

## Rozhovor

JAK NASTUPOVALA  
V ČESKÉM FILMU  
NORMALIZACE

Jan Lukeš

Politický zvrat po srpnu 1968 vnesl i do české kinematografie změny a zásahy, srovnatelné s poúnorovým ideologickým tažením či dokonce s poměry, do jakých český film vhnala německá okupace. Jejich konkrétní projevy byly ovšem mnohem skrytější, rafinovaně kamuflované, často záměrně mnohoznačné a nezůstalo po nich také příliš mnoho stop, ze kterých by je mohl dnešní badatel spolehlivě rekonstruovat. S časem slábne i lidská paměť, a tak se zdálo užitečné vyslechnout přímé svědky, aktéry či oběti událostí z přelomu šedesátých a sedmdesátých let, během nichž se v českém filmu vytvořily mantinely, ovlivňující zásadně jeho výrobní i umělecký provoz vlastně až do konce roku 1989. Jejich vzpomínky jsou samozřejmě ryze osobní, spolu s dalšími materiály tohoto čísla, jako jsou např. deníkové zápisky Pavla Juráčka či edice stranických materiálů o filmu z let 1970 a 1971, pomohou snad ale doplnit celkový obraz doby a poodkrýt i něco z její zcela všední a možná nejdepresivnější tváře.

## I.

## „S NENÁVISTÍ DĚLAT NEMŮŽU“

*Hynek Bočan od Pašáku k Partě hic*

Za studií na FAMU (1956 – 1961) natočil režisér Hynek Bočan (29. 4. 1938) školní filmy *Vodící pes* (dokumentaristické cvičení ve třetím ročníku, 1958), *Návštěva* (ateliérové cvičení z roku 1959) a *Nenávist* (součást absolventského povídkového triptychu J. Jireše, Z. Sirového a H. Bočana *Hlídač dynamitu*, 1960, uvedeného na podzim 1963 dokonce do distribuce). Poté pracoval jako pomocný režisér na filmu *Malý Bobeš* (Jan Valášek, 1961), jako asistent režie na *Poutech* (Karel Kachyňa, 1961) a znovu jako pomocný režisér na *Ikarii XB 1* (Jindřich Polák, 1962) a na debutu Jana Němce *Démanty noci* (1964). On sám debutoval filmem *Nikdo se nebude smát* (1965), k němuž podle povídky Milana Kundery napsal spolu se svým spolužákem Pavlem Juráčkem i scénář. V témže roce pracoval jako asistent režie při filmu Jiřího Weisse *Třicet jedna ve stínu*, v roce 1966 natočil hraný dokument *Tábor Černého delfína*. V roce 1967 pokračoval svým druhým hraným filmem, *Soukromou vichřicí* podle stejnojmenné novely Vladimíra Párala, v roce 1968 historický

snímkem *Čest a sláva* podle románu Karla Michala. Z roku 1969 pochází televizní seriál *Záhada hlavolamu* podle příběhu Rychlých šípů Jaroslava Foglara a také v té době už nedokončený *Pasták* (1969 a 1990) podle románu Karla Misaře.

*Pasták je jeden z těch několika filmů, na které změněné posrpnové poměry dopadly zcela konkrétně a protože jeho výroba ani nedospěla do závěrečné fáze, povědomost o něm zmizela na příštích dvacet let takřka úplně. Jaká byla historie jeho vzniku a zákazu?*

