

JIRÍ VORÁČ

## ČESKÝ FILM V EXILU

### ÚVOD DO PROBLEMATIKY VÝZKUMU PŘEDMĚTU

Dějiny světové kinematografie skýtají množství příkladů, kdy byli filmaři vlivem politických okolností nuceni odejít z vlasti do exilu, vesměs do západních demokratických zemí. Významný byl ruský exil po bolševické revoluci, německý antinacistický exil třicátých let, poválečný antikomunistický exil ze zemí sovětského bloku, chilský exil sedmdesátých let po Pinochetově nástupu k moci.

Ačkoli exilový film představuje jistě specifickou, nikoli však zanedbatelnou kapitolu, filmová historiografie se s tímto fenoménem vyrovnává se značnými obtížemi. Na základě dostupných pramenů lze konstatovat, že v největší míře je zatím zpracován německou (respektive německy psanou) historiografií německý (respektive německy mluvící) exil třicátých let, poměrně bohatá je také anglicky psaná literatura o hollywoodské imigraci; převážně však jde o slovníkové příručky, nikoli o analytické práce či historiografické syntézy.

S touto problematikou se musí vyrovnat i zdejší filmověhistorické bádání, tím spíše, že česká kinematografie zažila hned tři emigrační vlny, tu nejsilnější po srpnu 1968. V krátkém časovém intervalu odešla tehdy podstatná část elity, a to nejen režiséři, ale také scenáristé, herci, kritici a teoretici, pedagogové ad. Rozsahem i významem nemá tento úkaz v poválečných dějinách obdoby a historicky jej lze srovnat jen s německým antinacistickým exilem. Jeho intenzita byla navíc opticky i fakticky zesílena mezinárodní prestiží českého filmu šedesátých let a exodus našich filmařů se stal i průvodním znakem politických poměrů. V následujícím textu se budeme odvolávat na exilový film časově vymezený obdobím 1968-1990 (rokem 1990 pominuly politické důvody exilu), druhově se zaměříme na hraný (fiction) film.

#### II.

Česká filmová historiografie se dosud komplexněji nevěnovala novějším dějinám naší kinematografie a tudíž ani problematice exilové tvorby. Bádání v této oblasti (do roku 1989 tabuizované) znesnadňují obtíže jednak čistě technické

(problém dostupnosti primárních pramenů, absence sběrné dokumentační báze či instituce), jednak odborné, zvláště metodologické. Klíčovou se jeví otázka, jak vůbec definovat předmět výzkumu a zda, případně nakolik náleží do zájmové sféry domácí historiografie. Tento problém komplikuje řada otázek, počínaje obecnou definicí exilové kultury a konče specifickostí filmové tvorby, která je podmíněna průmyslovým charakterem výroby.

Na úvod můžeme v souladu s historiiky a teoretiky exilové kultury konstatovat, že exilová kultura, respektive exilový film, není pojmem estetickým či uměnovědným, nýbrž kategorií odvozenou z oblasti politické a společenské. Český exilový film je tedy striktně vzato umělou arbitrární konstrukcí, postavenou na vnějším kritériu politického exilu tvůrce. Termín exilový film je tak třeba chápat spíše jako pomocné označení pro tvorbu českých filmařů, kteří v reakci na politické poměry odešli z vlasti. Tento politický aspekt, implikující vynucené vyhnanství a nemožnost návratu, vytváří jistý sjednocující rámec, který nás opravňuje chápat exilovou tvorbu jako specifický celek, jako paralelní proud českého filmu, jenž představuje komplementární součást dějin národní filmové kultury. Současně dodáme, že tento fenomén netvoří nějaký esteticky specifický a koherentní celek, nýbrž je heterogenním souborem konkrétních děl jednotlivých tvůrců.

Než se budeme věnovat blíže problematice výzkumu exilového filmu, podívejme se ve stručnosti, jak se s odpovídajícím tématem vyrovnaly příbuzné obory.

