

Rozhovor

**„KDE JE VŠE DOVOLENO,
NIC NEPŘEKVAPÍ“**

S Václavem Havlem o českém filmu let šedesátých i devadesátých

Jan Lukeš

V průběhu loňského XXX. ročníku MFF v Karlových Varech pozval si prezident republiky Václav Havel (1936) k jedné z pravidelných debat v lánské vile Amálii zástupce střední a mladé generace filmařů, filmových kritiků a publicistů. Diskuse se nejprve zaměřila převážně na otázku ekonomické a organizační situace filmové výroby u nás po zrušení státního monopolu, později přešla také k vlastní tvůrčí problematice, zejména scenáristické. Impuls k tomu dalo mimo jiné vystoupení právě prezidentovo, jednak komentující a doplňující názory vyslovené v úvodu, jednak shrnující některé poznatky získané nad nejnovější českou filmovou produkcí. Záznam těchto improvizovaných poznámek Václava Havla z 3. července 1995 tvoří první část následujícího textu. Na ni pak navazuje ve druhé části rozhovor, který mi Václav Havel poskytl pro *Iluminaci* 15. listopadu 1995 s tím, že se v něm pokusíme nalézt spojnice dnešního filmu s odkazem šedesátých let a popsat i jeho osobní roli v tehdejším filmovém dění.

I.

Rozhodl jsem se, přátelé, že vystoupím ze svého hlubokého mlčení a že přeci jen řeknu pár nesoustavných poznámek k některým věcem, o nichž jste mluvili, a k některým svým dojmem, které jsem během sledování nových českých filmů vstřebal.

Z vaší rozpravy se mně v podstatě potvrdilo, co si myslím již dávno a co též často říkám. Totiž, že má-li stát na čemsi zájem, neznamená to, že musí všechno platit, ale že má vytvořit podmínky k tomu, aby pro někoho jiného bylo výhodné to financovat. A myslím, že to platí ještě i v tom smyslu, že pluralita zdrojů vždycky zaručuje i jakousi pluralitu duchovní, kulturní, názorovou a podobně. Stát není žádný pluralitní zdroj peněz, to je centrální, jediný zdroj. To znamená, že jsem přítelem odpisů z daní, které mají smysl několikery: nejen v tom, že zaručují pluralitu, ale ony způsobují i daleko operativnější pokrývání nejrozmanitějších potřeb sfér, které za komunismu jsou sférami klasicky rozpočtovými. Ty jsme ovšem zatím víceméně zdělili v té podobě, jak právě za komunismu fungovaly a celý neziskový sektor není dosud legislativně vymezen – hlavně se to týká daní.

Jiná výhoda plurality zdrojů spočívá v tom, že peněz je víc, protože se jich méně ztratí cestou do centrálního rozpočtu a zpátky a nemusí se platit tolik byrokracie. Hlavně se tak ale zajišťuje naprostá pestrobarevnost všeho, co se děje: každá fabrika má zájem na tom, aby se v místěčku, kde sídlí, něco podnikalo. Třeba dá svůj peníz na hlouposti, ale mezi mnoha hloupostmi právě pluralita zajišťuje, že se stane i něco dobrého. V Americe deset milionářů založí deset kafkovských muzeí, z nichž devět je zcela pitomých, ale to desáté je to pravé, které by ale stát, kdyby ho měl zajišťovat, zcela určitě nevymyslel.

U nás jsou odpisy z daní minimální. Co dávají sponzoři na vaše filmy, dávají ze zisků jako součást budování svého image, svého dobrého jména, a procento, které se odpisuje z daní, je pranepatrné a není nikterak specifikováno. Náš premiér často mluví o chrtích závodech: proč by měl stát podporovat, aby nějaká fabrika dávala miliony do něčeho takového, jako jsou chrtí závody. Já si za prvé myslím, že i chrtí závody patří k nekonečné barvitosti a rozmarnosti života. A za druhé si myslím, že odpisy z daní by měly být strukturovány. Kdo chce, může platit na církve, tolik a tolik může odepisovat na zdravotnictví, na školství, na kulturu. Investuje do té věci, která ho zajímá, do konkrétního filmu, památky, či čehokoli a odečte si to ze základu daňového výpočtu. To se mi potvrzuje jako systém, který by měl fungovat i ve filmu. Jím je dáno, že donátorům a sponzorům nebude až tolik záležet na tom, jestli film na sebe vydělá nebo ne. V budoucnu na sebe v podstatě nevydělá asi žádný český film, tím spíš ne, že je v jakési krizi i distribuce a na některé filmy lidé začasť ani nemohou jít, protože majitel kina má třeba už zkontraktováno něco jiného.

Dále se mi zdá, že potíží je klasický producent. Člověk, který není pouhý sponzor, ale který majetkově za výrobu filmu ručí. Který sice shání z různých zdrojů peníze, ale zároveň má podnikatelského ducha i cit pro disciplínu a své pomocníky, dramaturgy, který mu radí, i svou podnikatelskou ctižádost, aby dovedl hospodařit s penězi. Nepřipadá mi šťastné, když se dají na projekt miliony, filmař je spotřebuje a ve filmu není ani uveden ten hlavní, kdo ručí za to, že film bude dobrý a smysluplný. Bude-li tam napsán jako producent, řeknu si: tak to je ten, co umí natočit dobré filmy. Je zřejmě opravdu věc času, než se tahle infrastruktura, jak jste to nazvali, u nás zrodí a vybuduje, produkční firmy už tu jsou – nebo jejich zárodky – a budou růst a budou si konkurovat. V tom velký problém do budoucna nevidím.