K té látce jsem přišel přes své známosti z okruhu Tváře, Jana Lopatku a Honzu Nedvěda, ze společnosti U tří zlatých lvů či jak se jmenovala ta vinárna, kam jsme chodili k panu Kafkovi, a konkrétně přes nabídku dramaturgyně Věry Kalábové ze skupiny Šebor – Bor, která už se mnou a s Páralem spolupracovala na scénáři *Soukromé vichřice*. Misař byl později dost divný člověk, novela však zachycovala jeho osobně zažitou zkušenost a působila naprosto pravdivě. Z hlediska realizace bylo pak důležité zejména to, co se odehrálo po začátku natáčení v listopadu 1969. Točili jsme nejdřív záběry po Praze a pak jsme odjeli na zámek Jezeří, kde se mělo pokračovat. Vedoucí výroby Jirka Beránek zůstal ale v Praze a právě v té době si ho zavolal Vlastimil Harnach, který byl stále ještě barrandovským ředitelem, a řekl mu: „Poslyšte, ten *Pasták* budeme muset zastavit, protože to je námět, který teď asi nepripadá v úvahu.“ „My jsme ale pane řediteli už všichni na exteriéru, už se točí a půlka filmu je vlastně hotová,“ povídá na to Beránek. „Ale no tak to dotočte...“ S tímhle Harnachovým výrokem za námi Jirka pak přijel a my jsme byli postaveni před dilema. „Máme dvě možnosti,“ říkal jsem kameramanovi Jirkovi Šámalovi, který *Pasták* točil se mnou. „Buď se pokusíme film zachránit tím, že látku začneme přepisovat, natočíme jiný konec a tak dále, a nebo máme možnost být vlastně úplně svobodní.“ A to bylo úžasné: poprvé v životě nad námi nikdo nebyl. Harnach nad námi mávl rukou, protože stejně věděl, že půjde z Barrandova pryč, a my jsme měli v ruce peníze na celý film, už připravený a roztočený, a nebyl člověk, který by nás jakkoli kontroloval. Ani žádné kontrolní projekce neběžely a my jsme si absolutně svobodně natočili film tak, jak jsme chtěli. Také jsme ovšem podle toho dopadli...

*Vlastimil Harnach je dnes myslím neprávem zapomínaná postava dějin českého filmu, muž, který měl jako ředitel FSB od roku 1963 významný podíl na dotvoření právě těch výrobních podmínek, které vedly k tak výraznému vzestupu tvorby šedesátých let. Znal jste ho osobně?*

Asi tak, jako vás. Mluvil jsem s ním možná desetkrát či dvacetkrát, hlavní však je, že to byl bařovec. Traduje se, že když nastoupil na Barrandov, šel pěšky od starých hal do nových a zakopl o rozbité schody. Druhý den byly spravené. Dvakrát za týden prošel všechny ateliéry, jednou za týden všechny záchody. To už se jen netraduje, to se ví. Barrandov ještě deset let po jeho odchodu žil z toho, že tu fabriku řídil člověk, který věděl, co dělá. Jednou mi řekl: „Já jsem tu proto, abych řídil továrnu na výrobu filmů. Umění nerozumín, ale budu se starat o to, abyste vy tu měli všechno, co k natáčení těch filmů potřebujete.“ Harnach byl a je úžasný chlap a teď je i úžasným sadařem, štěpí stromy, i když je mu dnes už přes osmdesát let.



*Hynek Bočan v šedesátých letech*  
Foto archiv

*Vraťme se zpět k Pastáku. Kdy jste skončili natáčení – ještě v roce 1969?*

Z hlavy to přesně nevím, ale myslím, že až v zimě 1969 – 1970, snad v lednu 1970. Ocitli jsme se v situaci, kdy měly začít dokončovací práce, a najednou mě pozvali na zvláštní projekci. V projekčním sále sedělo pět pro mě úplně cizích lidí, jen o jednom jsem věděl, že je to předseda stranické organizace Leiter, a jednoho jsem znal, byl to jakýsi bývalý účetní, či co, taky straník – jenže já ve straně nikdy nebyl, tak jsem mezi těmi bolševiky tápal. Zhaslo se, začali promítat *Pasták*, a do toho vždycky Leiter rozsvítil, cvaknul verzatilkou a něco si zapsal. To dělal třetinu filmu, velmi často, pak zhasnul a už nedělal nic. A já jsem pochopil, že je konec. Skutečně mi pak řekli, že tohle tedy ne.