Úkolu integrace exilových tvůrců a děl do příslušného domácího kontextu se zvláště příkladným způsobem zmocnila literární historiografie. Již na podzim roku 1990 vyšla příručka „Česká a slovenská literatura v exilu a samizdatu“. Vzápětí následovaly další práce, zejména cenné bibliografické soupisy exilové literární produkce.<sup>1</sup> Nutno k tomu dodat, že české exilové písemnictví bylo relativně dobře, byť jen částečně dokumentováno v podobě bibliografických soupisů, nakladatelských katalogů či rejstříků v případě časopisů.<sup>2</sup> Stěžejní význam má též existence a veřejná přístupnost specializovaných fondů v Československém dokumentačním středisku nezávislé literatury v německém Scheinfeldu a v pražské knihovně a čítárně Libri prohibiti Jiřího Gruntoráda.

Současně s dokumentací usilovala literární věda také o teoretickou reflexi fenoménu exilové literatury, včetně její definice.<sup>3</sup> Toto úsilí směřuje k překonání rozdělení české literatury na tři dobové proudy (oficiální, samizdatový a exilový) a konstituuje nový sjednocený celek české literatury. Obdobně probíhá výzkum i v jiných oborech, viz například projekt Ústavu dějin umění AV ČR

<sup>1</sup> Čulík, Jan: *Knihy za ohradou. Česká literatura v exilových nakladatelstvích 1971-1990* (Praha 1992); Šeflová, Ludmila: *Knihy českých a slovenských autorů vydané v zahraničí v letech 1948-1978, Exil* (Brno 1993); Přibáň, Michal: *České krajanské a exilové noviny a časopisy po roce 1945* (Olomouc 1995); Zach, Aleš: *Knihy a český exil* (Praha 1995); Knopp, František: *Česká literatura v exilu 1948-1989* (Praha 1996).

<sup>2</sup> Kratochvíl, Antonín: *Bibliografie krásné české literatury vydané v exilu, únor 1948 — květen 1967* (Řím 1968); Kuneš, Ilja: *Svědectví — Jmenný a věcný rejstřík, ročníky 1956-1987* (Svědectví, Paříž 1988) aj.

<sup>3</sup> Ulrich, Vladimír: *Česká literatura v exilu*, in: *Svědectví*, 1990, č. 91, s. 234-252; Měšťan, Antonín: *Česká literatura a literární věda v exilu*, in: *Proměny*, 1991, č. 28/1, s. 136-148.

„České umění doma i v exilu — Naše výtvarná kultura, její recepce doma i v zahraničí v letech 1948-1990“<sup>4</sup> či antologie „Česká fotografie v exilu“<sup>5</sup>.

Vedle výzkumu kulturního exilu a publikací fragmentárních i prvních syntetizujících prací probíhá i reflexe exilu politického (především po roce 1948), jímž se speciálně zabývá Centrum pro československá exilová studia v Olomouci. Podobně jako v případě exilu literárního i studium exilu politického je do určité míry usnadněno tím, že bylo možno využít existujících dokumentačních fondů či přímo historických prací, které již dříve zpracovali čeští exulanti.<sup>6</sup>

Porovnáme-li stav bádání o českém exilovém filmu po roce 1968 s výzkumem a reflexí například exilu literárního či politického, zjistíme, že značně zaostává. Domníváme se, že tento fakt je do značné míry dán specifickým charakterem předmětu.

1) Politický a kulturní exil má v našich geopolitických podmínkách historickou tradici, která ve dvacátém století nabyla institucionalizované podoby v době prvního a druhého zahraničního odboje, kdy Tomáš Garrigue Masaryk za první a Edvard Beneš za druhé světové války vedli naše exilové reprezentace. Na tuto tradici navázala poúnorová emigrace, kterou sjednocoval společný zájem o demontáž komunismu. Politický a kulturní exil tak projevoval vůli k integraci a institucionalizaci sil. Výsledkem bylo ustavení Rady svobodného Československa v roce 1949 ve Washingtonu jako vrcholného politického orgánu našeho exilu. Své instituce vytvořil i kulturní exil, viz Svaz československých spisovatelů v zahraničí (založen 1948) či Společnost pro vědy a umění (založena 1958 ve Washingtonu). Tyto aktivity rozhojnil i posrpnový exil, například zřízením Československého dokumentačního střediska nezávislé literatury v roce 1986 v německém Scheinfeldu.<sup>7</sup> Uvedené instituce současně monitorovaly a dokumentovaly příslušnou činnost. Při tomto úsilí hrál jistě svou roli i fakt, že písemnictví mělo u nás vysokou společenskou prestiž a funkci, jež byla od dob obrozeneckých zvláště aktualizována vždy v časech národního ohrožení.