Od těchto věcí, které jsou spíš technicko-organizační, bych teď rád přešel k filmu jako umění. Zmínil bych se o několika svých dojmech z nových českých filmů, které jsem měl možnost zhlédnout, i z dnešní debaty, i když to možná nebude moc uspořádané. Mluvílo se tu na téma racionality a iracionality, tajemství a netajemství. Já mám na to prajednoduchý názor. Myslím si, že umění je vždycky tajemné a mnohoznačné a nikdy nelze dost dobře říct, co vlastně znamená. Jeho poselství, je-li dobré, dotýká se tajemství života a vesmíru. Nicméně to neznamená, že dílo má být pomatené, abych tak nazval způsob, jakým je provedeno. Dílo musí mít, podle mého mínění, svou velmi srozumitelnou, čitelnou kompozici, svůj jasný řád, a čím jasnější ho má, tím má větší šanci, že se dotkne tajemství vesmíru. Je-li dílo samo o sobě – způsobem, jak je vytvořeno a napsáno nebo natočeno – chaotické, pak už žádné tajemství přenášet nemůže. Kde je vše dovoleno, nic nepřekvapí. Dílo musí být naprosto srozumitelné, průhledné, musí mít hlavu a patu, jeho

prvky musí do sebe zapadat, musí mít svou logiku, a potom se může dotknout oněch srozumitelných věcí, kterých se pokouší nějak dotknout každý umělec.

Z českých filmů, které jsem viděl, jsem tedy měl tyto pocity: Za prvé, že velmi silná je potřeba osobní výpovědi. Za druhé, že velmi slabá je scenáristická stránka, totiž vykomponování díla tak, aby se jeho poselství přeneslo způsobem, že všichni padneme do vývrtky. Zdá se mi, jako by tu chyběla kategorie pravých scenáristů, kteří vědí, jak na to. Kterým režisér třeba všechno vypovídá při nekonečném množství večírků, ale oni to nakonec stejně technicky napíší tak, že scénář má svůj timing a svou kompozici a režisér ho pak natočí. Je to profese od Marcela Carné až po Felliniho a Resnaise, každý měl svého scenáristu. A byli tací scenáristé, kteří měli schopnost psát i pro Bergmana, i pro Felliniho, i pro někoho jiného, ale znali jeho poetiku, znali jeho posedlosti a uměli věc technicky udělat tak, že film fungoval. Že měl hlavu a patu, abych tak řekl. To se mi zdá být dosti slabou stránkou ve větší či menší míře těch filmů, které jsem zhlédl. Já samosebou nebudu mluvit o žádných konkrétních filmech, který se mi líbil víc nebo míň...

Zdalo se mi také, že ve větší či menší míře skoro všechny – ne úplně, ale skoro všechny – nové filmy trpí čímsi, co je veliké pokušení pro tvůrce, co znám ze svého vlastního literárního snažení a co nazývám „škvarky“. To jest přenášení hotových věcí zvenčí díla do jeho vnitřku. My jsme cosi prožili, cosi jsme zaslechli, cosi nás napadlo, ono se to zformuje v jakousi hotovou věc a my ji pak „vrazíme“ do díla. Přichází tam však zvenčí, a je okamžitě poznat. Ať to bylo něco, co jsme prožili a čím jsme se třeba trápili v dětství, ať je to něco, co jsme zaslechli v hospodě. To je nepodstatné: je poznat, že to je zvenčí. Já si myslím, že všechno se musí stát „uvnitř plodu“: že všechno začíná na zelené louce a všechno se musí odehrát v jejích situacích, v jejím příběhu, v její atmosféře, v její lyrice. Jakmile přitom někdo začne vykládat nějakou příhodu nebo se v ději najednou objeví situace přinesená zvenčí, která byla předpřipravená, neboť se vědělo, do čeho vstoupí a kde bude použita, je to v okamžiku poznat. Aspoň tedy já to, myslím, rozpoznám, ale rozpozná to asi i divák, který nemá, řekněme, žádné zkušenosti s tvořivou činností. Rozpozná to podvědomě – připadne mu to prostě falešné. Nejde jenom o hotové repliky, ale i celé hotové situace – jednoduše „škvarky“...

Myslím, že jsme u nebezpečí, které vyrůstá z přeceňování vlastních zkušeností, vlastních zážitků a toho, co jsme slyšeli. Samozřejmě, že to je to nejdůležitější: z čeho jiného máme čerpat než ze sebe samých? Jenomže musí fungovat jakési kontrolní mechanismy, které osobní zkušenost dovedou uchopit tak, aby v ní bylo i jakési obecně lidské poselství, kterým nejsem očarován a okouzlen jen proto, že to je právě má zkušenost. Tím, že je má, je mi samozřejmě drahá a jsem jí i nějak posedlý. Druhý člověk jí však už posedlý není a já musím svou zkušenost přetavit do čehosi, co začne jakoby bez ní a co se rozkryje a odkryje teprve na půdě díla.

