

Články

SLOVO NEVEZMU ZPĚT

Nerealizované scénáře šedesátých let

Jan Lukeš

*I kdybych žil sto let
slovo nevezmu zpět*

I.

Umělec a moc

Snad v každé kinematografii odhalíme vedle jejích dějin zjevných, tvořených konkrétními filmy, ještě jedny dějiny skryté, představované projekty, které z nejrůznějších důvodů zůstaly ve stadiu pouhé přípravy, zejména literární. Mohli bychom odhadnout, že vzhledem k finanční a technické náročnosti vlastní filmové výroby jsou tyto „druhé“ dějiny dokonce kvantitativně bohatší než dějiny filmů skutečně realizovaných. Proč, je nabíledni: literární příprava, počínaje námětem, přes synopsi a filmovou povídku až k literárnímu scénáři, představuje finančně pouhý zlomek nákladů na realizaci toho kterého projektu, jsou tu tedy dány předpoklady k variování látek, zkoušení a experimentování, které nakonec vůbec nemusí vyústit do výrobní fáze, pokud se látka neukáže jako dostatečně nosná.

V této zdánlivě zcela logické podmínce se ovšem také skrývá hlavní kámen úrazu na cestě látky k hotovému filmu. Probíhá vždy za konkrétních historických a společenských okolností, ve zcela určitém kontextu vkusových představ, o jejím výsledku rozhodují lidé s různou měrou odvahy k vymknutí se z kliše uměleckých i myšlenkových. Jako jeden krajní pól této vzájemné interakce mohli bychom označit systém hollywoodský, tak jak jej s vyhroceným sarkasmem zachytil ve svém filmu *Hráč* (The Player, 1992) Robert Altman. Vše se tu podřizuje diktátu komerčního úspěchu, k němuž směřuje mašinérie tak dokonalá a zvenčí intaktní, že i element zcela protikladný jejímu duchu je bez zjevnějšího násilí pohlcen, vysát, přizpůsoben jejímu řádu a poté nanejvýš bez skrupulí vyplivnut. Na pólu opačném stojí pak systém státně řízených kinematografií v totalitních režimech, kterému jednoznačné zaměření vtiskl už V. I. Lenin svým známým výrokiem „ze všech umění nejdůležitější je pro nás film“, akcentujícím především propagandistickou a ideologicky agitační funkci filmu.

Není divu, že v obou systémech je literární přípravě filmu věnována mimořádná pozornost: i tam, kde kritériem diváckého úspěchu jsou peníze, i tam, kde o úspěchu u mocných rozhoduje ideová „správnost“, je mnohočetný dozor nad konečnou podobou

scénáře naprostou samozřejmostí. Tím ovšem nechci tyto systémy nikterak navzájem připodobňovat, ani například zpochybňovat důležitou roli dramaturgické práce a spolupráce na námětech. Naopak, právě přítomná situace české kinematografie nás víc než přesvědčuje o nenahraditelnosti „druhých očí“, o potřebě odstupu a zpětné vazby, které spolupráce v týmu skýtá.¹⁾

Co ale potom platí verše, které jsem si jako moto vypůjčil z prózy Josefa Škvoreckého, podle kterých on sám nazval první verzi své povídky *Eine kleine Jazzmusik*²⁾ a které tu i mně slouží jako emblematické vyjádření základního tématu studie o nerealizovaných scénářích české kinematografie šedesátých let? Kde končí potřeba hledání společného kompromisu ve prospěch věci a nastává chvíle, kdy umělec už nesmí vzít své slovo zpět, protože by to znamenalo ústup z vlastního přesvědčení, degradaci uměleckého záměru, přizpůsobení se diktátu zvenčí, ať peněz nebo ideologie? Kde nastává ta chvíle, kdy i pod vnějším tlakem vznikají díla tomuto tlaku svým duchem přímo protikladná, kdy i „ve stínu svobody roste strom umění“, jak praví jedno přísloví? A jak rozlišit a poznat, co je v tomto věčném souboji pouhým taktickým ústupkem, vědomou ztrátou ve prospěch konečného zisku, a co je pragmatickou úlitbou, kalkulem podmíněným rezignací na uměleckou i občanskou morálku? Toho právě se chci na několika konkrétních případech dopátrat a pokusit se tak také povědět něco z oněch dosud skrytých dějin české kinematografie šedesátých let.

Povídka Josefa Škvoreckého ovšem už svým námětem i osudy³⁾ upozorňuje na to, že v obecném smyslu není problém, kterým se tu chci zabývat, zdaleka typický jen pro období vlády komunistického režimu u nás. Když byla na počátku roku 1959 zabavena, spolu s celým sborníkem *Jazz 58*, v němž měla vyjít, stalo se tak nepochybně i proto, že právě v jejím příběhu studentské jazzové kapely, která za okupace sehraje tragikomickou partii s nacistickou cenzurou, bylo možné hledat až příliš vyzývavé analogie k současnosti.⁴⁾ A když v ní od zpěvačky kapely Suzi Braunové slyšíme „sama sobě pro radost já / zpívám si hot“, víme zase, že je to parafráze známého hitu Inky Zemánkové (hudba: Kamil Běhounek, slova: Karel Kozel) *Ráda zpívám hot* (1939): „Bláznivě mi srdce v rytmu jazzu bije / Harlem v dálce synkopuje / z dlouhé chvíle sama sobě pro radost zpívám hot!“ Když přišla okupace, změnil se náhle ve druhém vydání skladby z roku 1940 pod tlakem cenzury název *Ráda zpívám hot* v název *Ráda zpívám z not* – „což byla kouzelně absurdní oprava, neboť třebaže se to rýmuje s „hot“, znamená to přesný opak zpívání „hot“.“⁵⁾ Není divu, že nacisté nazvali Čechy „smějícími se bestii“...

1) Nemohu v této souvislosti alespoň obecně neupozornit na to, co o těchto věcech říká scénaristický praktik světového formátu Jean-Claude Carrière ve své knize *Vyprávět příběh* (NFA, Praha 1995), např. v kapitole *Scenaristické historky*, s. 48 – 54.

2) Josef Škvorecký, *Eine kleine Jazzmusik*. In: *Sedmiramenný svícen*. Svaz protifašistických bojovníků – Naše vojsko 1964. Zde a dále cituji ze souboru Škvoreckého povídek z let 1946 – 1967 *Hořkej svět*, Odeon, Praha 1969, kde je povídka obsažena na s. 247 – 261.

3) Podrobněji o tom dále, nad scénáři Miloše Formana *Noty v kufru* a *Kapela to vyhrála* v kap. III.

4) Viz o tom podrobněji v mém článku: *Maléry s hudbou. Předběžné poznámky ke vztahu české poválečné literatury a moderní populární hudby*. „Iniciály“ 2, únor, březen 1991, č. 14 – 15, s. 37 – 39.

5) Josef Škvorecký, *Red Music*. In: J. Š., *Dvě legendy*. Primus, Praha 1990, s. 9 – 31, cit. místo s. 19. Srov. též Josef Kotek – Jaromír Hořec, *Kronika české synkopy 2. 1939 – 1961*. Supraphon, Praha 1990, s. 63, 181, 206.

Mohli bychom však jít ještě hlouběji do historie – třeba až ke Karlu Hynkovi Máchovi a jeho hrátkám s natvrdlým cenzorem páterem J. N. Zimmermannem, které vyvrcholily Máchovým výkladem *Máje* (1836): „...následující básně jest oučel hlavní slaviti májovou přírodou krásu“.⁶⁾ A připomenout si, jak scéna, v níž Máchův přítel Trojan představuje Zimmermannovi *Máj* jako dílo co do zbožnosti se rovnající vlastním páterovým spisům, působila ve filmu Františka Vlácil *Mág* (1987) před listopadem 1989: jako metafora obdobného blbství a samolibosti komunistických schvalovatelů kultury. Vůči moci přesahující většinou jejich možnosti našli si zkrátka Češi zvláštní druh sebeobrany, spočívající nikoli v přímém střetu s ní, ale v její trvalé potměšilé erozi, ve hře, na oko předstírající loajalitu, ve skutečnosti stále číhající na příhodný okamžik k zisku ve vlastní prospěch. Proto stejně jako v samotných českých pobělohorských dějinách najdeme jen málo příkladů otevřeného střetu s usurpující mocí, tak ani v českém umění se to zrovna nehemží hrdiny přímé akce. Najdeme-li přece nějaké, pak jsou většinou buď plodem jednostranné propagandy, anebo je jim určen předem jakýsi tragikomicky donkichotský osud – tak jako např. chudému rytíři Ryndovi ve filmu Hynka Bočana *Čest a sláva* (1968). Ve velkých dějinách, ovládaných často někým jiným, zabydlili se Češi se svými dějinami malými po svém a my se musíme spolu s Vladimírem Körnerem ptát, není-li to s nimi opravdu tak, jak v jeho románu *Lékař umírajícího času* (1984) soudí pobělohorští vítězové: „V té vaší slabosti je tolik síly, že přetrvá věky...“⁷⁾

Není pochyb: obdiv k výdrži přežít cokoli mísí se tu s ironickým despektem k puzení přežít jakkoli. Génus plebejské nezničitelnosti Švejk může pak současně sloužit jako nadčasový vzor české „vyčůranosti“, amébovitě bezcharakternosti, ochoty otočit se na obrotlíku a vzápětí podrazit. Sama hra s mocí má totiž svou zpětnou rezonanci, nezanechává „hráče“ netknutého: hrou je zasažen i on sám, často přímo korumpován, aniž by si toho vlastně všiml. Co pak záleží na nějakém slovu... Anebo záleží? Uvidíme.

II.

Lidice budou žít

Pět mužů

„Jednoho dne se ozval Miloš Forman a prý, co víš o Lidicích,“ začíná Jethro Spencer McIntosh, původním jménem Jiří Sehnal (1932), ve svých memoárech⁸⁾ pasáž o tom, jak společně s Milošem Formanem (1932) a Josefem Škvoreckým (1924) psali scénář filmu o Lidicích. Ani Škvorecký, ani Forman se však ve svých vzpomínkových knihách⁹⁾ o žádném podobném scénáři nezmiňují. Až teprve když jsem Josefa Škvoreckého požádal, aby svou účast na projektu potvrdil nebo vyvrátil, ukázalo se, že v zásadě popisuje McIntosh

6) *Literární pouť Karla Hynka Máchy. Ohlas Máchova díla v letech 1836 – 1858.* Odeon, Praha 1981, s. 14.

7) Vladimír Körner, *Lékař umírajícího času.* Čs. spisovatel, Praha 1984, s. 401.

8) Jethro Spencer McIntosh, *Z Holešova do Hollywoodu.* Panorama, Praha 1992, s. 153. O autorově minulosti a hodnotě jeho pamětí blíže: Jan Lukeš, *Vzlety a pády. Nad soukromými a vyprávěcími prameny k dějinám filmu.* „Iluminace“ 6, 1994, č. 1, s. 144.

9) Josef Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu.* Horizont, Praha 1991; Miloš Forman – Jan Novák, *Co já vím? Autobiografie Miloše Formana.* Atlantis, Brno 1994.

genezi látky i její další osudy až do své emigrace v roce 1961 asi dost věrně.¹⁰⁾ A to i přes svůj neskrývaně ambivalentní vztah zejména k Formanovi, potvrzený pak i v jeho klíčové próze *JJV z Hollywoodu*.¹¹⁾

Za zcela nespornou můžeme na projektu považovat účast Formanovu a Sehnalovu: pod jejich jmény máme totiž k dispozici filmovou povídku s názvem *Lidice budou žít ze září 1960*.¹²⁾ Ta je ovšem označena už jako druhá verze, upravená „na základě sebraného materiálu a s přihlédnutím k připomínkám skupiny“. Kdy přesně nápad na zpracování lidické látky vznikl, tedy nevíme, ani které „nové dějové motivy jsou podrobněji rozepsány“ a které, přecházející z první verze, „jsou zestručněny“.¹³⁾ A ani na tom, z čí hlavy vlastně první popud k práci vzešel, se zúčastnění neshodují. Sehnal se sice zmiňuje, že se pokoušel kdysi Lidice napsat, ale ztroskotal, „protože z Lidic se žádný heroický kapitál vytlouci nedá“. Prvotní impuls k práci přisuzuje Formanovi a jemu také výslovně přičítá nápad, zpracovat látku jako nacistický propagandistický film. „Pocítil jsem dotek geniality,“ komentuje okamžik, kdy mu své pojetí Forman představil.¹⁴⁾ Mýlí se tedy Škvorecký, když se domnívá, že právě způsob zpracování látky si Sehnal neprávem přivlastňuje, nemýlí se však v tom, když ho přisuzuje Formanovi. Ten sám se ovšem podle Škvoreckého domnívá, že „nápad“ patří Sehnalovi...¹⁵⁾

A stejné nedorozumění jako s tím, zda se pod slovem nápad míní prostě látka, anebo už způsob jejího zpracování, je zřejmě i v pozadí údajné Škvoreckého účasti na scénáři. Podle Sehnala „scénář byl brzy hotov a Miloš přišel s tím, že bychom ke spolupráci mohli přitáhnout ‚Pepíka Škvoreckého‘“.¹⁶⁾ Ten však tvrdí, že s Formanem psal „nejvýš synopsi“.¹⁷⁾ Podle Sehnala Škvoreckého zásahem „kvalita prudce vyletěla nahoru“ a „ve skupině byli nápadem udělat film o Lidicích nadšeni. Jenže: hoši, vy chcete dělat jakoby nacistický instruktážní film? Vy jste se zbláznili! Ten film musí ukázat boj českého lidu proti fašismu! Pravý opak toho, co jsme chtěli. Miloš hned zasedl k psacímu stroji a v příběhu už nebyli Matějkovi a Navrátilovi, nýbrž Matka a Otec a měli Dceru a Syna. To nevádí, nebóooj, to je jen taktickéj ústupek!“¹⁸⁾

10) Josef Škvorecký, *Jak to bylo s kapelou, která to nevyhrála*, „Iluminace“ 8, 1996, č. 1, s. 51. O vyjádření jsem požádal i Miloše Formana, ten se mi však v dopise ze 17. 9. 1995 prozatím omluvil, že je příliš zaměstnán přípravami na svůj nový film, takže v „nejbližších měsících to nepůjde“. Opakoval jsem svou žádost ještě 27. 10. 1995 při zahájení formanovské přehlídky v pražském kině Lucerna, v její hektické atmosféře nechtěl ale zase Forman věc odbýt jen několika slovy. Podle Škvoreckého, který s Formanem o projektu hovořil v září 1995 na festivalu českého filmu ve Washingtonu, si ale ani on už prý na něj moc nepamatuje.

11) Jethro Spencer McIntosh, *JJV z Hollywoodu. Herecká povídka*. Český spisovatel, Praha 1995 [citovaný název druhé prózy je z obálky a titulního listu, v tiráži zní *Divadelní povídka*]. O knize viz: Jan Lukeš, *Amadeus, Jesenius, Sehnal*. „Nové knihy“ 19. 7. 1995, č. 28, s. 1.

12) Miloš Forman – Jiří Sehnal, *Lidice budou žít (Trestní akce)*. Filmová povídka. Září 1960. 30 stran, sbírka scénářů NFA č. 2279. Strojopis je na titulní straně tužkou označen jako „placený sběr“.

13) Tamtéž, s. 2.