2) Exilová knižní a časopisecká produkce byla tematicky i jazykově disponována k domácí recepci, běžně se pašovala přes hranice, takže ji bylo možné sledovat do jisté míry paralelně v domácím prostředí a tím ji přirozeně integrovat nejen čtenářsky, ale i aktuálně kriticky. Exilová produkce byla reflektována na stránkách samizdatových i exilových časopisů, kde se vedle hojných recenzí objevovaly i rozsáhlé polemiky (známá je například polemika nad dílem Milana Kundery<sup>8</sup>.

4 Projekt se uskutečnil v podobě konference a výstavy roku 1990.

5 Krčil, Bohumil »Bob« (ed.): *Česká fotografie v exilu* (Host, Brno 1990; 1. vyd. New York 1983).

6 Tigríd, Pavel: *Politická emigrace v atomovém věku* (Prostor, Praha 1990; 1. vyd. Index, Kolín 1974).

7 Stranou ponecháváme další institucionalizované aktivity, jako činnost exilových politických stran, rozhlasové stanice (české vysílání Hlasu Ameriky a Rádía Svobodná Evropa), spolky, vydavatelství, časopisy atp.

8 V druhé polovině osmdesátých let proběhla na stránkách exilového „Svědectví“ a poté i samizdatového „Obsahu“ obsáhlá polemika, jež se týkala nejen uměleckých, ale i etických a politických kvalit Kunderových románů, zvláště *Nesnesitelné lehkosti bytí*. In: *Svědectví*, č. 76 (Václav Bělohradský), č. 77 (Milan Jungman, Alexandr Tomský), č. 79 (Květoslav

3) Literární (a politický) exil představuje z povahy své činnosti, zájmu, jazyka i tradice přirozený kulturně-historický subjekt a tedy i definovatelný objekt badatelského zájmu.

Filmová oblast obdobnou tradici, kvalifikaci a definici ovšem postrádá.

### III.

Problém s reflexí (českého) exilového filmu spočívá především právě v definici předmětu, který má z povahy věci samé hybridní charakter ve smyslu mezioborovém i uvnitř vlastního oboru.

Na jedné straně se vztahuje k široce založené problematice politického a kulturního exilu, který představuje specifický sociohistorický jev (zvláště) v dějinách států střední a východní Evropy, jež se po roce 1945 staly satelity sovětského komunistického impéria. Definice „exilu“ tedy náleží do kompetence obecněhistorických, sociálních a politických věd. Ty vymezují exil jako formu migrace, která má své příčiny historické, politické, společenské, kulturní, náboženské, populační atd. S ohledem na naše podmínky je exil chápán jako primárně politicky motivovaný odchod z vlasti, který může mít i další důvody, například osobní či profesionální, a který má vynucenou či dobrovolnou formu. Toto vymezení vychází ze srovnání s historickým vývojem i aktuálním výkladem pojmu migrace, který má neutrální a globální význam, a pojmu emigrace, který je vesměs chápán v souvislosti s důvody ne-politickými, zejména ekonomickými.

Na druhé straně jde o téma filmověhistorické, jehož předmět (filmová tvorba českých exulantů) spadá jak do sféry kinematografie příslušné imigrační země (minimálně teritoriálně a produkčně), tak do sféry kinematografie české. Tato „dvojdmost“ vyvolává různé terminologické i kompetenční spory.<sup>9</sup> Dostáváme se tak totiž do konfliktu se stávající „exaktní“ zásadou, podle níž se filmy prioritně zařazují podle příslušné národní produkce, v níž vznikly. Tato zásada je nepochybně užitečná, nelze ji však absolutizovat; proti ní ostatně stojí stále zřetelnější internacionalizace filmové praxe. V případě exilové tvorby navíc nelze pominout ani případné subjektivní přesvědčení o oprávněnosti pocítovat zahraniční dílo Čechů jako součást národní kultury. Chápeme-li film primárně jako duchovní statek, náležející tvůrci, a nikoli jako průmyslový výrobek určité firmy, potom jistě musíme zohlednit i psychologickou stránku problému, neboť filmař v nuceném exilu se nachází v podstatně jiné situaci než filmař, který pra-