Jiný můj poznatek: zhlédnuté filmy ve větší či menší míře trpí potřebou atraktivních prostředí, protože je to takzvaně filmové. Ve všech filmech máte, prosím pěkně, střechy, katedrály, prapodivné půdní byty, takové zajímavé i nezajímavé všelijaké zvláštnosti, které se dokonce ještě opakují. Někde to má smysl, a pak je téměř jedno, že to je tak exkluzivní a exotické prostředí, protože když má smysl, je jasné, že tam musí být. Ale někdy mám pocit, a to je zase „škvarek“, že tam je jen proto, že je tak atraktivní a že jsme si řekli,



*Vila Amálie 3. 7. 1995. Zleva – sedící: Tereza Brdečková, Alena Müllerová, Václav Havel, Irena Pavlásková, Halina Pawlowská, Zdeněk Urbánek.
 Stojící – první řada: Lenka Šetinová, Jan Lukeš, Filip Renč, Saša Gedeon, Jan Foll, Milan Šteindler, Zdeněk Tyc, Fero Fenič, Tomáš Vorel, Jiří Ježek, Jan Bernard.
 Druhá řada: Václav Marhoul, Zdeněk Svěrák, Jan Svěrák, Jaroslav Sedláček, David Dušek, Michael Kocáb.
 Zcela vzadu: Anna Freimanová, Jaroslav Brabec, Luboš Dobrovský, Ladislav Špaček, Eva Špačková, Andrej Krob, Vladimír Hanzel.
 Foto Pavel Štecha*

aby to nebylo furt stejné, tak to hodíme někam jina. A když už má být scéna v bytě, tak vezmeme nějaký zajímavější byt, třeba zajímavě lokalizovaný.

Ještě jedna věc, která mě také najednou napadla: Proč je vesničan v českých filmech vždycky karikaturní figurka? To je i v české literatuře, táhne se to už od Klostermanna až dodnes, i ve filmu nejnovější české filmové vlny: když je v nich někdo s hráběmi, je takový lehce komický a přijde úleva – zasmějeme se! Já nevím, proč – proč venkovan má být komičtější než městský člověk?

Další otázka: českost, světovost, evropskost. Já mám dojem, že my se nemůžeme vy-
lhat ze své zkušenosti, ze své osoby, ze svého vidění světa. Ale že skrze to své a osobní se musíme dotknout čehosi, co je obecné. Českost je prostě buďto v nás, máme ji v krvi, anebo v nás není, anebo se jí nějak odcizíme, a pak to znamená odcizení své osobní autenticity, nikoli odcizení národu. Nelze ji ale naprogramovat nebo s ní kalkulovat. Nemůže být jakýmsi programem a nemůžeme se pokoušet udělat české dílo. To je cesta ke zkáze. Já musím promluvit za sebe a jsem-li Čech, tak to asi něco českého v sobě mít bude, ale nemohu s „českostí“ díla kalkulovat nebo ji plánovat. A pakliže to dopadne tak, že mu rozumějí jenom Češi a žádný jiný, tak mám smůlu, ale asi to není moc dobré dílo – to se musí, domnívám se, týkat obecně lidského. Byť vždycky nějak jinak, prostřednictvím jiné zkušenosti osobní, společenské, politické.

A konečně můj dojem z těch filmů je, že jsou naprosto bravurní technicky, kameramansky, režisérsky a podobně. Víím, jaká byla generace mých vrstevníků, nová vlna šedesátých let, moji přátelé: jací byli po formální stránce vlastně neumětelové proti všem dnes začínajícím režisérům. To je zajisté dobré, že to tak je. Vedle toho jsem si ale všiml, že čím neznámější herec, tím byl lepší. Neplatí to možná úplně generálně, také jsou výjimky, mohl bych jmenovat, ale nechci se dotýkat žádných konkrétních filmů.

To jsou asi tak mé poznámky, možná jich mám víc, ale to už stačí.

II.

Pane prezidente, chtěl bych, aby náš rozhovor pro Iluminaci, kterou právě držíte v ruce, kromě pohledu na období šedesátých let v jistém smyslu navázal také na to obecné, co jste říkal v létě v Amálii. Než se k tomu dostaneme, byl bych ale rád, kdybyste se mohl zmínit o svém osobním vztahu k filmu...

Možná jsem to už někde říkal či napsal: celý život jsem chtěl být filmařem. Film mě fascinoval, dokonce jsem se hlásil na FAMU, kam mě samosebou v těch dobách nevzali, a měl jsem od mládí i přátele, kteří měli to štěstí, že se k filmu dostali, jako Miloš Forman, Honza Němec. Celá šedesátá léta jsem se přátelil s takzvanou novou vlnou, byli jsme v intenzivních kontaktech, cítili jsme se být tak trochu na jedné lodi, protože jsme byli vlastně jedna generace. Taková první, řekl bych, neideologická generace – ti starší byli buďto svazáci, anebo v kriminálech, a byli strašně poznamenaní ideologickou konfrontací a únorem 1948. Zatímco my jsme už byli mimo a zajímaly nás trochu jiné věci než ideologické, takže jsme cítili jistou spřízněnost. Já jsem dokonce

na IV. sjezdu spisovatelů v roce 1967 četl jakýsi manifest celé nové vlny, který tehdy neměli jeho signatáři samozřejmě možnost otisknout v novinách, ale na sjezdu jsem mohl říkat, co jsem chtěl, čili jsem ho tam mohl přečíst. Měli jsme zkrátka přátelské vazby.