14) Jethro Spencer McIntosh, kn. cit. v pozn. 8, s. 154.

15) Josef Škvorecký, čl. cit. v pozn. 10, s. 51.

16) Jethro Spencer McIntosh, kn. cit. v pozn. 8, s. 154.

17) Josef Škvorecký, čl. cit. v pozn. 10, s. 51.

18) Jethro Spencer McIntosh, kn. cit. v pozn. 8, s. 154, 155 – 156.



Jiří Sehnal v padesátých letech, pravděpodobně ještě za studií na DAMU (1951 – 1953)

Foto archiv

Tato pasáž Sehnalových vzpomínek nejen že explicitně vztahuje látku o Lidicích k našemu tématu, ale konečně také dovoluje časové ukotvení její geneze: právě verze filmové povídky, kterou máme v ruce, obsahuje totiž dvě postavy pojmenované tak, jak je uvádí Sehnal: Matka a Otec. Můžeme tedy vyslovit hypotézu, že snad první verze, kterou postrádáme, byla ta, na níž se podílel také Škvorecký a jí patrně ještě předcházela původní text Sehnalův a Formanův, ať už v rozsahu synopse či povídky. Kdy však práce na něm započala a čím byla motivována? A proč pozdější spolupráce Škvoreckého zůstala utajena?

Sehnal klade vyprávění o práci na Lidicích mezi vzpomínky na svou účast v hrách Jiřího Suchého *Kdyby tisíc klarinetů* a *Taková ztráta krve* v Divadle Na zábradlí, tedy mezi léta 1958 a 1959. Forman tvrdí, že se se Škvoreckým poprvé viděl krátce po jeho skandálu s románem *Zbabělci* (1958),¹⁹⁾ někdy po počátku roku 1959. A Škvorecký si sice na Formana vzpomíná ještě z Náchoda, jejich seznámení popisuje však až v souvislosti se scénářem podle své povídky *Slovo nevezmu zpět* – i když ten se také začal rodit už v této době.²⁰⁾ Zdá se tedy, že práce započala v roce 1959, nejpozději do jeho konce. Forman měl v té době za sebou podíl na scénáři k filmu Martina Friče s Oldřichem Novým *Nechte to na mě* (1955), utajený podíl scenáristický na filmu Alfréda Radoka *Dědeček automobil* (1956), za který získal také post asistenta režie i hereckou roli, a námět a podíl na scénáři k filmu Ivo Nováka *Štěňata* (1957). Byl členem týmu, který připravil první (1958) i druhý (1960) program Laterny magiky, když však byl v květnu a červenci 1960 odvolán z vedoucích funkcí v Laterně magie Radok, stihl krátce na to stejný osud i jeho.²¹⁾ V krutě zastaveném rozletu mohl být film o Lidicích dobrým východiskem z nouze, v němž se spojovaly osobní reminiscence Formanovy na smrt nevinných rodičů za okupace s tématem, které na první pohled mohlo dostat zelenou.

V roce 1959, při genezi látky, hrálo ovšem asi hlavní roli něco jiného: záměr zobrazit lidickou apokalypsu v nezaujatě dokumentaristické poloze, působivé především chladem smrtící mašinérie, úřední pečlivostí prováděného zásahu. Zásahu absurdního svou vědomou nesmyslností i některými průvodními jevy, o to však hrůzněji vyjevujícího povahu disciplinovaně vraždící moci. Takový záměr nepochybně konvenoval i Sehnalovi, který se okupační a válečnou tematikou inspiroval prý už ve svých školních scénářích *Konec a Sbohem, deštivé město*²²⁾. S Formanem se znal asi od roku 1953, ze školního vojenského soustředění, pak na jeho popud dostal roli ve *Štěňatech*, nejpozději od filmu *Nechte to na mně* však zřejmě začal poněkud žárlivě konfrontovat „zjev neprorazitelnosti, který mě pronásleduje už přes třicet let“ s Formanovou schopností pracovat „jako nádeník v cizím kamenolomu“, která způsobila, že „nakonec přece skončil jako slavný sochař“.²³⁾ Spojenectví s obratnějším vrstevníkem a podle Sehnala i poněkud nezaslouženým dítkem štěstěny zdálo se mu asi dobrou cestou k proražení vlastní smůly. A Škvorecký? Také na něj se smůla v té době jen lepila: od počátku roku 1959 běžela kampaň proti jeho *Zbabělcům*, v níž byl román označen za „políček živým i mrtvým“ (Václav Běhounek), za „červivé ovoce“ (Josef Rybák) a „živočichopis pásků“ (Jan Nový).²⁴⁾ Souběžně byl zabaven sborník *Jazz 58* i s jeho povídkou *Slovo nevezmu*

19) Miloš Forman – Jan Novák, kn. cit. v pozn. 9, s. 100.

20) Josef Škvorecký, kn. cit. v pozn. 9, s. 83n.

21) Zdeněk Hedbávný, *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*. Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha 1994, s. 264 – 282, 380 – 381. Srov. též: Miloš Forman v kn. cit. v pozn. 9, s. 98 – 99; Jan Lukeš, *Formanovské proměny*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 4, s. 135 – 139; Jan Lukeš, *Tři pokusy o lidský osud*. „Iluminace“ 7, 1995, č. 2, s. 157 – 162.

22) Jethro Spencer McIntosh, kn. cit. v pozn. 8, s. 114 a 143.

23) Tamtéž, s. 136.

24) Srov.: Ilja Matouš, *Bibliografie Josefa Škvoreckého I. – doma*. Společnost Josefa Škvoreckého, Praha 1990, s. 62 – 64; *Zbabělci... a co bylo potom*. Uspoř. Michal Příbáš, Společnost Josefa Škvoreckého, Praha 1992.

zpět, takže se Škvorecký v té chvíli stal veřejně nejproskribovanějším uměleckým tvůrcem u nás.

Ne na dlouho: od 22. února do 1. března 1959 proběhl v Banské Bystrici I. festival československého filmu a na konferenci, konané v jeho rámci, bylo do podobné klatby uvrženo zase několik filmařů i se svými filmy.²⁵⁾ Není tedy divu, že v takto houstnoucí atmosféře bylo nemyslitelné, vyrukovat se Škvoreckým jako přímým podílníkem na filmové povídce, přestože právě jeho účast dodala asi látce potřebnou věrohodnost: „Můj ‚nacismus‘ byl knižní, jeho prožitý a zažitý,“ dodává Sehnal k hodnocení Škvoreckého přínosu, které jsem už citoval. Škvorecký vskutku musel po *Zbabělcích* platit za „specialistu“ na okupační období a krom toho se spoluprací zřejmě sám vnitřně bránil před ataky zvnějšku – konec jí však učinil hned následující rok 1960, kdy onemocněl žloutenkou, čtyři měsíce strávil v nemocnici v Motole a pak ještě půl roku doma.²⁶⁾

Zdá se tedy být i těmito vnějšími důkazy povržené, že druhá verze povídky *Lidice budou žít* je táž, o které mluví Sehnal. Zbývá tedy otázka, zda v ní opravdu došlo k tak podstatným ústupkům, jak naznačuje. Bohužel nemáme s čím srovnávat, můžeme však vyjít ze Sehnalova tvrzení, že zatímco skupina si přála ve filmu „ukázat boj českého lidu proti fašismu“, autoři chtěli „pravý opak“. To může ovšem znamenat dvě různé věci: buď že film měl zachytit osudově náhodnou oběť vybrané skupiny lidí, kteří se moci nijak neprotivili, anebo že měl poukázat na to, že moci se příliš neprotivili Češi jako celek.

Sama povídka se kompozičně rozpadá na dvě symetrické části. První, vycházející z tehdy dostupných pramenů o lidickém případu, zejména z výslechových protokolů z procesu s K. H. Frankem a s příslušníky kladenského gestapa, zachycuje postupně se zužující pátrání po pachatelích atentátu na Heydricha a fatálně pracující systém strachu směrem nahoru, který do centra pozornosti gestapa přivede přes záletného chlubila Milana a jeho naivní milenkou Aničku Maruszákovou právě Lidice. Ty ovšem zatím nic netuší, paralelně s obrazy vyšetřování autoři exponují idylický život vesnice a v ní zejména sedmičlenné rodiny Otce a Matky. První polovina povídky končí scénou promítání instruktážního šestnáctimilimetrového filmu, zachycujícího metodiku „trestní akce proti partyzánské obci“, před jednotkou, která má provést podobný zásah druhý den v Lidicích. Formanův záměr, o kterém se zmiňuje Sehnal, se tedy měl realizovat v podobě filmu ve filmu, předznamenávajícího se vším osvětovým praktikismem, co se bude dál odehrávat.

Druhá část, zachycující vlastní akci v Lidicích, začíná další zlomyslností moci: velením je pověřen důstojník, který předtím vedl ve vesnici vyšetřování a dospěl k názoru, že o její spojitosti s atentátníky neexistuje žádný důkaz. A poté vstupuje do hry ještě jednou prvek filmu ve filmu – k akci je povolán český kameraman, který ji má zdokumentovat. Zlověstné čekání německých vojáků na ranní přepad obce se prolíná s minidramatem Otce a nápadníka jeho dcery Mařky Franty – zahrán ze stodoly od Mařky, ujede Franta, který pochází z Kladna, z vesnice a pozoruje, co se bude dít. Napětí před vpádem do vesnice mělo ve filmu gradovat záběry konfrontujícími vojáky na nákladních autech se

25) Srov. např. Zdeněk Štábl a, *K poválečnému vývoji v kinematografii*. In: *Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Filmový sborník historický 4, Národní filmový archiv, Praha 1993, s. 13 – 20, cit. místo s. 15.

26) Srov. Josef Škvorecký, *Jak jsme s Honzou Zábranou psali dějiny Československa*. „Západ“ 1990, č. 4, s. 17 – 23; též „Danny“ 1990, č. 4 – 5, s. 29 – 49.

spícími slepicemi v kurníku, tváří esesmanů hledících k Lidicím a kokrhajících kohoutů. Pak začíná trestní akce, kopírující v reálu vše, co bylo vidět v instruktážním filmu. Úděs obyvatel kontrastuje s veselostí německého štábu, který se nechává na památku filmovat a pouští si na gramofonu zabavené lidové písničky. Rodina je rozdělena, muži shromážděni v Horákově statku, tam se však jednomu z nich, Zdeňkovi, podaří ukrýt a přežít následující popravování. Tak se mj. dostává ke slovu motiv, který se podle Sehnala Formanovi nejvíc líbil a který se absurdně prolíná až k samé pointě:²⁷⁾ gestapák, který má na starosti soupis mužů, se nemůže dobrat jejich správného počtu a hrouť se zoufalstvím, jak to narušuje jeho smysl pro pořádek. Chybějícího muže mu nejprve nahradí Franta, který se do Lidic vrátí a prohlásí se za jejich obyvatele. Pak však přinesou skutečně chybějícího muže – dědu, který zemřel předchozí noc. Jeden tedy naopak přebývá, když však sečtou muže ve sklepě, zase nepřebývá, protože nepočítali Zdeňka. Ten je objeven a zastřelen až v závěru, ve fascinující scéně, kdy se doposud jen pasivní kamera stává aktivním svědkem vraždy, zatímco gestapák bledne, že má opět mrtvolu navíc...

Jak je vidět, dokázali autoři stupňovat účinek příběhu dosti nekonvenčně, s jakýmsi černým humorem, přitom však s pronikavým zaostřením právě na to podstatné: na vykořisťovanou emocionalitu, dojmající se více nesouladem v číslech než lidskými životy pod těmi čísly zmařenými. Neotřelost jejich vidění však o to víc kontrastuje s několika závěrečnými scénami, v nichž zemi osvobozuje Rudá armáda, lidé se vracejí domů, nacisté včerejší i dnešní se cítí nevinní, Matka se setkává se svou dcerou a zatímco předtím stoupal černý dým nad Lidicemi a pak nad Hitlerovým hlavním stanem, teď sice také „nad Kladnem stoupá k obloze černý dým“, ale „jako symbol tvořivé lidské práce“... Možná to jsou ta místa, která se Sehnalovi nelíbila – a právem –, těžko je však s předchozím textem spojovat jinak, než právě jejich účelovostí, potřebou mít v povídce také něco ideologicky explicitního, čím se vlk nažere a koza zůstane celá. A také něco, co by alespoň na závěr dávalo smysl proklamativnímu názvu *Lidice budou žít*.

Rozhodně tedy nešlo o nějakou demýtizaci českého protifašistického odboje, také ovšem v povídce nenajdeme snahu o umělou heroizaci a patos. S tím, stejně jako s mnohem větší měrou ideologicky podložené aktualizace se setkáme až v další variantě látky pod názvem *Pět mužů* (*Lidice*), pod níž jsou jako autoři podepsáni Miloš Forman, Ján Kadár (1918 – 1979), Elmar Klos (1910 – 1993), Wolfgang Kohlhaase (1931) a Jiří Šiktanc.²⁸⁾ Podle Sehnala projevíli Kadár s Klosem – mj. i oni si za svůj film *Tři přání* (1958) vysloužili v Banské Bystrici distanc – zájem o látku hned po jejím přepracování do popsané podoby, jeho vlastní spolupráce s nimi skončila však, když někdy na počátku roku 1961 emigroval. Do společného scénáře prosazoval prý scénu s jedním z účastníků vyhlazení Lidic, který se po válce přihlásil jako svědek v procesu s K. H. Frankem, byl tu zatčen, odsouzen k trestu smrti a popraven, Kadár však měl prohlásit, že něco takového do příběhu nebudou míchat.²⁹⁾ Dlužno ovšem dodat, že jiné ideologické aktualizace vešly do tex-

27) Jethro Spencer McIntosh, kn. cit. v pozn. 8, s. 153.

28) Miloš Forman – Ján Kadár – Elmar Klos – Wolfgang Kohlhaase – Jiří Šiktanc, *Pět mužů* (*Lidice*). Filmové studio Barrandov. Tvůrčí skupina Miloš Brož – Karel Feix. Zář 1961. 118 stran, sbírka scénářů NFA č. 2115. Viz též P. S. za tímto článkem.

29) Jethro Spencer McIntosh, kn. cit. v pozn. 8, s. 156 – 158.

tu, který má tentokrát už opravdu podobu literárního scénáře, docela bez námahy. Také ale asi bez přičinění Miloše Formana: Sehnal se zmiňuje, že Forman, na rozdíl od něho, nad účastí Kadára a Klose „zuřil“, protože chtěl budoucí film režírovat sám. Co platí o režii, dá se jistě říci i o scénaristické přípravě: v obou směrech se oproti renomované dvojici, byť právě také stranicky trestané, ocitl Forman nepochybně v podřízené roli.