Chvatík, Josef Škvorecký, Petr Král, Ivo Bock), č. 80 (Jan Křesadlo), č. 83/84 (Milan Jungman), a in: Obsah 1987 (Jan Trefulka, Milan Jungman). Do polemiky tehdy vstoupil i oficiální časopis Tvorba (20.1.1988, č. 3).

<sup>9</sup> Na zmíněný problém svého času narazil Luboš Bartošek, který v souvislosti s projektem Dějin československé kinematografie napsal práci *K teoretickým problémům české filmové historiografie* (1970). V kapitole *Předmět Dějin* upozorňuje, že existuje „celá řada filmových děl (případně i tvůrců), o nichž bude nesnadné rozhodnout, patří-li do československé kinematografie a tudíž i do sféry zájmu české a slovenské filmové historiografie, nebo patří-li provenienci jiné“. K tomu Bartošek uvádí „problém našich umělců, pracujících v zahraničí [...], k němuž nemůže zůstat historie čs. kinematografie lhostejnou, i když konkrétní artefakty z této činnosti vzešlé do filmového fondu čs. kinematografie nepatří. [...] V celkovém komplexu problematiky filmové historiografie je tato otázka jen zcela podružná“ (Bartošek, Luboš: *K teoretickým problémům české filmové historiografie*, ČFÚ, Praha 1970, s. 20).

cuje v zahraničí dobrovolně a může se kdykoli vrátit do vlasti. Tím se exil liší také od běžné migrace, kterou chápeme jako profesionálně motivovaný volný pohyb pracovních sil a která je ve světové kinematografii zcela přirozeným a mnohdy záměrně iniciovaným jevem.

#### IV.

Nyní k bližší definici předmětu, při níž využijeme poznatků literární vědy. Vladimír Ulrich ve své studii „Česká literatura v exilu“ píše, že „faktory, jako jsou jazyková kritéria, původ či pobyt autora, místo vzniku a distribuce nejsou samy o sobě jednoznačnými indikátory české exilové tvorby“. A dále uvádí, že pojem exilová literatura „lze definovat takřka libovolně. V extenzivním náhledu by se definice vztahovala teoreticky na všechna díla, nepřijatelná v dané chvíli pro oficiální československou kulturní politiku, bez ohledu na místo vzniku a míru ohlasu. Na opačném konci definičního spektra by to byly jen knihy, jejichž vznik a ohlas se výlučně omezují na exil“. Sám se přimlouvá za „méně extrémní definici“ a nabízí svoji: „Za exilovou literaturu budeme tedy považovat jen beletristická díla vydaná česky v exilových nakladatelstvích“.<sup>10</sup> Vrací se tedy k definici na základě jazyka a produkce, jež implikují coby podmiňující faktor původ autora i nakladatele.

Při takové definici mechanicky aplikované na filmové dílo bychom mohli exilovou tvorbu zredukovat v podstatě na jediný film, na emigrantskou satiru *Hunderennen* (1983) režiséra Bernarda Šafaříka. Některé dialogy tu totiž probíhají v češtině a autorsky, režijně, herecky i produkčně jde o dílo českých exulantů, kteří se v něm navíc zabývají problematikou české emigrace ve Švýcarsku.

Jazykový faktor (chápeme-li jej korektně ve smyslu jazyka díla, nikoli jazyka, jímž se v díle fakultativně mluví) je z našeho hlediska indiferentní, neboť jazykem filmu není přirozený verbální jazyk (tvůrce), nýbrž syntetický metajazyk vizuálního, auditivního a kinetického kódu.