Co vás ale přitahovalo k filmu jako takovému, čím je pro vás dodnes natolik magický, že jste toužil být filmařem, zkusil jste to jako scenárista a ještě předtím – a teď znovu, ve snímku Tomáše Vorla Kamenný most – i jako herec?

Co mě na filmu přitahuje, přesně definovat neumím. V mládí, když se někde filmovalo, byl jsem tím fascinován: stál jsem a zíral, i když filmování je vlastně strašná nuda, protože se pořád jenom čeká, až někdo nastaví správné světlo. Přesto jsem takhle vydržel hodiny, ačkoli jsem měl málo času, byl jsem osm hodin v zaměstnání, na čtyři hodiny jsem chodil do večerní školy, jezdil sem tam, měl noční směny a tak dále. Jakmile se ale někde filmovalo, byl jsem uhranutý, stál a koukal... A jednou se mi stalo, že ve Valdštejnské zahradě na Malé Straně točili *Hudbu z Marsu* či něco podobného a hráli v tom Marvan, snad Filipovský, prostě stará škola. Já to pozoroval a po filmování jsem celý zkřehlý zašel na Malé Straně do hospůdky, bylo mi asi šestnáct nebo tak nějak, dal jsem si pivo a u vedlejšího stolu seděl právě Marvan a Oldřich Nový. Vzal jsem v sobě nebývalou odvahu, vstal, přistoupil k těmto dvěma mistrům a řekl: „Mé jméno je Havel, můj strýček býval filmovým podnikatelem, možná si ho pamatujete...“ Oni byli strašně milí a říkali: „Jó, Miloš Havel...“ a vzpomínali a nechovali se vůbec jako hvězdy.

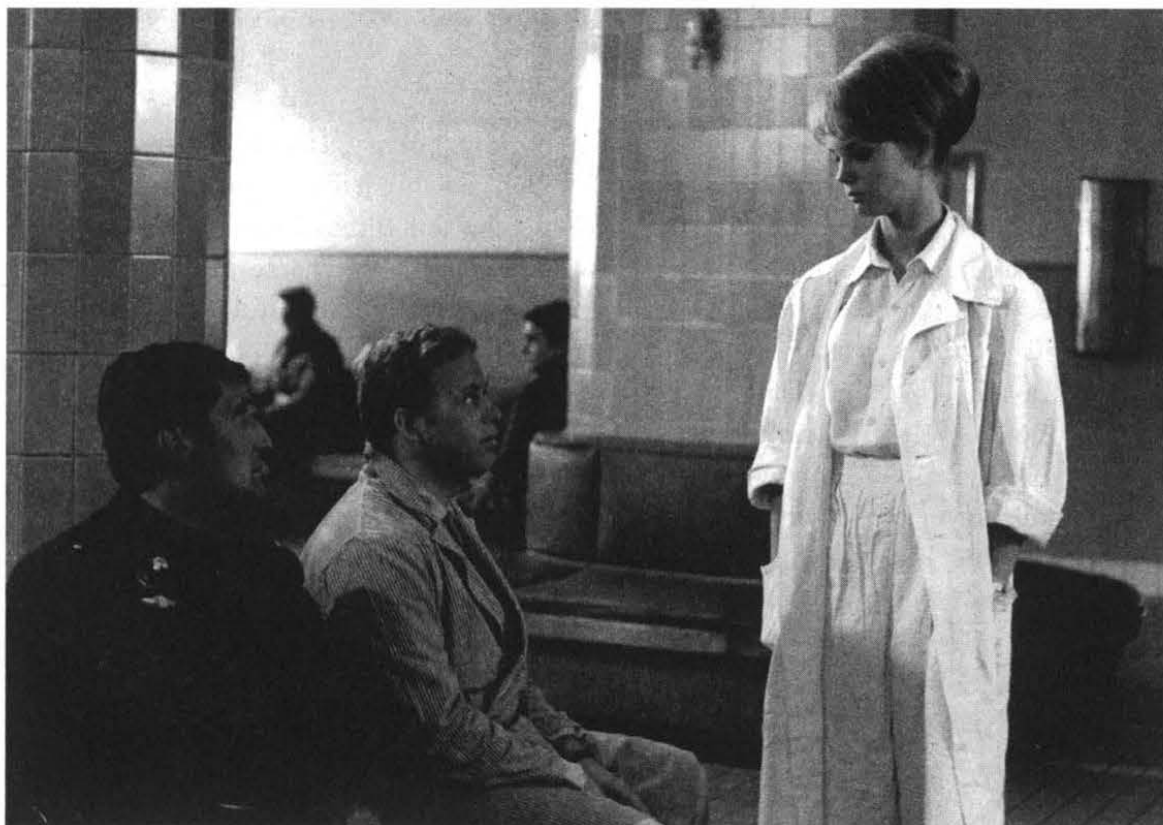
Kdy jste se potom dostal s filmem už do přímého, osobního kontaktu?

