad nutnosti vypovědět o tom a o tom. Je to vnější impuls, který nutně musí ovlivňovat scénář i režiséra již v samém zárodku. Nemůže vejít do režisérova záměru jaksi mimochodem, sám o sobě. A o to právě jde.

Tady naprosto bezpečně vím, že se mýlíte, a proto se domnívám, že závěry, kterými dokazujete svou výchozí tezi ve své recenzi, jsou hodně povrchní. Jsem jistě schopen všech smrtelných hříchů a mnohých dalších, ale nechlazeného, spekulativního přístupu k látce, kterou mám točit. Kolikrát už jsem dostal zaslouženě vynadáno za to, že podceňuji „jak“ ve jménu „proč“. Je to tak! Jsem si toho vědom, ale nějak nemohu jinak. Můžete mě na základě toho přiznání rozcupovat na cucky, ale nemohu si pomoci. Nesmím prostě točit scénář, pokud jeho postavy a myšlenky hluboce nesynchronizují s mým občanským stanoviskem. A pokud je točím — mýlím se. A neuspějí.

Základní omyl s Prvním dnem mého syna je podle mého soudu v tom, že jsem dostatečně neodhalil jisté záludnosti předlohy. Snad žádný scénář jsme s Křížem tolikrát nepředělávali, snad s žádnou látkou jsem se tolikrát neloučil a zase se k ní nevracel. A nakonec jsem v téhle hře prohrál. Ale domnívám se, že z důvodů právě opačných, než které mně vy a většina kritické obce přisíváte na hřbet.

A tím jsme se dostali k tomu, co mě nejvíc trápí. Proč totiž v jistých fázích vývoje kinematografie se místo analýzy jednotlivých filmů píšou kádrové posudky režisérů. Ten a ten se nám momentálně hodí do našeho mustru — tamten ne! Zatváříte se nad jeho prací dostatečně unuděně a místo rozboru filmu prokádrujete jeho charakter. Každý prostředek je dobrý — třeba výmysl nebo špatný vtíp. A někde tady vzniká možná nesprávná, ale snad pochopitelná averze mnohých z nás k jisté části naší filmové kritiky.

Slyším vaše námitky, ale jestli dovolíte, dva příklady:

„Vždyť toto nebezpečí se projevilo i na po-

ctivém a umělecky silném filmu Helgeho Škola otců, zejména, když si tento film zařadíme do souvislosti podobných kritických filmů. V tomto směru je hodně poučná recenze Školy otců v časopise FILM od Polky Derkuczewské, která ze své pozice odhalila to, v čem je podle mého soudu úskalí tohoto upřímně míněného a poctivého filmu. Cituji: „Špinavé, odřené domy, krčma plná opilců, smutné ulice, atmosféra beznaděje (podtrženo mnou — M. F.). Tvůrci českého filmu ukázali na plátně v zajímavém a uměleckém provedení problémy, nezměrně blízké i polskému divákovi. Vegetaci mladé inteligence v zapadlých, odlehklých místech, komplikované morální problémy, obtížné problémy výchovy dětí... Už sám námět — tím, že se odklonil od růžového a optimistického pojetí skutečnosti a dívá se také na černé stránky života — hledá uměleckou pravdu a je základní hodnotou díla.“ (Recenze z 16. XI. 1958). V těchto slovech je jasně ukázáno, jak také lze pojímat a vykládat tento film. Může se namítnout, že zkrslena a zneužita může být každá kritika naší společnosti a že Gorkij upozorňoval spisovatele, aby se nebáli toho, že jejich kritiky se může chytit třídní nepřítel (což ovšem nevztahuji na polské soudruhy). Jenže Gorkij zároveň žádal kritiky o jednoznačnou kritiku z pozice, která nedává možnost dvojího výkladu. A ve filmu Ladislava Helgeho předpoklady i možnosti takového výkladu, jaký mu dává citovaná polská recenzentka Derkuczewská, bohužel jsou.“

Miloš Fiala, Film a doba č. 7/1959,
v článku „Zamyšlení nad cestou našeho filmu“.