Kritérium nakladatel/producent/distributor lze akceptovat, ovšem znamenalo by to omezit se jen na minoritní proud tzv. nezávislého filmu, to jest na případy, kdy si je exilový režisér i sám producentem. Ve filmové praxi je ale role filmového producenta odlišně konstruována, nehledě k tomu, že produkce se v době světové globalizace stává nadnárodní či mezinárodní záležitostí. (Zvláště příznačný je tento jev v prostoru sjednocující se Evropy a souvisí s její ekonomikou i kulturní integrací.)

Tento aspekt internacionalizace filmové praxe, který se netýká jen produkčního zázemí, ale také příkladně obsazení štábu, problematizuje i tradiční kategorii národní filmové kultury a klasifikační řazení filmů podle produkčního původu, odvozeného od kategorie národní kinematografie, která se primárně definuje teritoriálně, nacionálně a jazykově.

Jako výmluvný příklad zcela rozostřené národní identity díla uveďme film Vojtěcha Jasného *Der Selbstmörder* (1984). Ruskou předlohu Nikolaje Erdmana adaptoval a režíroval Čech, v té době ovšem již s rakouským pasem, scénář na-

<sup>10</sup> Ulrich, Vladimír: *Česká literatura v exilu*, in: *Svědectví*, 1990, č. 91, s. 234-235.

psal rusky, pak jej nechal přeložit do němčiny a finštiny, film se natáčel ve Finsku v koprodukcii západoněmecké televize a finského producenta, hráli v něm herci sedmi národností (a jazyků) a nakonec byl dabován do němčiny.

V tomto kontextu se jako nejvhodnější metodický nástroj jeví kritérium autorské, dané autorskou osobností (případně národností) režiséra.

Tím se dostáváme zpět k Ulrichově definici exilové literatury se zjištěním, že v našem případě jediným možným hlediskem bude autor. Na tomto místě musíme upřesnit otázku filmového autorství. Na rozdíl od individuálních uměleckých oborů (například literatury) je problém autorství filmu komplikovanější záležitostí. Film představuje specifický druh syntetického a z hlediska autorského kolektivního artefaktu, navíc se složitými institucionálními vazbami — na produkci, výrobu, distribuci. Filmová teorie se nicméně shoduje v tom, že určujícím autorem filmu je režisér jakožto vrcholná a sjednocující instance v procesu vzniku filmového díla.

## V.

V rámci výše definovaného vymezení můžeme námi sledovaný předmět zpětně komparativně reflektovat v průniku několika relevantních kontextů: 1) v kontextu sociohistorickém (exil jako kulturně-dějinný fenomén); 2) v kontextu filmověhistorickém (filmový exil z jiných zemí a údobí); 3) v kontextu českého politického a kulturního exilu v jeho různých historických podobách a periodách.

Z tohoto srovnání lze vyvodit několik poznatků, které se zdají být charakteristické pro exilový film ve sledovaném období (po roce 1968).

1) Podobně jako v jiných případech byl i exodus českých filmařů po srpnu 1968 vyvolán politickými okolnostmi. Ačkoli někteří odcházeli do zahraničí legálně, na základě pracovního povolení, byli v průběhu sedmdesátých let komunistickými úřady zbaveni československého státního občanství. Pokud by zůstali ve vlasti či se vrátili, nepochybně by byli vystaveni politické a pracovní perzekuci. Doložit to lze na osudech dalších exponovaných tvůrců šedesátých let, kteří zůstali doma a záhy se stali obětmi normalizačních čistek. O vyhoceném politickém aspektu svědčí i důsledná proskripce exilových tvůrců a filmů ze strany komunistického establishmentu.