*Film ale přece nebyl ještě ani dokončen...*

Ne, promítala se hrubá serviska. Skupina Šebor – Bor se ještě pokoušela film zachránit a tlačila mě k úpravám, materiály k tomu mám někde schované. Třeba připomínky od Vojtěcha Cacha, který byl od roku 1970 šéfem jedné skupiny. Jindy jsem přijel na Barrandov, šel jsem do střížny a zjistil jsem, že *Pasták* se promítá – nějakým studentům z té tzv. vokovické Sorbonny čili z Vysoké školy politické. To byla tehdy běžná praxe, jak podezřelé filmy z „krizových“ let ideologicky prověřit. Skončilo to tím – a to je docela



*Ivan Vyskočil v hlavní roli Pastáku (1969)  
před fasádou Národního muzea,  
rozstřílenou v srpnu 1968  
Foto Karel Ješátko*

hezká historka – že Leiter na mě křičel: „Já jsem byl v padesátých letech inspektor přes všechny vězení v tomto státě a můžu vám říct, že žádný nevypadalo tak hrozně, jako ten váš pastáček!“ Nevěřil jsem svým uším, že někdo může nahlas říci, že byl v padesátých letech inspektorem přes věznice. Že se nestydí. Celá záležitost se táhla tři čtvrtě roku. Film měl devadesát obrazů, provedli jsme na papíře jeho úpravy: nový konec, některé obrazy šly ven, asi u pětačtyřiceti obrazů jsme provedli návrhy na úpravy. Ty už jsem ani nedělal já, podílel se na nich dramaturg, také Cach, když je ale dali dohromady, zjistili, že to s filmem nehnulo, i když by se třeba v postsynchronech změnily repliky a podobně. Užasné bylo, že film držel tak pevně pohromadě, že s ním nešlo nic dělat. Takže na konec řekli: A ven, a do trezoru...

*Verdikt byl tedy už vyneseno v souvislosti s nástupem nového vedení na Barrandov od 1. 12. 1969, respektive od 1. 1. 1970, a s příslušnými direktivami týkajícími se nedokončených filmů z plánu na rok 1969.*

Ano, věc rozhodl už nový ústřední dramaturg Ludvík Toman, a zároveň se v té souvislosti začalo mluvit o distancích. Někdo mi říkal: „Človče, budeš mít pět let distanc.“ „Ty jsi



blázen, pět let, to je blbost.“ Oficiálně mi neřekl nikdo nic, dozvěděl jsem se to v roce 1970 někde v klubu a nevěnoval tomu zvláštní pozornost, protože jsem připravoval další scénáře. Na Barrandově byl už ředitelem Fábera, také ale nepřišel hned, před ním řediteloval krátce ten včelař, Šťastný se jmenoval. Byl roztomilý: pěstoval včely, pokud však jde o film, nevěděl vůbec, o čem je řeč. S Jindřiškou Smetanovou jsme měli hotový scénář a oni s námi hráli hru, jako že je všechno v pořádku a že mají zájem o jeho realizaci.

*Přece ale od nástupu Husáka do čela strany, nejpozději od reakce moci na srpnové demonstrace 1969 jste museli jasně cítit, že poměry se radikálně mění k horšímu...*