Hlavní změna oproti předchozí filmové povídce spočívá v tom, že co tam bylo pouhou rozpoznatelně neústrojnou úlitbou ideologickému dohledu, stalo se ve scénáři *Pět mužů* základním principem organizace látky. Nemáme už před sebou dokumentaristicky sledovaný průběh „trestní akce“, působivý právě mluvou holých faktů, nýbrž mnohonásobně komentovanou a ideologicky interpretovanou událost, jejíž zacílení je v prvním plánu užitek politické. Tak úvodní tři obrazy nás přivádějí nejprve do současných, obnovených Lidic, jejichž mírový život je konfrontován v rozhlasovém zpravodajství s projevy nedůsledné denacifikace a pokračující militarizace ve světě. Vzápětí se ocitáme na vzpomínkové slavnosti, během níž filmový reportér pořádá mezi internacionálními účastníky anketu na téma, co pro ně znamená jméno Lidice. Autoři se tu při tom nebojí pracovat s názory už v jejich době tak banálními, až to udivuje: „– Ja, wissen Sie – Lidice – das ist für mich ein Symbol. Nie wieder Krieg!“³⁰⁾ Možná měl právě tak být vlastní příběh Lidic postaven do kontrastu s tím, v jaké zbanalizované podobě zůstal v myslích lidí, bohužel však mezi oficiální propagandou a tím, jak problém exponují autoři, neexistuje téměř žádný rozdíl.

Podobně v závěru, v obrazech 52 až 55, staví scénář na bezprostřední konfrontaci lidického případu se současností. Místo vyhlazování Lidic měl tu být divák svědkem vyhlazování arabské vesnice francouzskou cizineckou legií, inspirovaného zjevně právě aktuálními událostmi francouzsko-alžírského konfliktu. Jak se praví v úvodní poznámce, konečná podoba této „závěrečné povídky“ měla být při přípravách filmu „konzultována se zahraničním (alžírským nebo francouzským komunistickým) autorem“ včetně přechodů z Lidic do ní a zpět. Akce v arabské vesnici měla být podkreslena komentářem z instruktážního filmu, který je také v *Pěti mužích* předveden německé jednotce před vlastním vpádem do Lidic. Příběh Františka, který se dobrovolně kvůli své dívce vrátí do vesnice, je přenesen sem, do arabských reálií, stejně jako postava kameramana, který události natáčí a je se svou kamerou svědkem vraždy chlapce, jenž přežil hromadné popravy. Film v kameře dojde přesně v okamžiku výstřelu a kameramanovi stéká z oka slza, jako by v odpověď na tvrzení německého důstojníka při nočním čekání před Lidicemi, že „objektiv kamery, ten je studený jako psí čumák. Ten zaznamená všechno věčně, věčně, bez moralizování. Bez krtčí perspektivy. Je otřásající ve svém očitém svědectví.“³¹⁾ Obrazy 56 až 58 vracejí pak dějiště do současných Lidic, s mementem, že „život je krátký, svět krásný a že člověk ani neví jak...“³²⁾

V protikladnosti citovaného útržku z dialogu o poslání filmu jako „toho pravého dějepisce pro naši epochu“, jak tvrdí německý důstojník, a scény s kameramanem v arabské vesnici, tkví podle mého soudu podstata posunu látky od povídky ke scénáři.

30) Scénář citovaný v pozn. 28, s. 5.

31) Tamtéž, s. 78.

32) Tamtéž, s. 118.



*Elmar Klos (vlevo) a Ján Kadár s hlavními představiteli svého filmu Obžalovaný (1964),
Vlado Müllerem (vpravo) a Jiřím Menzelem (zády)*

Foto archiv

Původní Formanovo a Sehnalovo pojetí „otrásajícího očitého svědectví“ bylo tu z domněnky, že to je přístup příliš „studený“ – a patrně i nedostatečně politicky podkovaný – doplněno soustavným komentářem, vtahujícím historickou událost do aktuálního kontextu ideologické konfrontace rozděleného světa. Proto se po úvodních třech obrazech ocitáme ve filmové projekci, v níž pět mužů (právník a politik, kriminalista, historik, žurnalista a básník, kameraman) před filmovým plátnem komentuje, každý z hlediska své profese, průběh událostí od Heydrichova nástupu do funkce říšského protektora až k rozhodnutí o zničení Lidic. Film by tím získal asi na obrazové zajímavosti, připomínající zejména v úvodních vstupech politikových princip komunikace filmového obrazu a živého herce v Laterně magice, na jejímž druhém programu vedle Formana spolupracovali i Kadár s Klosem. Jenže právě v této části se také projevují nejmasivnější účelová přizpůsobení látky, když je tu např. Heydrich přímočaře srovnáván

se současným západoněmeckým kancléřem Konrádem Adenauerem či ministrem Seebohem.

Dokonce tu existuje i jakási přímá úměra mezi použitím těchto obsahově propagandistických prvků a formálním ozvláštněním: zatímco v politikově partu, který se těmito aktualizacemi jen hemží, pozorujeme snahu o mnohem větší vynalézavost v náznaku konfrontačních prostrhů a obrazových metafor (např. skandování po Heydrichově projevu, prostřihávané detaily dýky a kyje z Platzerových soch nad vstupen do Pražského hradu), později látka obrazově chudne, místy se zcela vytrácí princip komentovaného filmu ve filmu a děj se rozvíjí přibližně v intencích předchozí povídky. V partu kriminalisty je ovšem mnohem více místa věnováno nešťastnému vztahu Aničky Maruszákové k podvodnému milenci, historik vtahuje zase do děje „historickou nutnost“ a výpovědi lidických žen, které přežily, básník fabuluje na téma totožnosti 173. nezjištěné lidické oběti a rozvíjí v povídce naznačený příběh Františka a Mařky. Není pochyb, že střídáním úhlu pohledu jednotlivých komentátorů by se býval děj postupně vymaňoval ze svého ideologického zaostření a dospěl by až k obrazu protektorátní každodennosti, rázem vyrvané z kořenů. Tento závěrečný akord se ovšem pojetím znovu vrací k tónům udaným v začátku a nad výmluvným obrazem zkázy nevinných tak definitivně vítězí politický pamflet. Příznačná je v tomto smyslu především absence oné tragikomické scény přepočítávání lidických mužů...

Proč scénář *Pět mužů* nedospěl až k realizaci, když by v popsané podobě byl zejména pro Kadára a Klose tím nejprůkaznějším dokladem jejich ideové „nápravy“, o tom můžeme zatím jen spekulovat. Ostatně ani nevíme, nenásledovala-li po něm ještě nějaká další verze. Možná sami autoři nakonec cítili takové pojetí látky jako neúnosné. Svědčil by pro to fakt, že v téže době pracovali Kádár a Klos také na scénáři podle románu Ladislava Mňacha *Smrt sa volá Engelchen* (1959) – literární scénář k němu byl hotov už v březnu 1961³³⁾ – a film, který pak podle něj s názvem *Smrt si říká Engelchen* (1963) natočili, se podobným násilným aktualizacím vyhýbá. Přitom motivem osudu Ploštiny, obce na moravsko-slovenském pomezí vypálené nacistickým komandem, se lidickému námětu velmi blíží. S jedním podstatným rozdílem: Ploština partyzány skutečně ukrývala, takže v jejím tragickém konci leží i prvek aktivního rozhodnutí. Drama viny se tu zčásti přesunuje i na partyzánský oddíl, který osadu opustil, což se nakonec jeví jako kacířtější pohled, než jaký mohl skýtat obraz zániku zcela nevinných Lidic. Přesto jako by se potvrzoval Sehnalův názor, že „Lidice jsou nezpracovatelné“.³⁴⁾ Možná ale jsou jenom dodnes z piety tabuizované...

III.

Noty v kufru

Kapela to vyhrála

Také Miloš Forman měl v době práce na lidickém námětu v ohni nejméně ještě jedno želízko – filmový projekt podle povídky Josefa Škvoreckého *Slovo nevezmu zpět*. O jejích

33) Šárka Bartošková, *Český film 1960 – 1965 I. Filmografie*. Filmový ústav, Praha 1966, s. 163.

34) Jethro Spencer McIntosh, kn. cit. v pozn. 8, s. 158.

osudech už něco víme, hojně se o nich v souvislosti s jejím rozpracováním do podoby scénáře zmiňují Škvorecký i Forman ve svých vzpomínkových knihách,³⁵⁾ Škvorecký i jinde. Ale teprve jeho nové vyjádření v tomto čísle *Iluminace* ukazuje ve srovnání se samotnými dochovanými scénáři *Noty v kufru*³⁶⁾ a *Kapela to vyhrála*,³⁷⁾ že paměť může opravdu klamat a že věci se ve skutečnosti mohly odehrát ještě jinak, než jak je mají přímí aktéři událostí zafixovány.

Nesrovnalosti jsou už ohledně započetí práce na látce a délky jejího trvání. Forman tvrdí, že pracovat na ní začali v době jeho účasti na prvním programu *Laterny magiky* (1958), Škvorecký ji naopak klade až do souvislosti se zabavením sborníku *Jazz 58*, což bylo, jak víme, počátkem roku 1959 – Forman si prý jeho povídku přečetl v některém ze zachráněných výtisků a přišel ho požádat o to, zda by podle ní mohl napsat scénář, když zatím totéž nejde se *Zbabělci* (podivné ovšem je, že povídka na tom byla v tu chvíli naprosto stejně, jako román – na to Forman opravdu ve svých pamětech už zapomněl). Škvorecký svolil a dali se společně do práce – ale kdy a jak dlouho jim to trvalo? Forman definitivní prezidentský zákaz scénáře časově vůbec neupřesňuje, Škvorecký ho ve svých vzpomínkách doprovází údajem „To se psal rok 1961; Laternu magiku postihly zásahy shora“. Jenže my víme, že tu postihly zakazy přesně o rok dříve, takže pseudonymním psaním revuálních burlesek pro pražskou Alhambru, jak vzpomíná Škvorecký, se musel Forman začít živit už v roce 1960. Tehdy se mu také rozpadlo manželství s Janou Brejchovou a navíc musel předělávat filmovou povídku *Lidice budou žít*: „[...] nemohl jsem se dostat k žádnému filmu. Poprvé v životě jsem se cítil jako naprostý ztroskotanec [...]“³⁸⁾ A Škvorecký v té době zase ležel se žloutenkou...

Buď tedy první verze scénáře podle Škvoreckého povídky vznikla ještě v roce 1959, nejpozději do začátku roku 1960, anebo naopak až někdy od konce roku 1960. Pak by se ale zase celý proces přepisování scénáře od jedné verze ke druhé musel odehrát během necelého půdruhého roku, když *Noty v kufru* nesou dataci září 1961 (stejně jako scénář *Pět mužů*, zapamatujme si to) a *Kapela to vyhrála* duben 1962. Pozoruhodné na tom je, že pořadí scénářů je právě opačné, než jak si na ně vzpomíná Škvorecký, a že změny, ke kterým mělo podle něj pod tlakem dramaturgie dojít, v nich nelze téměř vysledovat („stonožka“ mužů nesoucích trup letadla není ani v jednom z nich, v žádném nemizí z děje studentská jazzová kapela a nevyskytuje se místo ní symfonický orchestr či jen dechovka, nikde se neztrácí hudební a komediální povaha látky). Jak jsem se snažil doložit v komentáři k edici ukázek z obou scénářů,³⁹⁾ ani nové ideové zatížení druhého scénáře motivem účas-

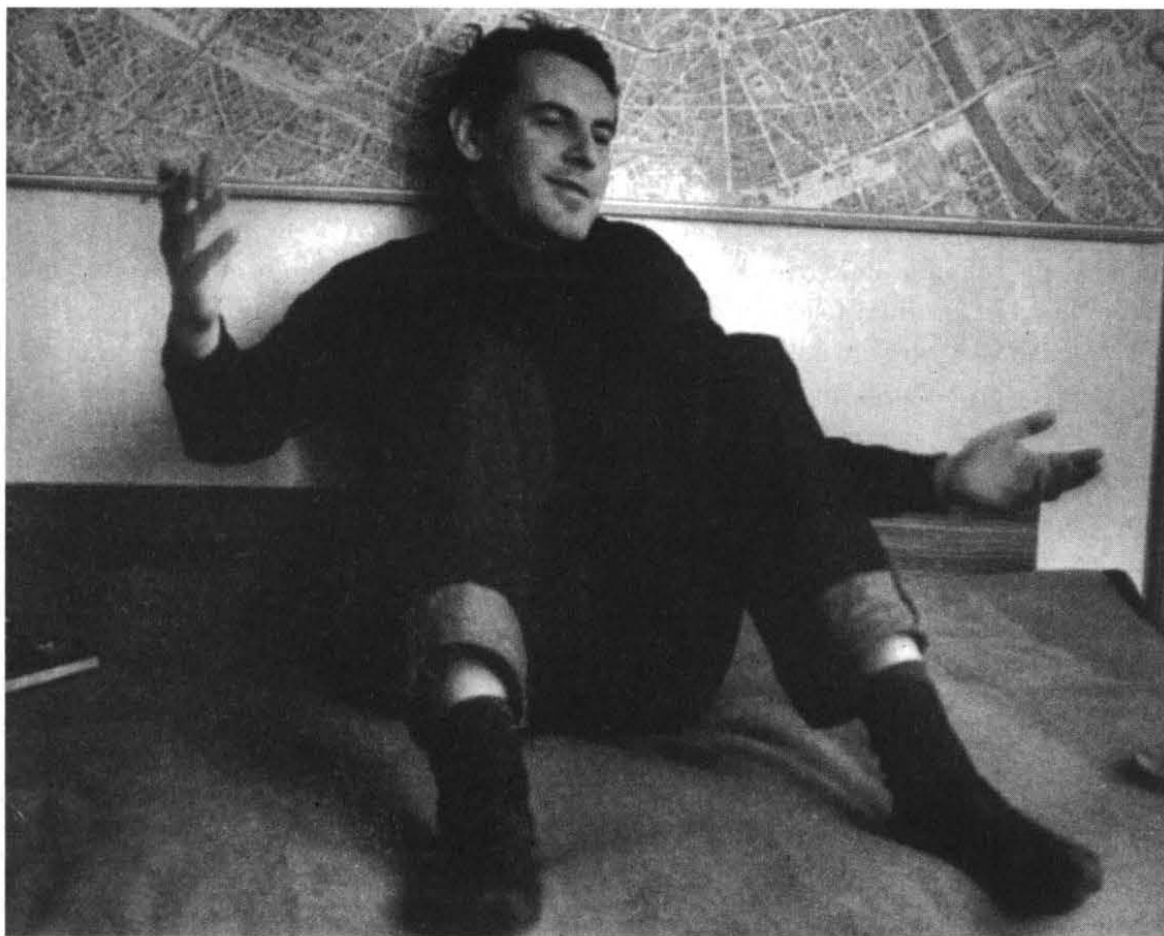
35) Josef Škvorecký, kn. cit. v pozn. 9, s. 83 – 88, Miloš Forman – Jan Novák, kn. cit. v pozn. 9, s. 100 – 101.

36) Miloš Forman, *Noty v kufru. Protimilitaristická hudební komedie na motivy z povídky J. Škvoreckého*. Literární scénář. Filmové studie Barrandov. Tvůrčí skupina Jiří Šebor – Vladimír Bor. Září 1961. 159 stran, sbírka scénářů NFA č. 1718.

37) Miloš Forman, *Kapela to vyhrála (pracovní název). Protifašistická hudební komedie na motivy povídky J. Škvoreckého „Eine kleine Jazzmusik“*. Literární scénář. III. verze. Filmové studio Barrandov. Tvůrčí skupina Jiří Šebor – Vladimír Bor. Duben 1962. 135 stran, sbírka scénářů NFA č. 2259.

38) Miloš Forman, kn. cit. v pozn. 9, s. 101.

39) Jan Lukeš, *Scénáře Miloše Formana podle povídky Josefa Škvoreckého Slovo nevezmu zpět (Eine kleine Jazzmusik)*. „Iluminace“ 8, 1996, č. 1, s. 101 – 102.