2) Na rozdíl od pouťorového exilu, který žil v naději na možnou změnu poměrů (čemuž odpovídala i mezinárodněpolitická situace), posrpnoví exulanti obecně přijímali exil jako definitivu, neboť perspektiva návratu, neku-li v dostupném časovém horizontu, byla mizivá. Posrpnový exil se projevoval více pragmaticky než přímo politicky, orientoval se na mnohé aktivity zvláště v oblasti kultury a informací a usiloval o integraci v novém prostředí. Pokud jde o filmaře, snažili se prosadit ve svém oboru a budovat profesionální kariéru. Politický rozměr exilu tak ustoupil profesionálním ambicím. (Tato skutečnost mohla někdy nabýt kontroverzní podoby, jak dokládá případ Miloše Formana.)<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Když Forman v létě roku 1979 navštívil poprvé od okupace Československo, poskytl při té příležitosti oficiální rozhovor Jiřímu Janouškovi pro časopis *Kino* (*Protiválečný muzikál*, in: *Kino*, 1979, č. 14, s. 13 a 15) a Janu Klimentovi pro časopis *Záběr* (*Na skok doma*, in: *Záběr*, 1979, č. 14, s. 6). V *Záběru* se Forman s odvoláním na svou apolitičnost distancoval od tzv.

3) Potřeba či přímo nutnost asimilace se musela zvláště projevit v oboru, v němž jsou umělecké zákony podmíněny zákony průmyslu a obchodu. To platilo zejména v konkurenčně nejexponovanějším prostředí amerického filmového průmyslu.

4) Pomyslná obec českých filmových exulantů byla výrazněji atomizována či individualizována než jiné potenciální kulturní entity a komunity, jež se vytvářely například kolem exilových nakladatelství a časopisů.

5) Na rozdíl od českojazyčné literární exilové produkce, která se vyznačovala tematizací českého prostředí a české otázky, filmaři museli hledat námětové a tematické zdroje odpovídající mezinárodnímu (nečeskému) publiku.

6) Až na specifické příležitostné výjimky nevznikala v exilu politicky exponovaná filmová díla, která by přímo reagovala na situaci v Československu a byla tak součástí kulturního antikomunistického odboje.

7) Historicky nejbližší má posrpnový exil k německému exilu třicátých let. V obou případech exodus podstatným způsobem zasáhl intelektuální elity národa a následně vznikla rozsahem i významem silná exilová subkultura.

## VI.

Ve sledovaném období (1968-1990) se v exilu sešli tvůrci několika generací. Vedle příslušníků starších emigračních vln (pomnichovské a poúnorové), posrpnovou vlnu představovali jednak filmaři z tzv. ur-vlny padesátých let a nové vlny šedesátých let, a jednak mladí tvůrci, kteří samostatně debutovali až v exilu. Cílovými zeměmi se staly jednak Spojené státy americké, kde působili především tvůrci starších generací (Miloš Forman, Ivan Passer, později Jan Němec, Vojtěch Jasný, Jiří Weiss), jednak státy západní Evropy, kde převážně zůstávala mladší generace (Jana Boková ve Velké Británii, Otakar Votoček v Nizozemí, Bernard Šafařík ve Švýcarsku, Václav Reischl v SRN, Ivo Dvořák a Jiří Tírl ve Švédsku ap.).

---

emigrantských kruhů a ohradil se proti knížce A. J. Liehma *Příběhy Miloše Formana*. Formanova pražská kauza, zvláště pak skutečnost, že poskytl rozhovor Janu Klimentovi, redaktorovi Rudého práva a nejhrolivějšímu normalizačnímu publicistovi, vyvolal v exilu velmi kontroverzní polemiku, kterou otevřel ottawský exilový časopis *Západ* (*Na skok domů*, in: *Západ*, prosinec 1979, č. 4, s. 38-39.) Jako radikální příklad vesměs odsuzujících reakcí lze uvést výrok spisovatele Jana Beneše: „Jest jistě ohavné, jestliže si třeba Miloš Forman poklábosí v Praze s představitelem systému, který v téže době drží pod zámkem třeba Havla. Jest však ještě mnohem ohavnější, že to nenamíchne ani jediného československého intelektuála v exilu jinak než ryze soukromě. Co si myslet o exilovém spisovateli, který i nadále považuje Formana za kolegu a kámoše“ (in *Hvízďala*, Karel: *České rozhovory po světě*, Čs. spisovatel, Praha 1992, s.58). Tato kauza byla vnímána tak ostře proto, že se odehrála poté, co federální vláda vydala v březnu 1977 „Směrnici o úpravě právních vztahů ČSSR k občanům, kteří se zdržují v cizině bez povolení československých úřadů“. Tzv. úprava vztahů byla podmíněna udělením milosti za trestný čin opuštění republiky a tzv. finančním vyrovnáním; Státní bezpečnost současně využívala této možnosti k získávání agentů. Michal Přibáň k tomu píše: „Tehdy začal být nejostřeji vnímán rozdíl mezi exilem a emigrací. Mnozí emigranti využívali možnosti navštívit Československo, exulanti tuto možnost kategoricky odmítali (Husákova nabídka byla ostatně určena pouze těm, kteří se v exilu politicky neangažovali). Jednalo se nepochybně o nejvážnější konflikt uvnitř exilu po roce 1968“ (*České krajanské a exilové noviny a časopisy po roce 1945*, Centrum pro československá exilová studia, Olomouc 1995, s. 29).