V té době běžela fáma, že v podstatě jsou před námi dvě možnosti. Buď že se věci odehrají jako v Maďarsku v roce 1956, kde film vlastně na pět let zrušili a studio úplně odřízli. Totéž bylo i v divadlech, kde se také uvažovalo, které se zavře a které zůstane. Doba absolutní nejistoty, kdy se nevědělo vůbec nic a zvažovalo se, jestli nás všechny nevyhodí. Kdykoli jsem otevíral schránku, čekal jsem, jestli v ní nenajdu výpověď. Pak ale nastoupil jako ředitel Barrandova Miloslav Fábera a ten, alespoň podle své vlastní verze, kterou jsem od něj slyšel někdy za pět či šest let, přišel s tím, že studio podrží, ale že se Ústřednímu výboru KSČ zaručil, že filmy, které se natočí, nebudou poškozovat režim. Jestli je jeho úvaha o tom, že tím Barrandov zachránil před likvidací, pravdivá, to nevím. Faktem je, že nové skupiny se pomalu rozjížděly, mezitím ale došlo např. k rozpuštění a zrušení FITES a celkově to bylo období vakua, i když třeba Jaromil Jireš ještě v roce 1970 dokončoval svou *Valerii a týden divů*. Některé projekty z předchozích let plynule dobíhaly a my jsme neměli pocit, že teď už je všechno ztracené. Vždyť i s okupačním vojskem nebylo zprvu jasné, zda tu zůstane či nezůstane. Svou roli hrály iluze, že přece není možné, aby armády neodešly, že situace je sice hrozná, ale přece jenom opravdu dočasná. Potom se sice začalo říkat, že jednotkou dočasnosti je věčnost, člověk ale měl stále pocit, že kromě nějakých třiceti lidí tu není nikdo, kdo by s okupací souhlasil a že není možné, aby se věci nevrátily zpět.

*Z dnešního pohledu je ale evidentní, že těch, kteří dočasnost pochopili právě jako věčnost, nebylo ani v této době málo a že se podle toho začali ihned zařizovat. Zaznamenal jste takové projevy, ať už mezi filmaři navzájem či v jejich vztazích k novému vedení?*

To se musíte zeptat někoho jiného. Řeknu vám jen jednu historku. Po pěti letech distancí mi v roce 1974 zavolal Jirka Menzel a řekl mi: „Zavolej Leitera a objednej se u něj.“ „Proč bych to dělal?“ „Nekecej a zavolej.“ Tak jsem se k němu objednal, řekli mi, ať přijdu za tři neděle. Když jsem se dostavil, nebyl tam. Tak znova za tři neděle, nebyl tam. Znova za čtrnáct dní, v devět ráno, zase tam nebyl. Sedl jsem si u sekretářky na židli, že na něj počkám: „Ale on má schůzi... A ví vůbec, že jste měl přijít?“ „Vy to taky víte, vždyť jsem byl objednaný.“ Když ve dvě hodiny přišel, podivil se, co že tam dělám a proč jako nečlen strany chodím za jejím předsedou. Pak mi ale řekl: „Podívejte se, ze čtyřiapadesáti lidí jen čtyři za mnou nepřišli. Proč jste nepřišel dřív?“ To je odpověď na vaši otázku, jestli někteří lidé hledali svoje cesty. Asi ano, takoví ti „bystřejší“. Myslím, že to

není věc jenom nějaké morálky: mě by v životě nenapadlo, že bych měl chodit za předsedou strany, protože do toho mi opravdu nikdy nic nebylo. Samozřejmě jsem se snažil prosadit přes dramaturgickou skupinu, jenže takoví lidé jako pan Bor měli své starosti a aby si je komplikovali ještě tím, že budou bojovat za nějakého Bočana, to jsem nemohl čekat. Faktem ale je, že asi za čtvrt roku po té návštěvě mi povolili dělat v dabingu...

*Takže ta předpověď o pětileté distanci se naplnila docela přesně...*

Zprvu jsem jí nevěřil stejně jako mnoha jiným fámám a předpovědím, které doba přinesla. Poznání reality přišlo až později a jen pozvolně. Téměř všichni, kromě např. Stanislava Miloty a Ladislava Helgeho, jsme totiž zůstali zaměstnanci Barrandova, režiséři ale nikdy, když neměli práci, na Barrandov nechodili. Dramaturgické skupiny sídlily v Jindřišské ulici, a to byl náš domov, naše práce. Pokud jsem někam šel, šel jsem tam – pochopitelně pokud si mě nezavolal ředitel, neboť jiného šéfa jsem neměl. A Fábera, to byl člověk, který vás vždycky vítal. Jednou mě potkal na Václavském náměstí a povídá: „Příteli, co děláte? Já nespím, protože vím, že nemůžete pracovat...“ Takový to byl člověk – s maskou, kterou se možná bavil. Možná to byl jeho způsob humoru...