Miloš Forman v roce 1966, kdy už měl za sebou režii Konkursu (1963), Černého Petra (1963) i Lásek jedné plavovlásky (1964 – 1965) a v Čechách na něj čekal poslední film, Hoří, má panenko (1967).

Foto Erich Einhorn

ti totálně nasazených studentů na sabotážní akci nemá za následek jakoukoli změnu žánrového vyladění, ani úbytek komediálního náboje, spíše naopak.

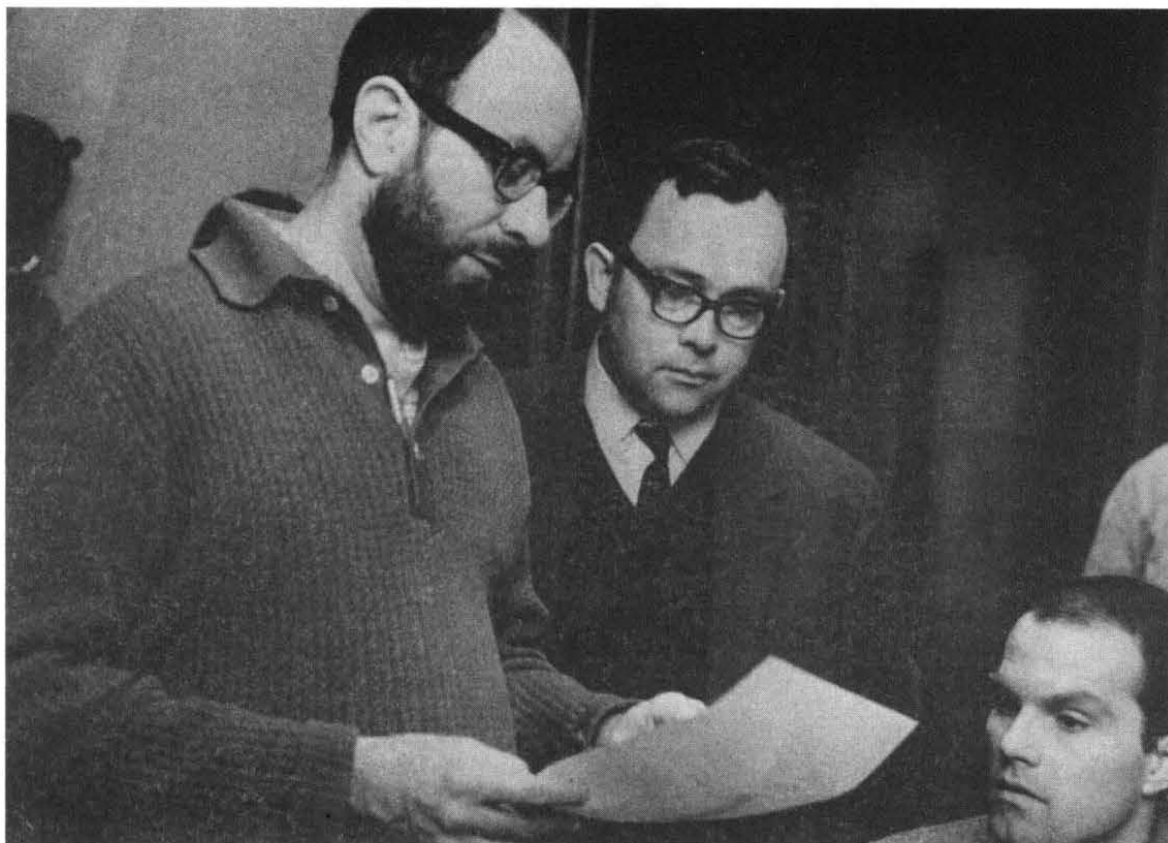
Ukázky samy jsou dosti přesvědčivé, soustředím se proto na vymezení nejpodstatnějšího rozdílu obou textů, který edice nepostihuje a který nám také snad pomůže definitivněji určit, odkud kam se látka vyvíjela. S ohledem na dataci je už jasné, že *Noty v kufru* předcházely před scénářem *Kapela to vyhrála*, nevíme však, zda jsou verzi první či druhou. Protože však oba autoři tvrdí, že se v konečné fázi dostali vlastně zase zpátky ke svému původnímu pojetí, lze mít za to, že *Noty v kufru* představují verzi druhou, kterou se snažili vyjít vstříc dramaturgickým připomínkám. Nikoli však tak, jak si na to sami vzpomínají, nýbrž v naprosto stejném duchu, v jakém se v téže době Kadár s Klosem a Formanem snažili zaktualizovat a zpolitizovat lidický příběh – zarámováním příběhu svého do kontextu současných poměrů v západoněmeckém bundeswehru. Proto také je tady jejich komedie v podtitulu charakterizována jako „protimilitaristická“: příběh z války o studentské kapele a zjazzované písni Maršál Buďonyj má své bezprostřední pokračování v přítomnosti („noty v kufru“) a spěje k důkazu, že současný západoněmecký režim (Adenauer) je stejně militantní jako ten nacistický a že má dokonce ve svých službách

jeho bývalé prohnilé exponenty (generál von Blödeheim, otec a syn Hüsseovi). Na rozdíl od *Pěti mužů* neproniká však tato idea dál, než právě jen na začátek a konec scénáře, zatímco jeho vlastní příběh žije samostatně, bez dalších aktualizací a paralel. Lze proto oprávněně soudit, že tak jako v případě přidaného konce povídky *Lidice budou žít* jednalo se i tentokrát spíše jen o taktický manévř, který na vlastní podstatě hudební crazy komedie z války neměnil vůbec nic. Ostatně o tom, že ani on, stejně jako jiná místa scénáře na schvalovatele stejně příliš nezapůsobil, svědčí čísi rozčilené poznámky perem hned na titulním listě *Not v kufru*: „Karikatura Buďoného aranže? Moltke, Hüse atd. – scéna ve škole – to snad není pravda!“ *Kapela to vyhrála* je pak už rovnou uvozena známým protektorátním vtípem, jak Češi za válečné zimy 1942 loajálně pomáhali německé branné moci prostřednictvím nápisu z pětikoruny Padělání se trestá, z něhož se škrtnou dvě první a dvě poslední písmena a pak se přečte pozpátku. O namluvení vstupního komentáře měl být požádán Jan Werich.

Výmluvné je i srovnání rozsahu obou verzí: od *Not v kufru*, které mají 91 obrazů, došlo ve scénáři *Kapela to vyhrála* k redukci obrazů o třetinu, na 61, přitom však základní žánrové a příběhové jádro zůstalo zachováno. Autoři nalézají při zestručňování nová řešení situací, nové gagy, nedá se však říci, že by ty opuštěné byly méně hodnotné – viz např. v ukázkách obraz 75 z lékařské ordinace, který ze scénáře *Kapela to vyhrála* zcela vypadl. To trochu zpochybňuje pochmurné líčení Formana i Škvoreckého, do jakých až konců látku pod vnějším tlakem dovedli – leda, že by byly *Noty v kufru* verzi první a po ní teprve následovala ta, o které oba mluví. To je však vzhledem k časovým souvislostem jen málo pravděpodobné.

Že jsou Forman i Škvorecký až příliš sebekritičtí, ukazuje dobře srovnání obou verzí jejich zpracování látky s filmem Zuzany Zemanové (1954) *Eine kleine Jazzmusik* (Česká televize 1996), kterým se povídka *Slovo nevezmu zpět* přece jen po téměř čtyřiceti letech dočkala realizace. Scenáristka Jana Knitlová zůstala na rozdíl od nich u téměř doslovného přepisu, podřízeného navíc skromným televizním možnostem a z filmu se vytratila i lapidárnost povídky i nespoutanost jejího dávného scénaristického rozpracování. Ve Škvoreckého a Formanově projektu přišla česká kinematografie o žánrový typ, jaký postrádá dodnes a jakým disponuje např. film francouzský – o divácky vděčnou, přitom však i psychosociálně potřebnou odbojovou komedii. Společná práce Škvoreckého a Formana jak na lidickém námětu, tak na této látce svědčí o tom, že měli vyhraněný cit pro rozpětí okupačního tématu, že do něj dovedli vnést mnoho ze své vlastní zkušenosti, že si uvědomovali potřebu a možnost společenské sebereflexe jeho prostřednictvím i že zároveň této sebereflexi dovedli dát podobu jednou drtivého svědectví, podruhé recesistické zábavnosti.

Proč nakonec k realizaci už schváleného scénáře *Kapela to vyhrála* nedošlo, víme: zakázal ji sám prezident Antonín Novotný, který se domníval, že se připravuje natáčení skandálních *Zbabělců*. To, že na obou scénářích je jako autor uveden jen Forman, je asi právě výsledek snahy příliš se Škvoreckého jménem neoperovat, aby to projekt neohrozilo. Teoreticky můžeme připustit, že po verzi, kterou máme k dispozici, mohla existovat ještě další a teprve té se zákaz týkal. Když však vezmeme v úvahu, že od března 1962 běželo natáčení filmu Pavla Blumenfelda *Tam za lesem* (1962), na kterém Forman přijal z nouze místo jako pomocný režisér, zdá se zřejmé, že bod zlomu je přece jen zde. Přitom mož-



*Josef Škvorecký (uprostřed) s Ladislavem Rychmanem (vlevo) a Janem Přeučilem, patrně při natáčení *Zločinu v dívčí škole* (1965), prvního realizovaného filmu podle Škvoreckého próz*

Foto archiv

ná stačilo jen trochu víc štěstí, trochu méně zlé náhody, anebo jen pár měsíců navíc a film by býval na světě: vždyť už příští rok točí Forman *Konkurs* (1963) a *Černého Petra* (1963) a v roce 1964 vycházejí znovu jak Škvoreckého *Zbabělci*, tak konečně v souboru *Sedmiramenný svícen* i povídka *Slovo nevezmu zpět*, přejmenovaná ovšem už definitivně na *Eine kleine Jazzmusik*. Pobanskobystrická léta politické a kulturní reakce a stagnace jsou prolomena, otvírá se prostor reformním proudům, pro tvůrčí renovaci starších tvůrců i pro nástup nové vlny...

IV. Horečka

Se scénářem Karla Pecky (1928) a Ladislava Helgeho (1927) *Horečka*⁴⁰⁾ ocitáme se ovšem už na samém vrcholu společenských a kulturních změn, který akcelerovaný vývoj

40) Karel Pecka – Ladislav Helge, *Horečka*. Literární scénář. Tvůrčí skupina Jiří Šebor – Vladimír Bor. Duben 1968. 126 stran, sbírka scénářů NFA č. 1232. Pod tímtož číslem i technický scénář z července 1968.

událostí od roku 1963 přinášel. Nastala doba, v níž sice i nadále nebyla nouze o střety nové filmové tvorby s mocí, ty se však už začínaly odehrávat nad realizovanými díly, nikoli jen nad dramaturgickými plány, rozpracovanými látkami, v sevření cenzury na jedné straně a autocenzury na straně druhé. Vojtěch Jasný točí druhou část své budoucí trilogie pod názvem *Až přijde kocour* (1963), Evald Schorm film *Každý den odvahu* (1964), Kadár a Klos *Obžalovaného* (1964) a *Obchod na korze* (1965). A vedle nich Jan Němec svou metaforu *O slavnosti a hostech* (1965), Věra Chytilová *Sedmikrásky* (1966), Miloš Forman *Hoří, má panenko* (1967), František Vlácil *Marketu Lazarovou a Údolí včel* (1967). A pak třeba zase Vojtěch Jasný *Všechny dobré rodáky* (1968) a Jaromil Jireš *Žert* (1968). Reformistická sebereflexe starších tvůrců prolíná se s minulostí nezatíženým viděním nastupující generace, teprve však samotný rok 1968 uvolňuje cestu k odklizení posledních tabu, jakými jsou politické procesy a vraždy padesátých let, socialistické koncentrační tábory, československý uranový gulag. Tím se otevřela možnost filmového zpracování i některých námětů Karla Pecky, které si Barrandov optoval ještě v rukopisné, nevydané podobě v polovině šedesátých let.

Jednalo se o sbírku povídek z politických lágrů *Na co umírají muži*. Pecka ji sestavil hned po návratu z téměř jedenáctiletého věznění na počátku šedesátých let a také jemu se dostalo rady, aby je v zájmu vydání „přesadil“ do reálií francouzsko-alžírské války.⁴¹⁾ Při jeho rigorózní morálce politického vězně ovšem něco takového nepřípadalo v úvahu, a tak povídky nakonec vyšly až v roce 1968. Předběhl je však koncem roku 1967 Peckův román *Horečka* a právě o jeho zfilmování projevil vzápětí zájem Ladislav Helge.

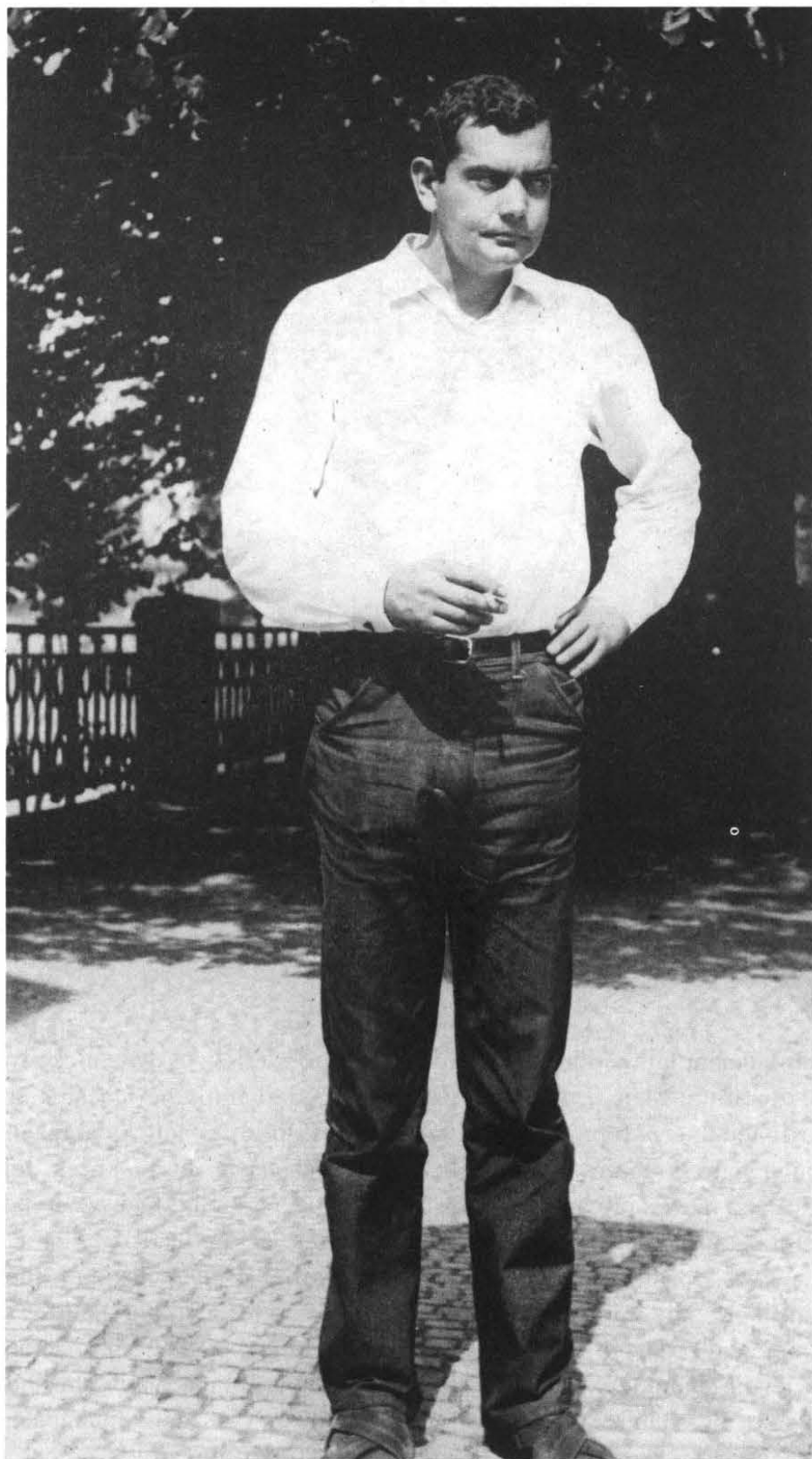
Že zrovna on, zdá se možná poněkud překvapivé: svými filmy *Škola otců* (1957) a *Velká samota* (1959) proslul jako tvůrce výrazné politizující tendence, zaměřené k mravní obrodě socialismu, nikoli k jeho destrukci. Také on se ovšem po Banské Bystrici dostal na index a právě oba zmíněné filmy byly postupně staženy z distribuce. Po několika průměrných snímcích se k závažnější tvorbě dostal zase až v roce 1967 dramatem komunistického funkcionáře *Stud* a už jeho název naznačuje, jaký myšlenkový převrat mezi tím asi prodělal. Od obrazu socialismu jako světa falešných a neschopných vůdců byl pak k obrazu socialismu jako světa koncentračních táborů už jen jeden logický krůček.