To je jeden příklad.

A ten druhý? Tady bych mohl citovat podstatnou část vaší recenze o Prvním dnu mého syna z 6. čísla letošního ročníku „Filmu a doby“. Proč uvádím zdánlivě tak rozdílná stanoviska vedle sebe? Protože si myslím, že v principu zkoumání různých filmů jednoho režiséra v nich není podstatného rozdílu. Jen doba se změnila. V roce 1959 se spíše kádrolav ideový profil autorů a režisérů — no, a v roce 1965 se našlo jiné schéma. Ale princip zůstal. Podezření. A proto tak často čteme morality o charakterech tvůrců a tak málo sebekritiky kritiků.

Rozumějte mi dobře, soudruhu Žalmane, moje polemika s vaší recenzí opravdu není vyprovokována uraženou ješitností nebo nedůtklivou obranou mých omylů. Ale stejně jako vy už prostě nesnáším frázi bez důkazu. Naše kritika má své zásluhy na vývoji kinematografie v uplynulých dvaceti letech. Velice pomohla při nástupech nových generací, spolupojbovala prostor pro kvalitnější tvorbu. Ale

neanulovala současně tyhle své zásluhy jistou intolerancí k filmům a jednotlivým režisérům, kteří se příliš nehodí do koncepce, kterou momentálně kritika prosazuje? Bylo to tak vždycky, můžete namítnout. Ale muselo a musí to tak být? Dodnes se pamatuji na dost trapný pocit, který jsem měl v době, kdy moje generace byla v centru kritických oslav a kdy prostřednictvím našich filmů byla krutě kádrolavována velká skupina režisérů starší generace.

Jistě, dá se namítnout: potrefená husa nejvíc křičí. A asi je na tom kus pravdy. Měl jsem své názory zveřejnit už dávno, protože vždycky je předsvědčivější stanovisko člověka na výsluní než režiséra, jehož práce je pod kritickou palbou. Ale moje svědomí není tak úplně tmavé. Mnohokrát — a nebyl jsem sám — jsem tyto názory říkal při našich svazových schůzkách s filmovými kritiky. Mnohokrát jsem měl dobrý pocit, že jsme si porozuměli — ale praxe vždycky znovu dokázala, že většina kritiků zůstala u starých, pohodlných metod.

S růstem maximálních nároků na filmovou tvorbu pochopitelně rostou i požadavky na úroveň filmové kritiky. I u ní musíme především hodnotit výsledek, a ne záměr. V podstatě jde o to, abychom měli stejné šance. Jako kritika při hodnocení filmu nesmějí zajímat realizační potíže, které mnohdy mohou dost radikálně poškodit komplexní umělecký tvar, tak tvůrce nemohou zajímat všechny obtíže filmové kritiky. Jako tvorba, i kritika si musí sama vybojovat předpoklady pro seriózní práci. Ale dosud příliš často si říkáme, že ten a ten kritik nemohl napsat to, co chtěl, pro nedostatek místa nebo pro nedostatečné pochopení v jednotlivých redakcích atd. Je to politováníhodné, ale dost nezajímavé. Protože dobrý kritik i na omezeném prostoru obvykle řekne o filmu víc než špatný, lhostejný nebo cynický kritik v obsáhlé recenzi... třeba v měsíčníku, který se zabývá výhradně filmem.

A zase se může namítnout — kritik má právo diferenciaci. Musí svobodně rozhodnout, který film mu stojí za obsáhlou studii a o kterém se jen stručně zmíní či nenapíše vůbec. Souhlasím a věřím, že každému kritikovi se mnohem lépe píše o filmu dobrém než špatném. A že mnohem potřebnější je povzbuzovat nové impulsy, třeba v kritické konfrontaci se zaostávajícím tradicionalismem. Ale vždycky se máme snažit o čestnou hru. A tam, kde se pokoušíme o kritickou analýzu tvůrce, máme vycházet z faktů, a ne z pomluv nebo zjednodušených teorií.