Co se týče mých přímých kontaktů s filmem, byly takové rozmanité námluvy a polonámluvy, nakousnuté věci, opomenout bych však neměl o sobě a filmu dvě historky. První je o tom, jak Miloš Forman dělal pomocného režiséra Ivo Novákovi u filmu *Štěňata* a vzpomněl si, že já bych v tom filmu mohl hrát. Přišel za mnou, já byl zrovna kulisákem v Divadle ABC, a tehdy to nebylo tak, že si režisér vezme holku a ta mu hraje hlavní roli. Musel být šíleně velký konkurs, kterého se účastnilo tisíce lidí. Miloš to ale zařídil tak, že jsem šel přímo do finále, nemusel jsem konkurs absolvovat, a ve finále jsem se utkal o hlavní roli s hercem Rudolfem Jelínkem. Jistou chvíli jsem měl dokonce šanci, že nad ním vyhraju, protože jsem byl tak nemožný, že jsem se samozřejmě Milošovi nesmírně líbil. Nakonec ale přece jenom Rudla Jelínek vyhrál, hlavně proto, že já jsem nezvládl „mrckovací“ scénu, ve které jsem měl běžet po Vinohradské třídě, držet se za ruce s Jarkou Panýrkovou, houpat s nimi a říkat něco jako: „Miluješ mě?“ „Miluji tě.“ „Ty mě nemiluješ...“ „Miluji tě, ale neříkej, že...“ A přitom se šťastně usmívat – takzvaně mrckovat. To jsem neuhrál. Takže jsem ve *Štěňatech* nehrál, na odškodnění mi Miloš dal roli v komparsu – snad to bylo i cosi víc, v jakési partě jsem tam figuroval.

V roce 1965 jste ale sehrál už „opravdovou“ roli v povídkovém filmu Pavla Juráčka Každý mladý muž...

ILUMINACE

Jan Lukeš: S Václavem Havlem o českém filmu...



Václav Havel (uprostřed) s Pavlem Landovským v herecké roli ve filmu
Pavla Juráčka *Každý mladý muž* (1965)

Foto archiv

To byla nepatrná rolička z vojenského prostředí, a ještě mě namluvil někdo jiný. Potom mi Pavel nabízel větší roli, dost významnou, ve filmu *Případ pro začínajícího kata*, tu jsem odřekl, protože jsem tehdy neměl čas a měl jiné starosti. Mezitím jsem byl ale ještě jednou, snad také přes Miloše, dohozen na zkoušku do filmu *Florián*, jaké-
si pohádky režiséra Josefa Macha – a to je ta druhá historka. Oblékli mě do kostýmu jako Jeníka z *Prodané nevěsty*, seděl jsem na travnatém kopečku vybudovaném v ateliéru, trhal sedmikrásku a držel za ruku hlavní představitelku. Opět to byla „mrkovací“ role, nicméně tentokrát jsem se jim docela líbil. Poslali mě do barrandovského hereckého rejstříku, tam seděl takový děda a povídá: „Jak se jmenuješ?“ „Havel.“ Hledá v rejstříku, tam mě nenašel: „Ve kterém seš divadle?“ „Já jsem sice v Divadle ABC, ale nejsem herec.“ „Jó, tak to tě tady nemám, ale zanesu si tě. Havel..., Havel... Nejseš ty příbuznej Miloše Havla, kterému to tady všechno patřilo?“ „Jo, to je můj strýc...“ Roztesknil se: „Jé, no to byly časy za Miloše...“ Chvilí vzpomínal a pak povídá: „No, ale to tu roli nemůžeš hrát, prosimtebe – s tímhle původem... Ty se v barrandovských ateliérech nesmíš ani objevit.“ Z role mě vyloučil tento úředník barrandovského rejstříku...

O něco dál než herec jste přece jen dospěl jako filmový scenárista – až ke scénáři celovečerního hraného filmu s názvem Heart Beat, který jste napsal spolu s Janem Němcem. Scénář však zůstal nerealizován a okolnosti vám pak vůbec znemožnily, abyste se filmové

scenáristice mohl věnovat. Je Heart Beat skutečně jediným vaším pokusem o filmový scénář?