Horečka k němu skýtala vhodnou příležitost, a to i tím, co je pro Pecku typické takřka ve všech jeho vězeňských prózách: vždy mu jde o osobně vyjádřený prožitek, o portrét člověka v mezní psychické situaci, vyvolané tlakem moci. Tu přitom nijak zvlášť neanalyzuje, zvláště ne v prózách ze šedesátých let – pokřivenost politického pozadí je pro něj tak samozřejmá, že stačí pouze evidovat její projevy a pozornost věnovat především morálním a volným reakcím člověka na ně. I v *Horečce*, a to jak v románu, tak ve scénáři, převažuje nad politickými souvislostmi zájem o lidský rozměr jedince. Dokonce natolik, že v závěru by mohlo hrozit, že katarze se dostaví z úlevy nad dopadením čtyřnásobného vraha, místo z prohlédnutí obludnosti systému, který takového vraha dokáže „vyrobit“. Tím vrahem je totiž politický vězeň na útěku z lágru, jehož osudové okolnosti vženou zprvu do náhodného zabití z pudu sebezáchovy, později však i do vražd motivovaných vlastním mravním selháním.

41) Zde všude odkazuji na Peckův portrét v mé knize *Stalinské spirituály*, Český spisovatel, Praha 1995, s. 61 – 97.

ILUMINACE

Jan Lukeš: Slovo nevezmu zpět



Spisovatel a scenárista Karel Pecka v šedesátých letech
Foto archiv

*Ladislav Helge koncem šedesátých let*

Foto archiv

Určitým problémem látky je její rozpad do dvou atmosféricky a dynamicky rozdílných polovin: v literárním scénáři, který má 61 obrazů, je jejich hranicí počátek obrazu 32. První polovina je dnešní terminologií klasická akční story, dramatický obraz útěku z jáchymovského lágru do Prahy, plného nebezpečí a překonávaných překážek. Její dramatismus je ještě zvyšován pravidelným prostřídáváním s paralelní dějovou linií, zachycující stupňující se psychický a posléze i fyzický nátlak na vězněva komplice v lágru, ze kterého chce vyšetřovatel dostat, kam uprchlík směřuje. Druhá polovina příběhu, začínající okamžikem, kdy uprchlík najde útočiště u svého přítele, kterého kdysi nezradil a šel i za něj sám sedět, je naopak traktována v poloze zpomalené psychologické hry, v níž se vyjevují charakterů jednotlivých postav, a dějové napětí je nahrazeno napětím jejich vzájemných vztahů. Horečnatost vlastního útěku vystřídává horečnatost bezvýhodné situace, v níž byl jeden malý lágr pouze vystřídán jiným, větším, ale se stejně neprodyšně zadrátovanými hranicemi. Zatímco však v tom skutečném lágru funguje solidarita lidí stejného údělu, v tom druhém už taková opora schází, a proto také hlavní hrdina selhává.

Na to, že je *Horečka* vlastně první větší českou prózou z prostředí politických vězňů padesátých let, odvíjí se příběh jak v próze, tak i ve scénaristickém zpracování pozoruhodně neproklamativně. Na jedné straně pracuje s prostředky dobrodružných žánrů (útek, pronásledování, erotické motivy, náhodné setkání s udavačem vyslaným z lágru a jeho vražda, závěrečná přestřelka uprostřed Prahy), na druhé straně nepozornému čtenáři a potenciálnímu divákovi dokáže téměř utajit, že exponuje příběh vězňů politických, nikoli kriminálních.⁴²⁾ Její politický přesah je zašifrován v reakcích jednotlivých postav na dobu, nikoli v otevřených apelech a ideologických sporech. Možná i to k *Horečce* nakonec lákalo právě Helgeho, který si dobře uvědomoval, že jeho filmy byly vždy vnímány především jako politikum a pak teprve také jako umělecké dílo. *Horečka* mu skýtala příležitost tento poměr když ne otočit, tedy alespoň poopravit: politicky se mohl postavit na stanovisko krajního zúčtování s tím, čemu obětoval svou tvorbu, umělecky se mohl zmocnit přitažlivého diváckého žánru.

Konečné realizaci projektu, který byl do poloviny roku 1968 prakticky se vším všudy připraven, nezabránil tentokrát ani pobouřený prezident, ani nespokojení dramaturgové, i když Pecka potvrzuje, že i jejich scénář se několikrát přepisoval a když on už odmítl, dopisovala jej dramaturgyně Věra Kalábová. Přišla síla mnohem mocnější: tanky armád Varšavské smlouvy. Natáčení mělo totiž začít zrovna 21. srpna, závěrečnou přestřelkou, při které hlavní hrdina zahyne. Toho měl hrát Jiří Sýkora,⁴³⁾ za exteriéry byl technickým scénářem kromě Prahy určen Horní Slavkov a krajina mezi Slavkovem a Plzní. Kamera-manem snímku měl být Jiří Šámal, architektem Bohumil Pokorný, střihačem Josef Dobřichovský, zvukařem Emil Poledník, vedoucím výroby Jaroslav Císař, jako pomocný režisér se měl účastnit Zeno Dostál. Po přerušení práce srpnovými událostmi Jiří Sýkora emigroval, nahradit ho měl Petr Čepek, ten ale nemohl hned, Helge se zase mezitím místo filmování angažoval ve FITES, ztratil se celý rok a pak už naděje pohasla nadobro.

Nenatočené *Horečky* je třeba litovat o to víc, že by bývala asi v Helgeho realistickém pojetí splnila roli důležitého svědectví, spojeného navíc s gestem, jež by vzhledem k režisérovi pověsti jakéhosi svědomí socialismu bylo i důležitým aktem kolektivní mravní očisty.

V. Návštěvy

Bezprostředně po srpnu 1968 a ještě i v průběhu roku následujícího se ovšem zdaleka nezdálo všechno ztraceno. Naopak, právě v této době vzniká řada vynikajících filmů, které pak sice vzápětí končí v trezoru, aniž by je v některých případech viděli vcelku

42) O tom svědčí jak kritiky z šedesátých let, které cituji ve *Stalinských spirituálech*, tak osudy scénáře po roce 1989, kdy Helge znovu projevil zájem o jeho realizaci (už před ním, asi v roce 1988 nebo 1989, se o látku zajímal také Jiří Svoboda). Scénář byl posuzován v barrandovské skupině Trilobit Rudolfa Růžičky a bylo mu vytýkáno, že v něm není dostatečně zřetelný aspekt politické motivace jednání postav.

43) Tento i některé předchozí a následující údaje čerpám z rozhovorů s Karlem Peckou, které jsem s ním vedl v letech 1992 – 1993 a přepsal do biografie pod názvem *Hry doopravdy*, strojopis, 1993, 296 stran, cit. údaje zejm. na s. 185 – 190.



Hippokratova přísaha – koridor jednoho z lágrů padesátých let (Foto Vladimír Souček)

dokonce i jejich tvůrci, mají však alespoň to štěstí, že mohou být považovány za relativně dohotovená díla: *Smuteční slavnost* (1969) Zdenka Sirového, *Případ pro začínajícího kata* (1969) Pavla Juráčka, *Zabitá neděle* (1969) Drahomíry Vihanové, *Skřivánci na niti* (1969) Jiřího Menzela, *Den sedmý, osmá noc* (1969) Evalda Schorma, *Pasťák* (1969) Hynka Bočana, *Ucho* (1969) Karla Kachyni, *Kladivo na čarodějnice* (1969) Otakara Vávry, *Adelheid* (1969) Františka Vlácil. A navzdory tomu, že přitahuje, zejména od dubnového Husákova nástupu do funkce prvního tajemníka ÚV KSČ, připravují se i nové projekty, z dnešního pohledu jako by netknuté rozjždějícím se „procesem normalizace“. Mezi takové patří i filmový triptych *Návštěvy*, dokumentovaný literárním scénářem z června 1969 a technickým scénářem ze srpna 1969.⁴⁴⁾

Ještě do nedávna jsem se domníval, že to jsou také jediné stopy, které po projektu zbyly – nasvědčoval tomu alespoň článek kameramana povídky *Hippokratova přísaha*, Josefa Hanuše⁴⁵⁾ a pak také vzpomínky autora jejího námětu a spoluscenáristy Karla Pec-ky.⁴⁶⁾ V souvislosti se vznikem této studie oslovil jsem však i některé další tvůrce, kteří se na filmu buď přímo podíleli, anebo o něm něco věděli, a výsledkem jsou další fakta a upřesnění, na jejichž základě je možné osud *Návštěv* zrekonstruovat přece jen přesněji.⁴⁷⁾ I nadále ovšem zřejmě platí o celém projektu to, co Hanuš napsal o *Hippokratově přísaze*: „Dnes, po dvaceti letech, se zjistilo, že tento film byl naprosto a neodvolatelně zlikvidován.“

Vlastní motivaci vzniku filmového triptychu *Návštěvy* objasňuje zřetelně úvodní poznámka Jiřího Šebora a Vladimíra Bora k literárnímu scénáři.⁴⁸⁾ Roli prý sehrál jednak náhodný souběh tří autorských záměrů, „které k sobě patřily nejen tematikou, ale také názorem“, jednak příležitost uvést najednou hned tři nové režiséry. Scénáře podle podepsaných vedoucích proslulé barrandovské tvůrčí skupiny vypovídají „o situacích, jejichž základem je bezmoc člověka, degradovaného na pouhý objekt výkonu moci“ a „mají humanitní základ i objektivní střídmost v pohledu na minulé údobí, jež jsme nepřestali označovat termínem údobí deformace socialismu“. Netroufám si rozlišit, zda jsou tyto formulace pouhým kontinuálním pokračováním reformistických názorů roku 1968, či zda se v jejich obranářském tónu už nezračí obava před právě nastupující režimní reakcí. Důležité je, že patrně i ony dopomohly projekt schválit k realizaci, takže po srpnovém dopracování technického scénáře se mohlo začít natáčet.

Nejdále, až do stadia dvoupásu, dospěla do konce roku 1969 *Hippokratova přísaha* a protože právě ona v technickém scénáři *Návštěv* celý triptych otevírá, zastavíme se nejprve u ní. Společnému tématu návštěv příbuzných za jejich blízkými ve věznicích

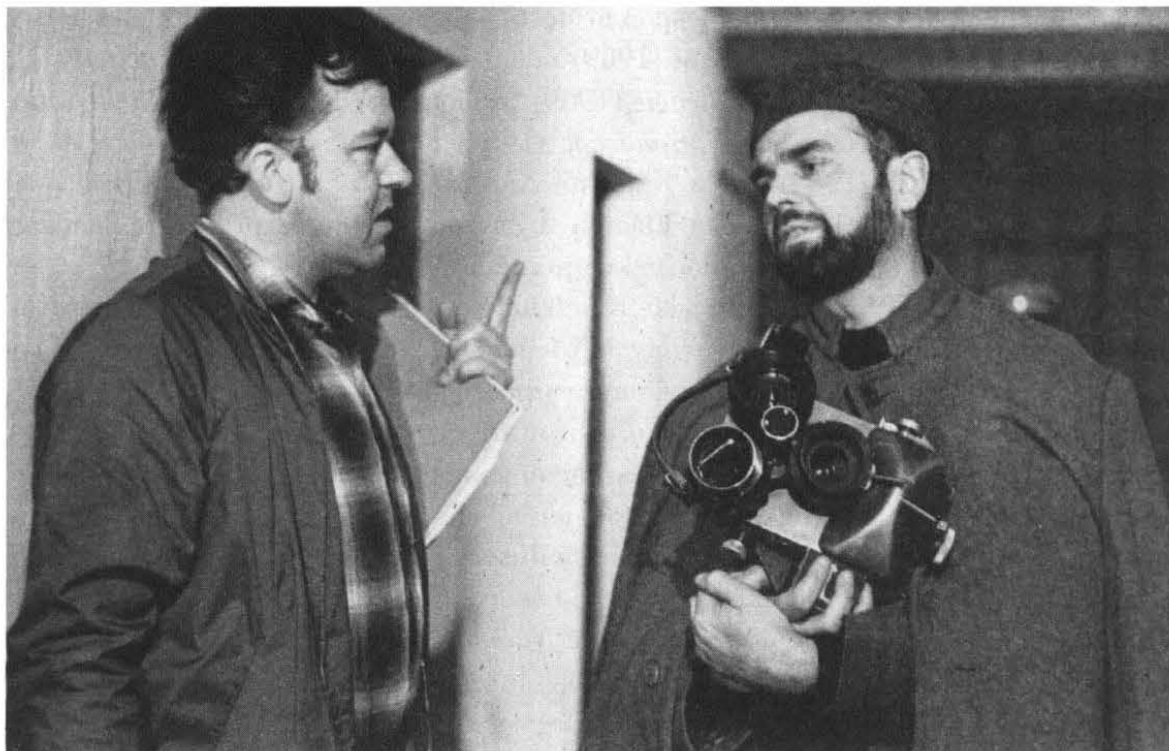
44) *Návštěvy*. Literární scénář povídkového filmu. Filmové studio Barrandov. Tvůrčí skupina Šebor – Bor. Červen 1969. Sběrka scénářů NFA č. 1589. Obsahuje povídky *Anně K. je zima* (43 stran), *Hippokratova přísaha* (81 stran), *A v tom zámku* (54 stran). Pod tímtož číslem i technický scénář, v němž jsou první dvě povídky v opačném pořadí.