V návaznosti na generační a teritoriální ukazatele lze pracovně vymezit tzv. evropskou a tzv. americkou větev českého exilového filmu. Diferenční znaky spočívají nejen v rozdílnosti kulturní tradice, mentality a výrobní praxe, ale návazně i v jiném zaměření vlastní tvorby. Evropská větev je podstatně různorodější ve svých aktivitách, jež zahrnují širokou škálu od nízkorozpočtových nezávislých experimentálních filmů přes televizní hrané i dokumentární projekty po standardní narativní filmy pro kina. Tvůrci působící v USA se naopak téměř výhradně věnovali hrané fabulované tvorbě realizované v zavedených produkčních firmách.

Ve svém souhrnu vytváří český exilový film až překvapivě obsáhlý soubor různorodých projektů. V mnoha případech jde o díla příležitostná, ztracená v čase. Na druhé straně v exilu působila řada osobností, jejichž tvorba dosáhla nepopíratelných uměleckých kvalit, aniž byla vždy náležitě kriticky doceněna a komerčně zhodnocena.

Čeští exiloví filmaři se vesměs věnovali náročnější, nekomerčně orientované tvorbě a mnohdy navazovali na odkaz české kultury a českého filmu šedesátých let. Za relevantní znak exilové kultury bývá považován tematizovaný vztah k původní vlasti. Tematizaci české (domácí, aktuální) problematiky najdeme v exilovém filmu v přímé podobě jen výjimečně (nepočítáme-li dokumenty): jako výlučný příklad lze uvést dva televizní snímky Evy Kolouchové, natočené pro britskou televizi, *Invasion* (1981), o sovětské okupaci Československa, a paradokumentární drama o životě aktivistů Charty 77 *Enemies of State* (1983).

Častá je však tematizace zkušenosti exilu jako problému vykořenění a hledání nové identity, která představuje více či méně skrytou substanci řady exilových filmů. Josef Kroutvor v eseji „Potíže s emigrací: intelektuál na útěku“ píše, že exil znamená „veliké lidské drama. Je to antické drama v moderním smyslu, osud pronásledovaného člověka. [...] Z hlediska existenciální filozofie je emigrace existenciální zkušeností v pravém slova smyslu. Je to sice tragédie, ale i šance [...] autenticky zakusit své bytí v surovém stavu“.<sup>12</sup> Filmy této tematické orientace se často vyznačují osobním až konfesijním zabarvením, jež se realizuje v sympatickém exponování ústřední postavy antihrdiny, outsidera ahasverovského typu, v pocitových expresích deziluze z rozporné reality a v nostalgii po ztracených jistotách. Jako příklad můžeme na jedné straně uvést exulantské satiry Bernarda Šařáka (*Hunderennen*, 1983, *Das kalte Paradies*, 1986), na straně druhé evropské filmy Vojtěcha Jasného, americké filmy Ivana Passera, snímek *Turkse Video* (1984) Otakara Votočka či *Hôtel du Paradis* (1986) Jany Bokové.