Za určitou pozornost snad stojí dva mé scénářistické pokusy. Docela zajímavý film jsme plánovali s Milošem Formanem, ale nedopracovali jsme se posléze z různých důvodů k žádné písemné formě – nevznikla z toho ani filmová povídka, ani scénář. Nicméně jsme spolu podnikli některé přípravné cesty a měli jsme určitý námět, ale to by byla samostatná kapitola. Až druhý pokus byl vámi zmíněný Heart Beat, který jsme psali s Honzou Němcem už dost pozdě, myslím, že někdy po roce šedesátém osmém. Dokonce si vzpomínám, jak to vzniklo. Ještě v průběhu „obrodného procesu“ jsme jednou seděli v kavárně s Pavlem Juráčkem, Honzou Němcem a ještě možná někdo další byl u toho, a bavili jsme o podivných až absurdních dimenzích událostí. Byla to doba svým způsobem pozoruhodná, z naší perspektivy však v lecčems skutečně absurdní. Volně jsme pábili o možnosti udělat jakýsi trošku surreální stříhový film z přemíry všech těch dobových dokumentů a všeho ostatního, čím jsme byli v tom roce zaplavováni ze sdělovacích prostředků, a dotočit do něj něco svého. Představovali jsme si třeba, jak Eduard Goldstücker mluví v ČKD Sokolovo o obrodě socialismu a jak kdesi vzadu sedí mezi dělníky František Josef I. a přihlíží – tak jsme si představovali historii a zákruty moderních českých dějin. To bylo ovšem skutečně jenom kavárenské pábení a teprve na jeho pozadí přišel Honza Němec s myšlenkou napsat scénář na téma obchodu s lidskými srdci. Nápad, námět byl jeho, scénář jsem ale víceméně napsal já, protože jsem byl psavější typ. Respektive – sešli jsme se asi jednou na týden na Hrádečku a jednou na týden u něj na Slapech, a tam jsme scénář sepsali, a to tak, že já jsem „drandil“ do stroje a on si výsledek průběžně četl a říkal k textu své nápady, doplňky a podobně. Vnášel jsem do scénáře své prvky, svou poetiku, svůj způsob psaní, a on zase ten jeho a byla to docela fajn práce, i když o výsledku, hotovém scénáři, nemám žádné zvlášť vysoké mínění. Musel by projít důkladnou dramaturgickou lázní a muselo by se na něm pracovat. Ale na práci nad ním mám hezkou vzpomínku.

Vyvolalo vaši spolupráci s Janem Němcem víc to, že jste se znali jako kamarádi, anebo jste navzájem cítili i jakousi blízkost v poetickém vidění, v představě, jak by hotový film mohl vypadat? Poetika některých Němcových filmů se přece svou rozvolněnou fantazijností musela dost lišit od vašeho konstruktérství...

Jednak jsme opravdu byli dávnými kamarády, jednak skutečně hrála roli i jakási příbuznost senzibility či mentality. Mně byly, popravdě řečeno, některé jeho filmy možná vnitřně z celé nové vlny nejbližší – speciálně *O slavnosti a hostech*.

Inspirace k námětu filmu o obchodu s lidskými orgány nepochybně pochází od živého vzoru – jihoafrického chirurga Christiana Barnarda...

Ano, konec šedesátých let byl dobou prvních transplantací srdce a profesor Barnard byl světově známou osobou, tak trochu i vlastní zásluhou mimolékařskou – showman, který

si uměl dělat publicitu. Transplantace srdce byly tehdy nesmírně živým tématem a my jsme na něj začali nabalovat všelijaké své nápady a zkušenosti.

Scénáři předchází autorská explikace, ze které lze vyčíst vaši inscenační představu o budoucím filmu. Přesto: byl by býval jeho příběh inscenován ve vážné poloze, nebo jste měli na mysli spíše jakousi grotesku?

Po pravdě řečeno, už si na samotný scénář příliš nepamatuji – od té doby, kdy jsme ho napsali, jsem ho nečetl. Ale dohaduji se, že jsme měli představu jakéhosi magického realismu. Že se ve filmu měly dít věci velmi divné a potvorné a obskurní, to všechno ale v jakési pravděpodobné šedivé realitě, bez grotesky, nadsázky, bez vnějších deformací. Princip, k němuž jsme, myslím, tíhli s Honzou oba.

Měli jste při psaní scénáře konkrétní představu o hereckém obsazení?

Pokud si vzpomínám, hlavní postava českého transplantéra srdcí byla myšlena pro Pavla Landovského. O dalších postavách jsme možná také mluvili, ale to už si nepamatuji.

Natáčení by asi bývalo předpokládalo značné finanční náklady: ve scénáři se střídá řada prostředí, nakonec se děj přenesl do Spojených států...

Mám dojem, že tím jsme se moc netrápili – šikovný režisér natočí Arizonu na Brdech a nikdo nepozná, že to není Arizona.

Byla vaše vize konečné podoby filmu srovnatelná s něčím, co ve filmu šedesátých let už reálně existovalo? Nebo jste se chtěli dobovému stylu spíše vymknout?

Poetikou by film pochopitelně navazoval na novou vlnu, ale byl by trochu jiný svou komplikovanou fabulí i žánrovou polohou. Dialogy jsem psal já a tudíž se do filmu dostalo cosi, co znáte možná z mých her – variování replik a přenášení scén. U nás v Čechách je totiž možno pozorovat jeden zajímavý úkaz: kdykoli se dějí nějaké významnější historické proměny, ať je to Pražské jaro, sovětská okupace nebo listopad 1989, vždycky ve zvýšené míře frekventují dohady o tajemných spiknutích, která se za těmito událostmi skrývají. Doba to přímo vyvolává. Samozřejmě i doba, kdy jsme psali náš scénář, byla plná rozmanitých dohadů o podobných spiknutích, o tom, jak se Američani se Sověty a Biřákem domluvili, že budeme přepadeni, a podobně – stejně jako po listopadu 1989 Miroslav Dolejší ve své Analýze 17. listopadu 1989 a jiní sestavovali nejrůznější konstrukce, pro mě osobně velmi zábavné, když vím, jaká to všechno byla úplná improvizace, ta revoluce. Tak se ve scénáři objevila i myšlenka jakýchsi druhých dějin: jedny jsou ty viditelné, pozorovatelné, za nimi jsou však ty skryté, dějiny tajného spiknutí, kde jsou všichni domluveni a všechny světové konflikty organizují a režírují z jednoho centra. A my jsme měli dokonce takovou představu – nevím, jestli ve scénáři je, asi ne – že celý svět a všechny celosvětové konflikty jsou řízeny z jedné malé usmolené kanceláře v Praze ve Vršovcích nebo na Žižkově. Tam přebývají tři nenápadní, stejně usmolení dědkové,