45) Josef Hanuš, *O pohřbech a hrobařích*. „Záběr“ 23, 17. 5. 1990, č. 10, s. 3.

46) Viz rukopis rozhovoru cit. v pozn. 43, s. 186 – 187. Srov též. kn. cit. v pozn. 41, s. 72.

47) Důležité informace mi poskytli zejména Vladimír Vondra a Drahomíra Vihanová 8. 2. 1996, Otakar Fuka 11. 2. 1996 a Vladimír Drha 12. 2. 1996. Všem jim také vděčím za zapůjčení některých vzácných obrazových dokumentů, které studii doprovázejí.

48) Literární scénář cit. v pozn. 44, s. 3.



*Otakar Fuka s kameramanem Josefem Hanušem při natáčení povídky
Hippokratova přísaha do triptychu Návštěvy (1969).*

*Film byl snímán „ich-kamerou“, proto je kameraman oblečen do vězeňské uniformy:
v některých záběrech snímá vlastní nohy či ruku.*

Foto Antonín Chloupek

a politických lágrech padesátých let se v ní stala východiskem povídka Karla Pecky *Jeden obyčejný den* ze souboru *Na co umírají muži*. Desetistránková próza evokuje situaci vězně, kterému je na dvacet čtyři hodiny přerušen trest korekce, protože má ohlášenou návštěvu. Když se však na ni s pomocí kamarádů připraví, nikdo nepřijede. Vězeň se vrací do korekce zavalen zklamáním a zoufalstvím z pokračování mučivé samoty. V podstatě tedy jen nekomentovaná evokace existenciálního stavu, jeden ze stovek a tisíců obyčejných dnů na cestě za přežitím dlouholetého politického trestu. V Peckově knize leží ovšem povídka v sousedství dalších podobných, které stejným nevzrušeně popisným způsobem zachycují i to, co v ní samotné je jenom naznačeno: brutalitu trestů za sebemenší provinění, permanentní zápas o fyzické i duchovní přežití, soudržnost lidí stejného údělu. To všechno bylo nutné nějakým způsobem do scénáře filmu dostat, aby povídka nezůstala bez kontextu, aby se z naskicované situace stal lidský příběh. Nevíme např., za co se ocitl vězeň v povídce v korekci – to ukazují na jiných situacích jiné povídky souboru, ve filmu by však absence podobných logicky dějově zřetězených motivů nutně vyvolala v divákovi nespokojenost. Zejména proto se asi scénář jmenuje jinak než povídka: z jedné situace stal se v *Hippokratově přísaze* příběh konkrétního člověka, medika, který ve smyslu lékařské přísahy chce na lágru poskytnout pomoc, je přistižen a potrestán korekcí. V ní bojuje nejen o fyzické přežití, ale mučí se i vzpomínkami na svou dívku, a když pak absolvuje marnou návštěvu, propadá se ještě hlouběji do své samoty.



Představitel hlavní postavy v Hippokratově přísaze Josef Šebek byl ve filmu vidět pouze při pohledu do zrcadla či skla v okně.

Foto Vladimír Souček

Autoři scénáře Karel Pecka a a režisér snímku Otakar Fuka (1936) vtáhli do něj motivy i z jiných Peckových próz, aby však byla zachována introvertní poloha nazírání příběhu z hlediska hlavní postavy, zvolili pro vlastní realizaci metodu, popsanou v úvodní explikaci: „Tento film má být realizován nekompromisně a do všech důsledků metodou ‚subjektivní kamery‘. To znamená, že kamera je totožná s pohledem hlavního představitele, pouze s výjimkou jeho představ a snů. Tyto pasáže budou technicky odlišeny jak v obraze, tak ve zvuku (vnitřní monolog – šepot).“⁴⁹⁾ Jaký byl výsledek, o tom podává svědectví Josef Hanuš: „Téměř celý děj se odehrával v lágru a byl snímán tzv. ich-kamerou. Tento způsob natáčení, při němž není děj sledován objektivně, ale je viděn subjektivně očima hrdiny, je realizačně nesmírně složitý. Je velice těžké jej uplatnit důsledně, protože je vlastně nezbytně nutné jednotlivé pasáže točit v jednom záběru. Komplikací bylo mnoho, ale vše se nakonec podařilo vyřešit a film u několika jedinců, kteří jej měli možnost spatřit, vyvolal velký ohlas. Nezvyklý byl tento styl práce také pro herce. Ti byli nuceni při promluvách s hlavním hrdinou dívat se přímo do jeho očí, což v tomto případě

49) Tamtéž, *Hippokratova přísaha*, s. 1.



*Hippokratova přísaha – lágrový apel.
Zleva Josef Kutil, J. Kryl, zády Vilém Besser.
Foto Vladimír Souček*

znamenal přímo do objektivu, který je jinak tabu. Ukázalo se, že zvyk je železná košile. A tak měli Petr Kostka, Ota Lackovič, Jaroslav Moučka a další zejména v prvních natáčecích dnech nezvyklé problémy a ztíženou práci, zatímco představitel hlavní role Josef Šebek se na plátně objevil jen v okamžicích, kdy se na sebe díval do zrcadla, či v několika retrospektivních vzpomínkách.⁵⁰⁾

Soudě podle scénáře, pracoval snímek zajímavě také s hudbou (Jiří Šust), která měla sugerovat nekonečně se vlekoucí čas v korekci a v protikladu k tomu zase nezadržitelně se krátící lhůtu na přerušení trestu. Podobně fotografie z natáčení z majetku režiséra Fuky, bohužel jediné obrazové svědectví o projektu, dokládají snahu o až dokumentaristické zachycení reálií politických lágrů (architekt Přemysl Longa). Střihem byl pověřen Miroslav Hájek, výrobu vedl Jaroslav Solnička. V hereckém obsazení figurovala jediná žena, Naďa Urbánková v roli vězňovy milé, kromě jmenovaných herců dále ve filmu hrál Miroslav Saic, Radovan Lukavský, Josef Kutil, Vilém Besser, Stanislav Litera, Václav Kotva, Miloš Červinka, Jaroslav Kepka a neherec J. Kryl. Hlas titulní postavy namluvil Jan Třiska.

50) Josef Hanuš, čl. cit v pozn. 45.



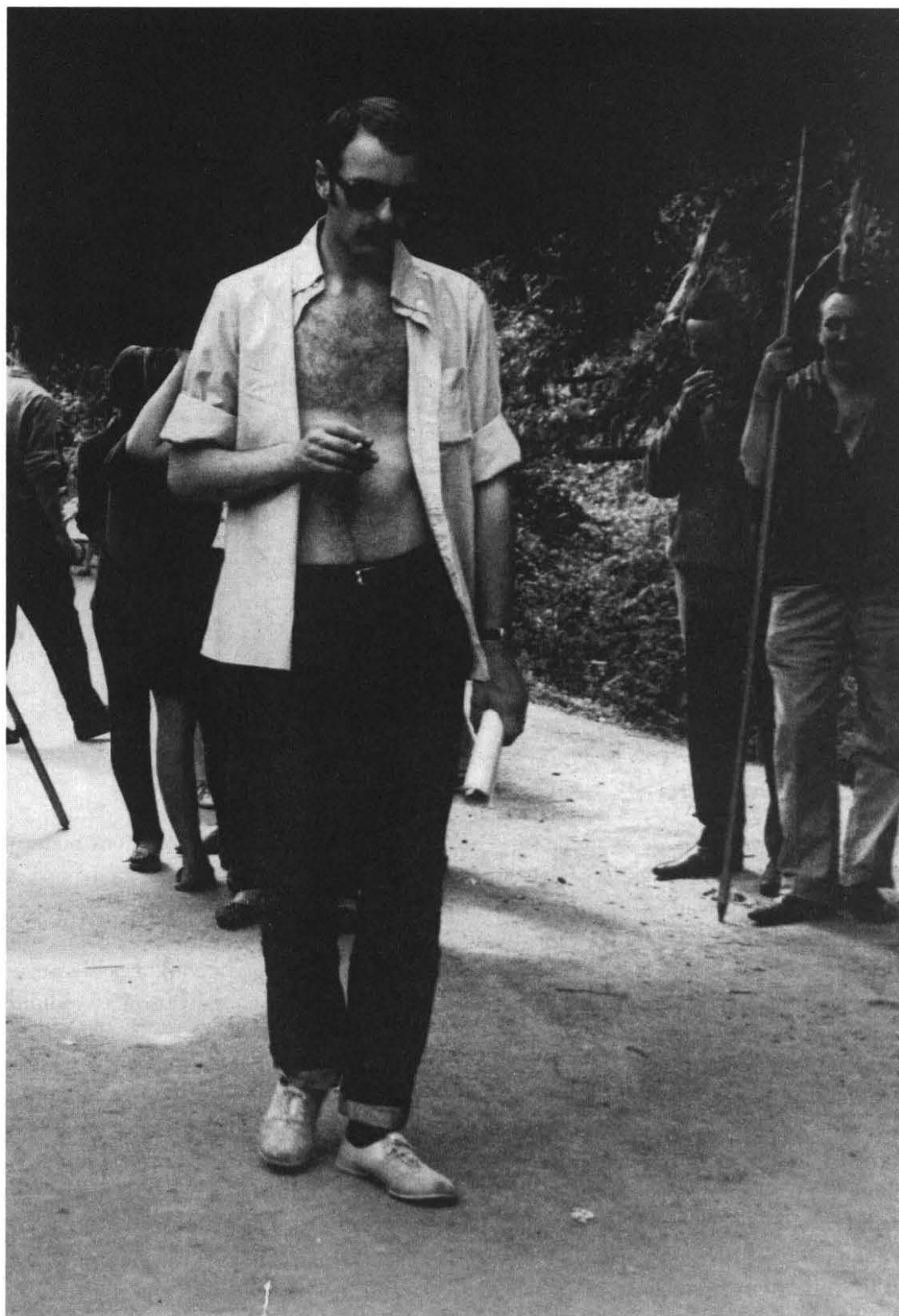
Hippokratova přísaha – scéna návštěv příbuzných na lágru
Foto Vladimír Souček

Jak *Hippokratova přísaha* skončila, už víme, režisér k tomu dodává, že natočený materiál si koncem roku 1969 nejprve odvezla a pak zase vrátila StB, po projekci na dvoupásmu nebyl však film začátkem roku 1970 schválen k výrobě kombinované kopie a v roce 1974 pravděpodobně v laboratořích zlikvidován.

Druhá povídka v technickém scénáři nese název *Anně K. je zima*: vznikla podle prózy Zdeny Salivarové (1933), jako autoři scénáře jsou uvedeni Zdena Salivarová a Vladimír Drha (1944), a ten měl současně film i režírovat. Původní předloha k dispozici není, sama její autorka vlastně ani neví, jak se k Drhovi dostala: „Povídku jsem napsala na FAMU jako seminární práci. Bylo nás u Ivana Osvalda v semináři asi pět nebo čtyři a vlastně jsme si dělali, co jsme chtěli. Když šlo o to, co odevzdat jako seminární úlohu, navrhl Jarda Petřík (byl pak ve Zlíně jako dramaturg, ale umřel v r. 90, prima kluk), abychom všichni napsali povídku, která začne ráno, a skončit musí do půlnoci. Tak mě napadla Návštěva povolena (to bylo v r. 68, už to šlo). Jak se dostala k Drhovi, nevím, to by Vám mohl povědět on, ale vím, že plánoval ten triptych, druhá byla Peckova povídka, na tu třetí už si nevzpomínám, a že mu to po invazi zatrhli. Ale napsal scénář a nazval ho *Anně K. je zima* a já ho ještě dostala do Toronta. Pak jsme ten scénář nabídli Tigridovi do Svědectví, protože se mi zdál lepší než moje předloha, a on jej otiskl jen pod mým jménem, abychom neohrozili Vladimíra Drhu. A od té doby, když na to přijde řeč, je

ILUMINACE

Jan Lukeš: Slovo nevezmu zpět



Vladimír Drha jako pomocný režisér při natáčení filmu Jaromila Jireše Žert (1968)
Foto archiv



*Zdena Salivarová (vlevo), autorka námětu k povídce Anně K. je zima při natáčení filmu Jana Němce O slavnosti a hostech (1965).
Vzadu autorka námětu, výtvarné koncepce a spoluautorka scénáře
Němcova snímku Ester Krumbachová.*

Foto archiv

autorství scénáře přičítáno mně, i když jsem to už kolikrát vysvětlila.⁵¹⁾ Scénář ovšem nevyšel jen ve Svědectví,⁵²⁾ ale – už pod jmény Salivarové i Drhy – také v tisku Společnosti Josefa Škvoreckého.⁵³⁾

Podle Vladimíra Drhy mu účast v triptychu nabídla dramaturgyně Věra Kalábová, která mu také dodala Salivarové námět a on si jej přepsal. Námět připomíná naruby převrácenou povídku Peckovu: osou děje je cesta Anny K. odkudsi ze Slovenska do jednoho z jáchymovských lágrů za uvězněným synem. Když tam po strastiplné, ale mlčenlivě odhodlané cestě přes půl republiky dorazí, zjistí, že byl mezi tím transportován do Leopoldova. „Toto téma nemůže slibovat filmovou podívanou,“ čteme v nepodepsané, ale nepochybně Drhově explikaci ke scénáři.⁵⁴⁾ „Film by měl být strohý, přísný a pravdivý. [...] Snímat by se mělo způsobem spíše dokumentárním. Domnívám se, že herci nemají v tomto filmu své místo. Míním tím herce, jejichž tváře jsou v povědomí. To, že příběh

51) Zdena Salivarová v dopise autorovi ze 7. 9. 1995.

52) Zdena Salivarová, *Anně K. je zima*. „Svědectví“ 11, 1971 – 1972, č. 42, s. 277n.

53) Zdena Salivarová – Vladimír Drha, *Anně K. je zima a další texty*. Společnost Josefa Škvoreckého, Praha 1992, s. 2 – 25.