Jsou to všechno dost složité otázky a jsem si vědom, že polemický zápal může mnohé věci nepatříčně zjednodušit. A také už píše nějak moc dlouho. Tak tedy na závěr.

Kritika i filmoví pracovníci spolu prožili

v uplynulých dvaceti letech různé fáze snášenlivosti. Čím větší byla integrita a důvěra mezi nimi, tím lépe se dařilo naší kinematografii. Nejhůře bylo oběma v obdobích různých mýtů. A o to především jde. Abychom ve jménu jednoho zbytečně nepodezřívali jiné. A abychom už nadále žádné mýty sami nepřestovali.

Váš

LADISLAV HELGE

MILÝ SOUDRUHU HELGE,

anekdotu o ovci jsem si nevymyslel, kolovala svého času po celé Praze. O její pravdivost jsem se celkem nestaral, nebylo to pro mne důležité, jako to konečně není důležité u žádné anekdoty. Tím chci říci, že můj názor na Bílá oblaka vznikl „nezávisle na ovci“. I po Vaší „tiskové opravě“ — chovám přesvědčení, že Bílá oblaka tak, jak byla natočena — se vši svou režijní solidností, se vším svým tragickým stylem — mohla být natočena kýmkoliv jiným, kdo by k tomu měl stejné profesionální předpoklady. Takoví lidé nám nechyběli. Kdo nám velmi chyběl, byli lidé Vašeho typu — umělci odhodlaní vsadit do hry celou svou mravní osobnost. Dovedu pochopit, jakou trhlinu ve Vašem vývoji znamenalo, když Vám nebylo dovoleno natočit Věž. Z téhož důvodu však soudím, že i když Bílá oblaka na Vašem tvůrčím reliéfu nic neubrala, také mu nic nepřidala. A o to mi šlo.

S tím vším nemá ovce nic společného.

Ale nechtěl bych, aby se naše výměna názorů zvrhla v „ovčí“ polemiku. Mnohem víc mě zajímají obecnější pasáže Vašeho dopisu — především ty, v nichž se dotýkáte některých otázek filmové kritiky a jejího postoje k současnému filmovému dění u nás. Budu ovšem stručnější než Vy: tím, že jsem z Vašeho dopisu neškrtl ani řádku, zmenšil jsem svůj vlastní prostor.

Třebaže recenzování patří k mé profesi, nemám rád recenze, přinejmenším v těch konvencích, v jakých se ustálily. Už dávno si myslím, že tato poněkud hnidopišská činnost se májí cílem a tím i svým smyslem. Zvláště ostře to vyniká v takových obdobích jako je dnešní, kdy tvorbu žene pohyb, v němž každé osobitější dílo přináší nový vznět, nové problémy. Tváří v tvář tomuto pohybu obraz, jaký skýtají filmové recenze, je žalostným obrazem myšlení, které se veze s proudem.

Pro všechnu drobnou rumařinku nezbyvá místo na to hlavní: aby se toto myšlení dalo ne jenom proudem unášet, ale aby svými vlastními impulsy do tohoto proudu co možná samo zasahovalo. Jak? Na to nehodlám dávat obecný recept. Sám volím metodu, která pro mne má svůj smysl, zbavuje mě povinností zabývat se detaily a umožňuje mi posuzovat tvůrčí výsledek „z hlediska proudu“. Pouze ty elementy vyjádřené uměleckým dílem, které mě provokují k zaujetí zásadního stanoviska, jsou pro mne důležité, všechno ostatní ponechávám stranou.