kteří všechno plánují, manipulují událostmi a vyvolávají lokální konflikty, aby předešli konfliktu globálnímu. Takové pojetí by se samozřejmě bývalo v atmosféře filmu také odrazilo.

V textu scénáře je narážka na srpen 1968, musel tedy vznikat nejdříve od konce toho roku, či ještě spíše v roce následujícím. To už se ale také podstatně měnilo společenské i kulturní klima – jaké pak byly jeho další osudy?

Zdá se mi, že scénář opravdu vznikl v zimě z roku 1968 na rok 1969, v tehdejší neujasněné, nervózní a rozpolcené situaci. Na jedné straně už nastupovali normalizátoři, ale na druhé straně existoval zoufalý odpor proti nim: drásavá doba Palachova sebeupálení. Uprostřed ní jsme scénář psali a nepochybně něco z její atmosféry se do něho muselo promítnout. Honza Němec se pak o scénář jakýmsi způsobem staral, snad ho i přijala nějaká skupina – myslím, že tehdy ještě byl šéfem jedné tvůrčí skupiny Čs. státního filmu Pavel Juráček. Snad dokonce jakýsi malý honorář za to zaplatili, to už nevím – pokud ano, tak si ho jistě nechal Honza... Potom už ale nastoupil Husák a všechno bylo ztraceno, takže je jasné, že i tato věc byla smetena, stejně jako my, Juráček a všechno ostatní. Honza Němec pak, myslím, ještě činil jakési pokusy scénář uplatnit někde v cizině, snad dokonce i tam za to jakýsi peníz sklídl, ale film se nikdy neuskutečnil. Čím dál tím později se látka zdála méně a méně aktuální, zvláště i s ohledem na to, že pak vzniklo vícero filmů na podobný námět kšeftování s lidskými orgány. Dokonce prý se objevil jakýsi americký film velmi podobný našemu Heart Beatu – možná si ho tam někdo přečetl a inspiroval se jím. Říkal mi to Honza Němec, já už jsem dál osudy scénáře nesledoval, pro mě je to archiválie.

Přejděme od vašeho scénáře k obecnější charakteristice doby, ze které vzešel. Už jste se zmínil o svých tehdejších vztazích k české nové vlně – mohl byste s téměř už třicetiletým odstupem říci, jak celou éru českého filmu šedesátých let vnímáte a hodnotíte dnes?

Považuji ji za éru velmi významnou, kterou ale nelze vnímat zcela izolovaně. Za prvé má své vklínění do dějin filmu – film šedesátých let by byl těžko myslitelný bez italského neorealismu, který jsme všichni prožívali jako mladí kluci v padesátých letech, když se u nás objevovaly filmy Giuseppeho De Santise či Vittoria De Siky jako *Řím v 11 hodin* či *Horalka*. V českém filmu šedesátých let jsou pravděpodobně i reflexy předchozí vlny maďarského filmu, z konce padesátých let. Lze jej tedy zařadit do kontextu filmových dějin, ale především a hlavně patří do kontextu let šedesátých jako takových, do duchovního klimatu té doby. To, co se dělo v malých divadlech, v literatuře, ve výtvarném umění, ve filmu, byl vlastně nástup nové generace, a odehrával se pod vlivem celosvětové atmosféry let šedesátých, která byla velmi specifická. Vnímám bych tedy i situaci filmu v těchto širších souvislostech. Jinak platilo, zdá se mi, o tehdejšímu filmu totéž, co platilo o divadle a co jsem rovněž už někde vícekrát řekl či napsal: totiž onen bonmot Jana Grossmana, že divadlo, anebo řekněme obecněji umění, nesmí brát sama sebe příliš vážně, ale musí se dělat pořádně – zatímco většinou se bere šíleně vážně a dělá se velmi nepořádně. My jsme se nikterak vážně



Zahradní rezidence Pražského hradu 15. 11. 1995

Foto Ondřej Němec

nebrali, ani v těch malých divadlech, a vážně se nebrali ani filmaři. Dělali své věci s jakýmsi nadhledem a sebeironií, s jakousi lehkostí, ale přitom vnitřně konzistentně. Samozřejmě rozdílně – každý režisér měl trochu jinou poetiku a mně něco z toho bylo třeba bližší, něco vzdálenější, něco bylo odvozeno z něčeho jiného a něco bylo originálnější.