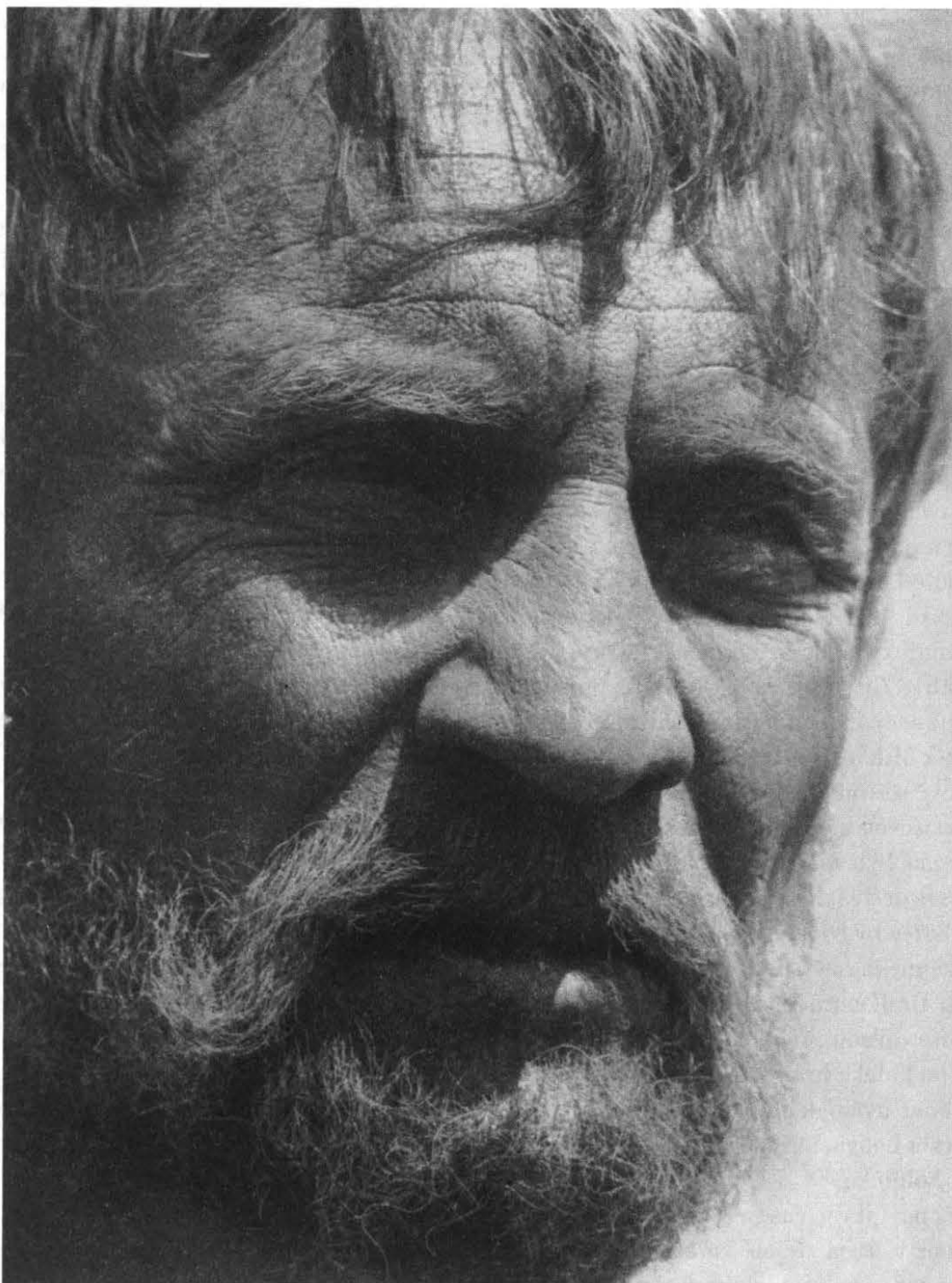
54) Literární scénář cit. v pozn. 44, *Anně K. je zima*, s. 1.



Spisovatel a scenárista Vladimír Vondra v době realizace filmu Návštěvy v roce 1969

Foto archiv

(dá-li se příběhem nazvat) Anny K. je tragický, nikterak nevylučuje, že jeho průběh může být svým způsobem i komický. [...] Sledujme tedy Annu K. a každý její pohyb.“ Zmínky o strohosti, pravdivosti, inscenačním dokumentarismu i použití neznámých tváří konvenují zcela pocitu, jaký scénář vyvolává při čtení: nejspíše si nad ním vybavíme



Režisér Milan Jonáš v šedesátých letech

Foto archiv

stejně mlčenlivou hlavní postavu Sirového snímku *Smuteční slavnost* i jeho pochmurně zasněžené krajinné scenérie. Režijní záměr nevyhýbat se ani komickým prvkům posunuje však postavu i vyznění povídky ještě jinam: odevzdané členění nepřízni a výsměchu osudu mohlo se z baladicky jednostrunné polohy skutečně přechylovat do mnohoznač-

nější polohy tragikomické, aniž by přitom vážnost hlavní postavy byla jakkoli dotčena. Anna K. může sice sama působit komicky svou vyplašeností v prostředí, kam nepatří, nicméně postrádá zcela rysy neupřímnosti, vychytralosti či zbabělosti, s jakými se po cestě setkává u spolucestujících, dokonce i u těch, kteří jedou za stejným cílem jako ona. Tak se její ostych – s jejíma očima se měl divák setkat až v posledním záběru – a neprůbojná nemotornost opravdu mohly stát nezpůsobným měřítkem ostatních.

Z vlastního natáčení se uskutečnilo pouze několik dní – především záběry z jízdy vlakem a snad také z vesnice Anny K., která byla vybrána v Beskydech. Odtud byl štáb odvolán do Prahy a tam se dozvěděl, že film se zastavuje. Všechno se podle Drhy muselo sběhnout už na počátku roku 1970 – teprve v říjnu 1969 se vrátil z vojny. Kameramanem snímku byl Jozef Ort-Šnep, další členy štábu neuvádí ani technický scénář. Hlavní postavu obsadil Drha neherečkou, starou paní ze Zemplínských Hamrů, figuru hubené dívky hrála Dagmar Bláhová, jinak byly role obsazeny členy komparsu. Zcela ve smyslu explikace se točilo na ruční 16 mm kameru, synchronně, s využitím improvizace i nenadálých podnětů. A to je všechno, co se o vlastním filmu dá říci – zůstal v samém rozjezdu a natočený materiál zmizel.

Podle Otakara Fuky se povídky *Návštěv* točily v pořadí *Hippokratova přísaha*, *A v tom zámku* a až nakonec *Anně K. je zima*. To by vysvětlovalo, proč Fukova povídka byla prakticky už hotová, když Drha teprve začínal, a proč také zákaz filmu zastihl jeho jednotlivé části v různém stadiu rozpracování. Natočena byla prý i povídka *A v tom zámku*, jejíž scénář spolu napsali spisovatel a scenárista Vladimír Vondra (1930) a divadelní režisér Milan Jonáš (1924 – 1992), pro kterého se stejně jako u Fuky a Drhy měla stát filmově režijním debutem. Jak tvrdí Drahomíra Vihanová, která byla v letech 1965 – 1972 Jonášovou manželkou, film se na konci roku 1969 nalézal ve stadiu postsynchronů, a to zřejmě bylo tak jako u ostatních částí *Návštěv* důvodem, proč nepřežil. Zatímco její *Zabitou neděli* zachránilo to, že do prosince 1969 byla už hotová kombinovaná kopie, povídky *Návštěv* by bývaly výrobně přešly do roku 1970, a tomu chtělo nové vedení Barrandova a zejména nový ústřední dramaturg FSB Ludvík Toman zabránit. Jak Vladimír Vondra, tak Drahomíra Vihanová potvrzují, že Jonášův snímek viděli: inscenačně se prý blížil spíše divadlu, herecky byl však podle nich vynikající – podle jejich paměti roli vězněného kulaka hrál Gustav Opočenský, dále si vzpomínají na Jiřího Krampola. Technický scénář uvádí Jana Kališe a Jozefa Ort-Šnepa jako kameramany filmu, architekta Přemysla Longu, střihače Miroslava Hájka, zvukaře Jiřího Kejře, vedoucího výroby Jaroslava Solníčku.

Děj povídky je časově i místně situován do roku 1956 do věznice Mírov, „bílého zámku“, jehož vizi má zřejmě korespondovat jak název povídky, tak úvodní píseň *Znám já jeden krásný zámek* nedaleko Jičína – ta ovšem místo toho poněkud zavádí. Ocítáme se nejprve v cele, kterou spolu sdílí bývalý kulak Buran, bývalý esesák a mladý pasák holek. Kdo je kdo a jakou má za sebou minulost, dozvíme se ovšem až po úvodní kontroverzní scéně – právě přijíždějí návštěvy a všechno ostatní se odehraje v jejich průběhu.

Závěrečná povídka se tedy hned několika aspekty liší od dvou předchozích. Za prvé se v ní pozornost z jedné hlavní postavy přenáší na nejméně tři. Za druhé se mění hledisko, konfrontují se pohledy jednotlivých aktérů, které jsou navíc komplikovány retrospektivami z minulosti, často jenom metaforického významu. A konečně ještě více než v po-

vídce *Anně K. je zima* se současně uplatňuje střízlivě realistický pohled na vězeňské společenství. Zatímco v *Hippokratově přísaze* nezazněl ve vzájemných vztazích ani tón disharmonie a v *Anně K. je zima* mohl se vyskytnout vlastně jen na straně těch, kteří zůstali na svobodě, tady vpadá bez milosti i mezi vězně, ve schválném kontrastu s idylickou písničkou zpívanou dětským hláskem. A bezelstně upřímné dítě, vnučka Buranova, je také tím, kdo bezděky v povídce komentuje její největší paradox. S vnučkou přijde totiž i její otec, pro jehož útěk za hranice je Buran ve vězení – teď se syn na amnestii mohl vrátit, otec však zůstává sedět dál, na něho se nevztahuje... A podobně jako v případě Buranově je tu ve 29 obrazech ve zkratce rozehráno i několik dalších příznačných lidských osudů, v nichž se bez milosti otiskla bota moci.

Zdá se, že stejně bez milosti, v prakticky jediném sevřeném prostoru návštěvní místnosti, Milan Jonáš povídku také zinscenoval. Měl k tomu dostatek zkušenosti nejen divadelního praktika, ale také hned dvojnásobného politického vězně (asi 1952 a 1959, pokaždé uvězněn za pokus o opuštění republiky a pokaždé zhruba po roce propuštěn). Ztráty jeho natočeného materiálu je nutno litovat o to víc, že alespoň v něm by se bývalo zachovalo jeho umění práce s herci, které předtím i potom, před definitivním odchodem do emigrace počátkem osmdesátých let, projevil jako pomocný režisér u filmů svých kolegů, např. Jana Schmidta (*Konec srpna v hotelu Ozón*, 1966; *Luk královny Dorotky*, 1970), Otakara Vávry (*Kladivo na čarodějnice*) ad. Drahomíra Vihanová, se kterou Jonáš až do poloviny natáčení spolupracoval jako pomocný režisér na její *Zabitě neděli*, se pokoušela v roce 1990 natočený materiál najít, ani jí se to však nepodařilo...

VI.

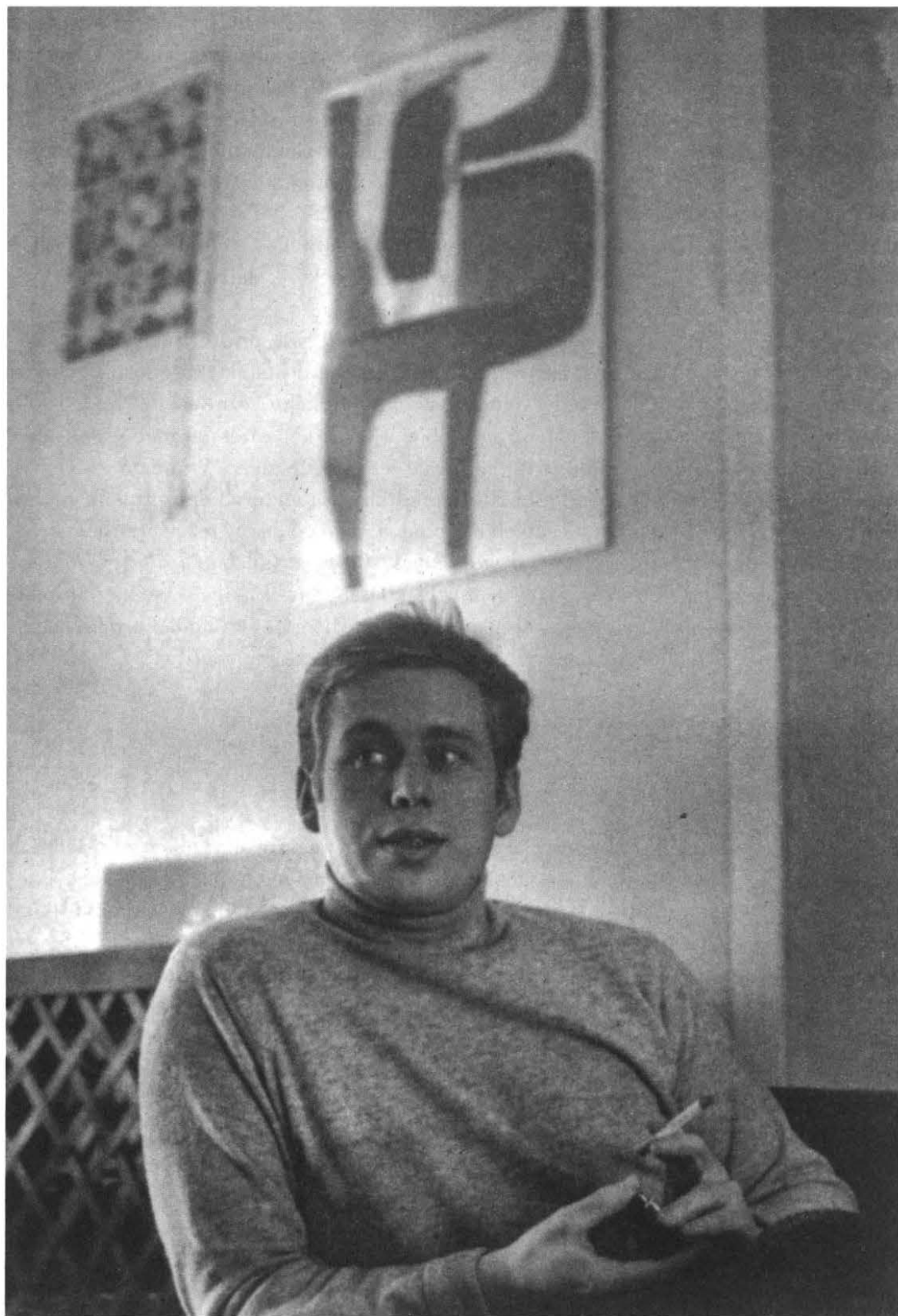
Heart Beat

Scénář triptychu *Návštěvy* můžeme z dnešního hlediska považovat za jeden z posledních výhonků tvrdošíjné snahy dotáhnout účtování šedesátých let s minulostí až do konce, nezůstat jen v poloze „většinové“ sebereflexe, jakou v literatuře představovala například Vaculíkova *Sekyra* (1966) a Kunderův *Žert* (1967), ve filmu pak *Žert* Jirešův. Bylo by bývalo opravdu potřebné ukázat, že vedle intelektuálních a mravních selhání přelomu čtyřicátých a padesátých let, byť od poloviny tohoto desetiletí už tápavě napravovaných, existovala také zkušenost „menšinová“, zkušenost vidoucího zraku a mravní otužilosti. Jenže nezbylo tolik času, aby tuto menšinovou zkušenost stačila přijmout za svou i většina, a také, přiznejme si, i umělecké hodnoty prací těch, kteří zobecňovali zkušenost většiny, byly zřetelnější, akceptovatelnější a někdy už mířily za utilitární horizonty jedné historické epochy. Takový je právě *Žert*, román i film, povyšující problém dobového individuálního i kolektivního komplexu do existenciální polohy identifikace vlastního já bez ohledu na přinesené oběti a spáchané viny.

Ke stejným horizontům vzpínala se však i ta linie tvorby, která jako by nezohledňovala zkušenost ani většinovou, ani menšinovou, ale kladla si od počátku cíle daleko méně diktované „požadavky doby“ než vlastním vědomím, svědomím, emocionalitou, fantazií, smyslem pro hru, paradox a absurditu. Mám tu na mysli třeba filmy *Postava k podpírání* (1963) a *Případ pro začínajícího kata* Pavla Juráčka, *Sedmikrásky* (1965 – 1966) a *Ovoce*

ILUMINACE

Jan Lukeš: Slovo nevezmu zpět



Václav Havel v roce 1966

Foto Erich Einhorn

stromů rajských jíme (1969), Věry Chytilové, *O slavnosti a hostech a Mučedníci lásky* (1966) Jana Němce, anebo celý stále jako by ještě neviditelný vklad Ester Krumbachové do podoby jedné, naopak tak jasně viditelné tváře českého filmu šedesátých let.