Je třeba dodávat, že právě tak tomu bylo u recenze Vašeho filmu *První den mého syna*? Nešlo mi ani tak o film sám jako o jisté tendence, které se v něm projeví. Přesněji: na *Prvním dnu mého syna* bylo možno nejlépe demonstrovat nebezpečí, do něhož upadla část našich filmových tvůrců, když prudký náraz „nové vlny“ přivedl k rozpadu (a částečně k rozkladu) dosavadní jednotlivý obraz české hrané tvorby. Dvěma slovy se dá toto nebezpečí označit jakožto *ztráta orientace*. Dalo by se to bývalo dokázat na nejednom příkladu. Ale já jsem vědomě volil *První den mého syna*, protože Váš příklad mnou nejsilněji zasloumal jakožto příklad z hlediska československé kinematografie *exemplární*. Nebudu opakovat, co jsem napsal už v recenzi — Vy víte, o čem mluvím. V základu zmíněné dezorientace leží pocit méněcennosti. Postihne-li tento defekt režiséra X. Y., týká se to v nejhrošším případě jeho samého. Postihne-li Ladislava Helgeho, zasáhne to nevyhnutelně celou naši hranou tvorbu. Říkáme o ní v poslední době, že je na tom velice dobře. Ale i kdyby na tom byla ještě lépe, nebude moci lhostejně přihlížet, jak od ní odpadávají právě ti lidé, kteří svým uměleckým, mravním i občanským kapitálem pomáhali budovat a zajišťovat její dnešek.

Jak vidíte, paradoxem této polemiky je, že v ní proti Vám operuji — Vámi samotným. To by nebylo možné, kdybyste v jisté rozhodující a pro Vás osobně šťastné chvíli nebyval vytvořil historicky objektivní hodnoty a nezapříčinil tak sám tento paradox. Podstatou této objektivní totič je, že dotyčné hodnoty trvají nezávisle na Vás a mohou Vás právě tak potvrzovat, jako stát proti Vám. Fakt pro mne nesporný je ten, že došlo k druhému případu. Mám-li vyjádřit základní dojem z Vašeho dopisu, řekl bych, že hájíte pochybné tvůrčí výsledky svého posledního vývoje tím, že *Školu otců*, *Velkou samotou* (a není důvodu nepřidat sem i *Jarní pověť*) zatracujete do „rubričky“, kterou si po těchto dílech „vyspekulovala

o Ladislavu Helgem“ filmová kritika. Jenomže kritika, milý soudruhu Helge, tentokrát nic nevyspekulovala, a Vy to dobře víte. Už v Banské Bystrici nechybělo mnoho, abyste se zásluhou některých kritiků neoctl mezi „revizionisty“. A uplynul pouhý rok, propukla v Plzni ostuda kolem *Velké samoty*: stačilo několik slov jisté dobré duše, popletené vlastním zmatkem, aby se dogmaticky myslící část české filmové kritiky ještě v této chvíli chopila své příležitosti a dodatečně zbavila *Velkou samotou* Ceny čs. filmové kritiky, která jí byla již udělena. Takhle tedy — mám-li být co nejstručnější — vypadalo to „vyspekulování“. Skutečnost je, že názor na klíčový význam Vašich prvních filmů, tak jak se konečně ustálil, byl výsledkem *ostrého boje* uvnitř české filmové kritiky, jak to konečně dokazujete Vy sám citovaným úryvkem z jistého článku. Mám se dnes stydět za to, že jsem v tomto boji od začátku zaujímal stanovisko, které dobře znáte?

Dovolu mi připojit ještě jednu skutečnost: jste jeden z velmi mála těch, k nimž se dnešní mladá generace filmařů přihlásila jako ke svému uměleckému i mravnímu vzoru. Je tohle rovněž „vyspekulované“ stanovisko? A přece Helge, kterého si mladí váží, je Helge ze *Školy otců* a *Velké samoty*, nikoliv Helge z *Prvního dne mého syna* či z *Bílých oblak*.

Proč se o tom rozepisují?

Za prvé proto, že pokládám *Školu otců*, *Velkou samotou* a *Jarní pověť* za hodnoty trvalé — nejvyšší hodnoty, které jste až dosud vytvořil a o nichž proto upřímně nechápu, proč se jich usilujete vzdát. Abych uvedl aspoň jeden konkrétní příklad, Kadár s Klosem si rovněž vytvořili svou „rubričku“, dokonce už v roce 1952. Dneška se jí nevzdali, a jak se o tom rok co rok přesvědčujeme, neprodělali na tom.