V říjnu 1992 proběhla v Divadle Na zábradlí o českém filmu šedesátých let debata, vysílaná později v sestřihu i Československou televizí, při níž přítomní zástupci nejmladší filmařské generace striktně odmítli s tehdejší tvorbou jakoukoli kontinuitu. Vidíte také šedesátá léta jako uzavřenou etapu, nebo v nich nalézáte cosi inspirativního i pro dnešek?

Každá generace je neobyčejně senzitivní k tomu, co dělala ta předchozí a neobyčejně citlivě se od toho chce odlišit, deklarovat svou odlišnost. To je obvyklé. Ale ve skutečnosti, nazíráno zvenčí, jsou díla dnešních mladých filmařů stěží myslitelná bez prehistorie nové vlny šedesátých let, kterou mají zažitou ze školy, z mládí. Co dělá dnes mladý Svěrák nebo Saša Gedeon? Citlivá práce s neherci, prvek improvizace a bezprostřednosti, jakýsi smysl pro mikrorealitu pohybů, úsměvů, úsměšků, to všechno můžeme u nových filmařů nalézt, i když už to je v mnoha ohledech úplně jiné. Ale myslím si, že kdesi v kostech mají novou vlnu šedesátých let zažitou a to, co se tehdy třeba jevilo jako nové či objevné, mají oni zažité jako samozřejmé, a tudíž si vůbec neuvědomují, že na to nějakým způsobem navazují.

Před debatou v Amálii jste zhlédl řadu nových českých filmů, zejména právě tvůrců mladší a nejmladší generace. Našel byste mezi nimi ještě další příklady podobného hledání inspirace v šedesátých letech, třeba navzdory slovně proklamovanému odstupu vůči nim? V Amálii jste se konkrétních příkladů zdržel...

To není uvědomělé hledání inspirace, to je opravdu podvědomá zažitost. Musím říci, že z těch všech filmů, které jsem viděl, každý byl tím či oním zajímavý a tím či oním méně zajímavý, ale nejvíc mě asi oslovil film Saši Gedeona *Indiánské léto*. Fascinovala mě na něm ohromná ekonomika výrazových prostředků: hrají v něm čtyři hlavní postavy, které obměňují pár vět, a přitom to vypovídá o lidském mládí, o věčném boji pohlaví a podobných věcech strašně moc. Pracuje s nesmírně úspornými prostředky, s pevně a dokonale komponovaným scénářem, kde by stačilo repliku opakovat jednou znovu, a už je to moc, a jednou ji vynechat, a není to ono. Je v něm ohromný smysl pro timing a jemnou práci se situací, s dialogem – kdyby byl o dvě minuty delší, byl by nudný, kdyby byl o dvě minuty kratší, nedával by smysl. To se mi na *Indiánském létu* líbilo: dramatická stavba, úspornost, nepodlehnutí atraktivitám, kterým začasť podléhají ostatní přehlídkami půdních bytů, barů, diskoték a nejrůznějších doupat, chrámů a opuštěných chrámových věží. Nic z toho u Gedeona není a přitom jeho vidění je naprosto přesné, člověk se od začátku do konce tiše chichotá a zároveň je dojat – a to mám rád.

Není třeba tohle ta magie, která vás k filmu stále táhne a láká?

Ve filmu jsou možné báječné věci, které divadlo neumožňuje, a já se na divadlo dal tak trochu z nouze, když jsem se nedostal k filmu. Tajemné možnosti, které film nabízí, mě vždycky přitahovaly...

Nevyužijete jich ještě někdy? Nemáte chuť pustit se sám do filmového scénáře, zvláště když sdílíte názor, že scenáristická příprava je dnes nejslabším článkem současné české filmové tvorby?

Miloš Forman mi tu a tam říká, že by chtěl se mnou na něčem spolupracovat, ale chápe, že to nejde, když jsem prezident. Teď jsem mu aspoň tak trošičku pomáhal vybírat hlavní představitelku do jeho nového filmu *Lid versus Larry Flynt*. Pouštěl mi zkušební záběry s různými představitelkami, ale moc radosti jsem mu neudělal, neboť jsem mu doporučil tu, o které sám tušil, že je nejlepší. Chtěl totiž spíš slyšet, že mu doporučuji některou jinou, protože se obával, že s tou nejlepší nebude produkce nesouhlasit – z důvodů, které se nehodí říkat veřejně. Možná se ještě někdy s filmem potkám, nevím...

Citované filmy:

Florián (Josef Mach, 1961), *Horalka* (La Ciociara; Vittorio De Sica, 1960), *Hudba z Marsu* (Jan Kadar, Elmar Klos, 1954 – 1955), *Indiánské léto* (Saša Gedeon, 1995), *Kamenný most* (Tomáš Vorel, 1996), *Každý mladý muž* (Pavel Juráček, 1965), *Lid versus Larry Flynt* (The People vs. Larry Flynt; Miloš Forman), *O slavnosti a hostech* (Jan Němec, 1965), *Případ pro začínajícího kata* (Pavel Juráček, 1969), *Řím v 11 hodin* (Roma, one undici; Guiseppe De Santis, 1951), *Štěňata* (Ivo Novák, 1957).