Možná se bude zdát troufalé, přiřadím-li právě k této linii české filmové tvorby také nerealizovaný scénář Václava Havla (1936) a Jana Němce (1936) *Heart Beat*.⁵⁵⁾ „Chceme v něm formou trochu krvavé komedie nastavit zrcadlo některým jevům současné doby: gangsterismu světa politiky, neschopnosti humanisticky využívat vrcholu vědy, prodejnosti myšlenek i osob, snadnosti vyvolávání fanatismu a násilí, mezinárodnímu černému trhu – ať politickému, tak konkrétnímu, věcnému. Chceme položit otázku: kdo skutečně ovlivňuje běh světa, které síly, které organizace. V našem filmu je to gang šmelinářů, chirurgů a podvodníků, jak je to však ve skutečnosti?“ Takhle vysvětlují autoři svůj záměr hned na první straně textu a i když jim odpustíme, že nemohli vědět, jak se „nastavování zrcadel“ stane nejpozději od Svěrákovy a Menzelovy *Vesničky mé střediskové* (1985) v českém prostředí neúnosným, přece jejich explikace ani pak nebudí příliš důvěry. Jenže: „Nechceme však vyprávět moralizující příběh – náš film by naopak měla být spíše legenda, plná fantazie a podívané, večírků, recepčí, slávy světa, obřadů všeho druhu... [...] A měla by to být komedie.“ Rázem jsme někde jinde: tušíme, že banalita „vzestupu a pádu dr. B.“, virtuózního chirurga, který se svým operatérským uměním dobyde svět, zaplete se do mafiánského obchodování s lidskými srdci, málem se stane věrozvěstem „nové, produktivní a skutečně realistické etiky“,⁵⁶⁾ ale nakonec přece jenom prozře natolik, že „si uvědomíme, že poprvé mluvil a uvažoval jako člověk, jako člověk se srdcem“,⁵⁷⁾ tedy že tato banalita je banalitou záměrnou. Řekněme banalitou archetypální, umožňující vyjádřit v příběhu cosi základního z lidské zkušenosti, dát čtenáři-divákovi najevo, že autoři vědí, že nevyslovují nic nového, neznámého, ale chtějí to říci svým jazykem. Jazykem, v němž se mísí rozpoutanost poetické féerie, jakou uplatnil Jan Němec ve svých *Mučednících lásky*, s konstruktérstvím divadelních her Václava Havla, vážnost myšlenek s jejich groteskním kontextem, filozofie s bulvární publicistikou, mýtus s dějinami.

Jaké byly okolnosti vzniku scénáře a s jakým záměrem jej autoři psali, objasňuje mj. Václav Havel v rozhovoru v tomto čísle *Iluminace*.⁵⁸⁾ Název rozhovoru vyjadřuje mj. nejen Havlův názor na některé obecné zásady, jimiž se řídila tvorba šedesátých let, ale lze jej také vztáhnout na samotný *Heart Beat*. I v jeho struktuře objevíme totiž pevné kompoziční principy, dodávající příběhu logický tah a držící jej pohromadě navzdory „všem rafinovanostem barev, nábytku a příjemností“,⁵⁹⁾ které autoři hodlali při jeho realizaci uplatnit, i navzdory těm nejabsurdnějším souvislostem a asociacím, jimiž se nechali inspirovat (např. přímý televizní přenos transplantace srdce, při němž je interviewován jak příjemce orgánu, tak i umírající dárkyně, která se pak se světem loučí větou: „Měla jsem vás ráda, bděte!“⁶⁰⁾). A nejedná se přitom jen o principy fungování

55) Václav Havel – Jan Němec, *Heart Beat*. Scénář. 144 stran, sbírka scénářů NFA č. 2458.

56) Tamtéž, s. 128.

57) Tamtéž, s. 139.

58) Jan Lukeš, „Kde je vše dovoleno, nic nepřekvapí.“ S Václavem Havlem o českém filmu let šedesátých i devadesátých. *Iluminace* 8, 1996, č. 1, s. 89 – 100, zejm. s. 95 – 98.

59) Václav Havel – Jan Němec, scénář cit. v pozn. 55, s. 89.

60) Tamtéž, s. 125.



Jan Němec v šedesátých letech

Foto archiv

oněch havlovských „stroječků“, v jejichž přesném rytmu se vracejí, opakují a obměňují některé motivy, nýbrž i o naznačené principy kamerového snímání ve „stylu umělé geometrické kompozice“⁶¹⁾ a hudebního doprovodu, pracujícího s opakovanými hudebními akcenty a scénami, v nichž rytmus děje by byl hudbě zcela podřízen.

Z rozhovoru s Václavem Havlem vysvítá, že scénář *Heart Beat* vznikl na přelomu let 1968 a 1969, a podle jeho domněnky nervozita a rozpolcenost doby se v něm musela nějak odrazit. Můj dojem z něj je však spíše opačný: jako by sice scénář opravdu rostl z těch nejaktuálnějších podnětů posledních měsíců a týdnů, ale právě bez jejich zátěže, bez pochmurnosti nejistot, které se s rokem 1969 začínaly rýsovat stále zřetelněji. Také ale bez zátěže všeho toho, čím jako by minulá léta občana i umělce zavazovala, s osvobodivým tvořivým elánem, s ničím nekalkulujícím, ničím se však také neomezujícím. Rozmnožený text scénáře není adjustován jako tisk Filmového studia Barrandov, zjevně tedy ani neprokročil do stadia, kdy by ho nějaká tvůrčí skupina zahrnula alespoň do

61) Tamtéž, s. 41. Jedná se o pojetí celého obrazu 31 (s. 41 – 49), který měl být natočen v jediném dlouhém záběru.

svých výhledů. Nebylo tomu tak jistě jenom z vnějších příčin obnovujícího se ideologického dohledu, nýbrž i z vlastní podstaty látky.

VII.

Oučel hlavní...

Přehlídka sedmi nerealizovaných scénářů šedesátých let se nám stala zároveň jakýmsi rychloběhem českou kinematografií této dekády. Nehodlám ji doplňovat o sny, které se neuskutečnily, ani sám snít, co by bylo, kdyby... Dějiny se odehrály tak, jak se odehrály, a už je nikdo nezmění. Chtěl jsem jen zjistit, za co komu stálo jeho slovo, co pro něj byl ochoten obětovat a jak se případné ústupky odrazily v tom kterém díle. Jak se odrazily v dalších uměleckých i lidských osudech zúčastněných, doplní si už čtenář snadno sám.

15. 2. 1996

P. S.

K vysvětlení účasti východoněmeckého spisovatele a scenáristy Wolfganga Kohlhaaseho a k dešifraci záhadného jména Jiří Šiktanc na scénáři *Pět mužů* připojuji sdělení básníka Karla Šiktance (1928) ze 17. 2. 1996. V inkriminované době pracoval prý na scénáři jedné z povídek filmového triptychu o Lidicích, z dalších autorů si pamatuje Kadára a Klose. K účasti jej přivedl osobní zážitek, kdy se jako čtrnáctiletý chlapec stal v rodné Hřebči u Kladna svědkem zkázy nedalekých Lidic. Lidičtí muži, vracející se té noci ze šichoty na Kladně, nechali si prý v Hřebči svá kola, a ta tam pak byla dodatečně likvidována. Jednomu z mužů se podařilo utéci do blízkého lesa, kam na něj potom Němci uspořádali zátah. Podle Karla Šiktance obsahovala jeho filmová povídka právě tyto motivy, do všech námětů začaly však záhy mluvit lidické ženy a mimo jiné i proto prý nakonec z věci sešlo. O scénáři *Pět mužů* neví už Šiktanc nic, připouští však hypotézu, že v patrně fiktivním jméně Jiří Šiktanc mohli zbylí autoři zašifrovat podíl jeho a Jiřího Sehnala, který byl v té době už v emigraci. Zdá se tedy, že geneze látky byla ještě komplikovanější a že scénář *Pět mužů* je sloučením nejméně dvou paralelních snah o zpracování lidického tématu – jednu sleduji v textu, druhou představoval zmíněný povídkový triptych. V segmentaci scénáře do pěti partů komentujících události vždy z hlediska určité profese by pak bylo možné shledávat také pozůstatek původně zcela samostatných příběhů, ve vložených výpovědích lidických žen ústupek jejich snaze vynutit si v příběhu svůj hlas, v motivu 173. lidické oběti kontaminaci Šiktancova motivu návratu do Lidic se Sehnalovým marným přepočítáváním lidických mužů. Spoluprací Wolfganga Kohlhaaseho mělo být zřejmě látce injektováno „pokrokové“ hledisko německého anti-fašisty a zároveň tak měla dostat náťer internacionálního smíření.

3. 3. 1996

PhDr. Jan Lukeš (1950)

Literární a filmový kritik; studoval na FF UK obor čeština – dějepis (1969 – 1976), v letech 1975 – 1987 se živil jako čistič oken a současně se věnoval literární kritice, 1987 – 1989 byl zaměstnán v odboru výzkumu Čs. filmového ústavu, odkud přešel do kulturní rubriky legalizovaných Lidových novin, kterou pak také od roku 1991 vedl. Od poloviny roku 1994 je redaktorem knižní edice NFA v rámci oddělení teorie a dějin filmu. V roce 1982 vydal knihu literárně kritických esejů o mladé generaci sedmdesátých let *Prozaická skutečnost* (Mladá fronta), v roce 1993 soubor filmových studií a kritik z let 1987 – 1993 *Orgie střídmosti* (NFA), v roce 1995 *Stalinské spirituály* (Český spisovatel), pět portrétů spisovatelů a scenáristů vězněných v padesátých letech (J. Hejda, J. Mucha, K. Pecka, J. Stránský, J. Beneš).

(Adresa: Národní filmový archiv, Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1)

SUMMARY

WON'T EAT MY WORDS

1960s Screenplays that Didn't Make It to the Screen

Jan Lukeš

One can detect in every national cinematography, apart from its obvious history represented by the individual movies which have actually been made, yet another history that happens to be hidden, being constituted by projects which have never gone beyond the stage of literary preparation. While treating such texts as potential films would amount to getting involved in ahistorical guesswork, their analysis coupled with description of their subsequent fates may indeed reveal hitherto unknown facts related to their writers, as well as providing a fresh look at some of the period clichés, stereotypes and standards of good taste.

Sources of this particular kind – synopses, film stories and screenplays – assume special relevance to the student of those cinematographies which took shape in countries under totalitarian regimes, where decisions on the realization of a cinematic project would be more likely than not made on the basis of considerations that were largely extra-artistic. This also applies to the developments taking place in Czech cinematic art throughout the country's period under communist rule, including the 1960s which have since come to be regarded as the art's most liberal and most productive years. That notwithstanding, quite a few of the decade's filming projects failed to make it to the silver screen, due to lack of understanding, lost battles with the party bureaucratic machine, ill luck, or the eventual restoration of the former hard-line regime. Their fates bear witness to their time. At the same time, their individual characteristics attest to their own intrinsic qualities as well as to those of their writers, illustrating the ways in which they strove to find a humanly acceptable *modus vivendi* as artists and as citizens in that particular historical context.

Hence also the present study's title: *Won't Eat My Words*. It is identical with the original name of Josef Škvorecký's short story, *Eine kleine Jazzmusik*, which was included in *Jazz 1958*, a collection of works by different authors that was seized by the censors. Škvorecký's text served Miloš Forman as a model for two movie scripts: *Noty v kufru* (Notes in a Suitcase, 1961), and *Kapela to vyhrála* (The Band Played and Won, 1962). For his part, while setting out to work on ever new versions of the story, Forman too was constantly faced with the dilemma of either eating his words or remaining faithful to himself as an artist, constantly grappling with the problem of how far he could go in his game with the authorities. Of course, things were very much the same with the other sixties' screenplays that didn't make it to the silver screen, which are dealt with here – the sole difference being that the subsequent gradual liberalization of the regime's cultural policies entailed a broadened manoeuvring scope and an organic widening of the artistic horizons, with ever less regard being paid to any regulations from the outside.

While focusing on this line of development, the present study deals with a total of seven literary texts. Dating from 1960 is the film story by Miloš Forman and Jiří Sehnal, *Lidice budou žít* (Lidice shall Live), which amounts to a remarkable starting point for a documentary-style vision set in the time of the country's occupation by Nazi Germany. Elaborated further in the screenplay by Miloš Forman, Ján Kadár, Elmar Klos, Wolfgang Kohlhaase and Jiří Šiktanc, titled *Pět mužů* (Five Men, 1961), the theme is given a shape inspired quite obviously by experience with the medium of *Laterna magika*; however, the treatment involves a forced manner of correlating the subject with the topical Franco-Algerian conflict.

Respect for the criterion of art's involvement in the ideological „struggle against capitalism and imperialism“ also left an unpleasant imprint on the aforementioned Forman sketch, *Notes in a Suitcase*, with its inorganic setting of an occupation-time story of a jazz band in a broader context making room for the criticism of current developments in West Germany's *Bundeswehr*. The same story's later version, under the title *The Band Played and Won*, shed that topical connotation and in several passages still emphasized the material's crazy-comedial aspects. Yet it was not passed as fit for shooting, either: this time out Forman earned a ban from none less than President of the Republic Antonín Novotný who suspected that the planned movie might actually be based upon Škvorecký's proscribed novel, *The Cowards*.

An entirely new evolutionary phase is represented here by the screenplay of Karel Pecka and Ladislav Helge, *Horečka* (Fever, 1968), based on Pecka's eponymous novel published in 1967. An action-packed story of a political prisoner on the run from a labour camp, it was above all to signal the tearing down of yet another of the period taboos. In its case, too, the approval procedure dragged on endlessly, until the project's defini-

tive frustration by the invasion of August 1968. The same setting served as the background for another movie prepared in 1969: a triptych of film episodes named *Návštěvy* (Visits), dealing with troubled journeys to places of detention undertaken by relatives of political prisoners, and with the latter's despaired futile waiting. The script for the episode *Anně K. je zima* (Anna K. is Cold) was written by Vladimír Drha after the story by Zdena Salivarová; *Hippokratova přísaha* (The Hippocratic Oath) is by Karel Pecka and Otakar Fuka; and *A v tom zámku* (And in the Castle), by Vladimír Vondra and Milan Jonáš. Of these three only The Hippocratic Oath was made into a film, to be destroyed during the hard-line communist „normalization“ era.

The last of the screenplays dealt with in the present study is *Heart Beat*, written jointly by Václav Havel and Jan Němec at the turn of 1968 and 1969. Its plot, unleashing a gallery of mafia types carrying on trade in human hearts, documents a stage at which the authors reached absolute emancipation from servitude to any external precepts, and were aiming at a grotesque planetary allegory. As, reading it now, one detects its hero's true victory in the moment when „for the first time he was talking and thinking like a human being, like a human being with a heart“, one realizes that this kind of spiritual awakening was indeed one of the crucial causes pursued by the 1960s cinematic art.

Translated by Ivan Vomáčka