A za druhé proto, abych Vám ukázal, jak si ve svém polemickém zápalu protiřečíte. Po tom, kdy připouštíte, že naše kritika „velice pomohla při nástupech nových generací, spoluvybojovala prostor pro kvalitnější tvorbu,“ píšete: „Ale neanulovala současně tyhle své zásluhy jistou intolerancí k filmům a jednotlivým režisérům, kteří se příliš nehodí do koncepce, kterou momentálně kritika prosazuje?“ I když se nepokládám za „naši kritiku“ (ta totiž zaujímal velmi různorodá stanoviska a ani zdaleka neposkytuje tak jednotný obraz, jak to z Vašich vět vyznívá) — co si mám z Vašeho dopisu vybrat? Na jedné straně Vás nutím, abyste se držel toho, čeho jste dosáhl — na druhé straně Vás svou „intolerancí“ nutím k pravému opaku?

Chápu-li Vás správně, adresujete přes „naši kritiku“ výtku Filmu a době, že svou intolerancí podporuje monopol mladé generace. V polemice se to snadno vysloví. Skutečně si však myslíte, že jsme tak slepí, abychom neviděli, že dokud pracují a tvoří takoví lidé jako Kadár a Klos, Jasný, Kachyňa, Brynych a někteří další, jakékoliv řeči o monopolu budou postrádat vsí podstaty? Paradoxnější podle mého názoru je přihlížet, jak se Ladislav Helge sám v *Prvním dnu mého syna* pokouší přeběhnout do protějšího zákopu a nepřímým tím posiluje intoleranci, proti níž bojí. A to ve chvíli — a o to je ten paradox větší — kdy se jeden z těch mladých, Evald Schorm, svou *Odvahou* zřetelně hlásí k nonkonformistické tradici *Školy otců* a *Velké samoty*.

Zbývá Váš názor na „kádrování“, v němž je právě tolik hořkosti jako nedorozumění. Prolistujte Nerudu, Šaldu, Fučíka, dlouhou řadu dalších — kritika odjakživa „kádrovala“, to jest soudila právě tak z pozic estetických a profesionálních, jako z pozic morálně společenských, filosofických, ideologických či politických. Abych to řekl co nejjednodušeji: umělec ve svých dílech „kádruje“ společnost, společnost ústy kritiky „kádruje“ umělce. Za předpokladu jistých profesionálních kvalit je mravní legitimitace na obou stranách těž. K znetvoření tohoto vztahu dochází ve chvíli, kdy se společenské a politické poměry utvářejí tak, že se kritika promění v nástroj přímé represe. Ale jaký z toho vyplývá závěr? Pouze ten, že funkce kritiky bylo zneužito stejným způsobem, jakým bylo zneužito funkce umění. Či chcete tvrdit, že to byli kritikové, kdo si vymysleli dogmatismus, teorii o zostřování třídního boje a jiné duševní zplodiny kultu?

Abyste mi dobře rozuměl: ani v nejmenším mě nenapadá dělat advokáta lidem, kterým takový stav šel znamenitě k duhu. Jde mi pouze o to, aby nám osobní hořkost nezacílala pohled na realitu a nenahrazovala jeden pokřivený obraz druhým. Kádrování nebyli pouze umělci. Právě tak kádrována byla i kritika. Už by se dala napsat objemná kniha z trpkých slov o tom, kolik tvůrčích snah a nadějí zůstalo ležet na cestě poznamenané kultem.

Už z důvodů tohoto nedílného osudu sdílím tedy Váš názor, že integrita tvorby a kritiky je víc pro růst československého filmu nezbytná. Vskutku je třeba rozptylovat mýty, které se této integritě stavějí do cesty. Dodal bych pouze — mýty na obou stranách.

Váš

JAN ŽALMAN