Tuto typicky exulantskou tematiku lze chápat jako vyjádření specificky české historické zkušenosti, která současně vypovídá o univerzální existenciální situaci člověka, ohroženého politickými, sociálními atd. tlaky. V této souvislosti nelze pominout ani filmy Miloše Formana, ačkoli se všeobecně soudí, že se Forman nejplněji asimiloval v americkém prostředí. Ve všech svých hollywoodských filmech opakovaně variuje příběh, v němž je svobodomyšlný jedinec vystaven mocenské manipulaci, což je téma specificky české stejně jako univerzální, politické stejně jako obecně lidské.

<sup>12</sup> Kroutvor, Josef: *Potíže s dějinami*, Prostor, Praha 1990, s.131 a 132.

Celkově lze konstatovat, že čeští exiloví filmaři rozvíjeli svým dílem humanistické tradice české kultury a v době nesvobody se zasloužili o to, aby český film nezmizel z povědomí kulturního světa.

## **CZECH FILM IN EXILE: INTRODUCTION TO THE PROBLEMS OF THE RESEARCH OF THE SUBJECT**

The focus of the first part of the study is on methodological and theoretical questions of historiographic research of the exile film. The second part is dedicated to the Czech exile film between 1968 and 1990.

Methodological problems of the exile film are especially based on the definition of an object that has a hybrid and heterogeneous character. On the one hand, it relates to the problems widely based on the political and cultural exile, that represents the specific social-historical phenomenon and on the other hand, it is a matter of film history topic that belongs both to the sphere of the cinematography of a particular immigrant country and to the sphere of Czech cinematography.

The exile film is not an aesthetic or an art and science concept but a category derived from the political and social sphere. Strictly understood, it is an arbitrary construct set on an external aspect of the forced political exile of the maker (understood as the difference between the exile and the common migration, that we comprehend as a professionally motivated working power movement, which is entirely natural and often deliberately initiated phenomenon of the world cinematography). The very authorial criterion, made by the authorial personality (pertinently by the nationality) of the director, is displayed as the most suitable methodical tool for defining the subject.

Within this scope, the Czech exile film can be comparatively reflected as an intersection of several relevant contexts:

- 1) in the social-historical context (the exile as a culturally-historical phenomenon);
- 2) in the film-historical context (the film exile from other countries);
- 3) in the context of the Czech political and cultural exile in its different historical forms and periods.

In the period after the year 1968, several generations of filmmakers met in exile. Besides members of older emigrating waves (after the Munich Pact of 1938 as well as the Communist coup d'état of 1948), the wave after the soviet invasion in 1968 was represented by the filmmakers from the so called „Ur-wave“ of the 1950s and the new wave of the 1960s and by the young makers, who were making their independent debut in exile. For professional needs it is possible to define the European branch (Jana Boková in Great Britain, Otakar Votoček in the Netherlands, Bernard Šafařík in Switzerland, Václav Reischl in Germany, Ivo Dvořák and Jiří Tírl in Sweden etc.) and the American branch (Miloš Forman, Ivan Passer, later on Jan Němec, Vojtěch Jasný, Jiří Weiss).

The differentiating marks are set not only in generational and territorial factors, but also in the different cultural tradition, mentality and practical production and consequentially in other concentration of incidental production. The European branch is substantially more diversified in its activities that contain low-budget independent experimental films, television narrative and documentary projects and narrative and fabulated movies for cinema houses. The filmmakers active in the USA were on the contrary focused on narrative works realized in well-established production companies.

The Czech exile filmmakers concentrated on non-commercially oriented production and often followed the heritage of Czech culture and Czech film of the 1960s.

Frequently we find a theme of the exile experience as a problem of uprooting and of searching for a new identity. These pictures are usually characterized by personal or

even confessional elements, which are realized in sympathetic exposure of the antihero, outsider of Ahasuerian type, in sensual expressions of disillusion from diverse reality, and in nostalgic character. This typical exile topic could be understood as an expression of a specifically Czech historical experience, that consequently depicts the universal existential situation of a man, endangered by political, social, and other pressures. In conclusion, it is possible to state that the Czech exile filmmakers developed humanistic traditions of Czech culture by their work and in the years of oppression they made contribution to the fact that the Czech film did not disappear from the consciousness of the cultural world.

*Přeložila Petra Kalabisová*