*Jak vypadala vaše situace existenčně?*

Bral jsem plat 1 600 korun měsíčně, chodil jsem na skupinu, snažil jsem se o vznik nějakých látek, po spolupráci se Smetanovou jsme psali s Janem Fleischerem něco podle Fikera. Zkrátka jsem hledal látku mimo čas a prostor, detektivku nebo komedii, která by mohla být zároveň divácky úspěšná. Jak si stejnou situaci řešili kolegové, o tom jsem s nimi nemluvil – s jedinou výjimkou, a tou byl Evald Schorm. Jednou jsem mu zavolał a zeptal se: „Co myslíš, mám dát výpověď. Co mám dělat?“ To už to totiž vypadalo doma dost bledě, přes Ivana Klímu a jednu výtvarnici jsme s manželkou sehnali práci, nacpávali jsme takové hadrové figurky pucvolí. Samozřejmě nechci budit dojem, že jsme snad trpěli hladu, nepříjemné to bylo hlavně tím, že člověk nedělal svou práci. A Evald mi řekl: „Nedělej to, výpověď ať ti dají oni, pokud budeš zametat ulice, ty to stejně budeš dělat poctivě a stejně budeš režim podporovat...“ Pravda je, že základní plat nám zůstal, takže v úplné nejistotě jsme se nikdy neocitli a existovala tu stále jakási šance. Hlavně mi však nikdy nikdo neřekl, že už točit nebudu.

*Znamená to, že s vámi ani neproběhlo v souvislosti s vaší předchozí činností nějaké kádrové řízení?*

To ano, probíhala tzv. komplexní hodnocení. Myslím, že se opakovala vždycky jednou za čtyři roky, a první jsme absolvovali někdy v roce 1973. Zavolali si nás před komisi, zase v ní byl Leiter, už nevím, na co se mně ptali, ale vzpomínám si, že najednou Leiter vystřelil: „A proč se vaše děti jmenují jako děti Kennedyho?“ „Já vám nerozumím...“ „No vy máte přece syna Jana a dceru Karolinu...“ Chápete to, jaké měli starosti? V posudku jsem se například dočetl, že jsem „podle skautského spisovatele Foglara natočil seriál *Záhada hlavolamu*“ – škraloup jako hrom! Pak jsem vylezl ven, tam stál zelený

Jirka Menzel, který byl na řadě: „Co se tě ptali?“ „Člověče, proč se moje děti jmenují jako děti Kennedyho.“ „No vidíš, a mě se furt ptají na těch Dva tisíce slov...“

*To, proč jste za čtyři roky nenatočil žádný film, jim divné nepřipadalo?*

Nezapomeňte, že jsem byl na Barrandově zaměstnán od roku 1960 nebo 1961 a do roku 1968 jsem natočil tři filmy. To je průměr jeden film za dva až tři roky a když někdo nenatočil film dva roky, nebylo nic nenormálního. Těch, kteří šli z filmu do filmu, nebylo ani předtím tak moc. A hlavně nikdo neřekl, že netočím za trest. Podle nich jsem netočil proto, že jsem neměl žádný schválený scénář.

*Rozumím tomu tedy tak, že se hrála hra, jako že se sice v politice cosi odehrálo, ale Barrandova se to vlastně netýká, tam všechno běží v klidu dál, a to, proč vy a jiní stojíte, má motivaci ryze provozní.*

Přesně tak. Až mnohem později, tak někdy kolem roku 1980, mi Leiter řekl, abych počítal s tím, že nejdřív točí vždy straníci a my, nestraníci, přijdeme na řadu, až budou mít oni všichni práci.

*Hrálo nějakou roli to, že jste měl na svém kontě trezorový film?*

*Pasták* se samozřejmě připomínal v komplexním hodnocení jako tzv. černý film. To byl zvláštní termín, který měl asi znamenat totéž, co depresivní. Jednou mi Fábera řekl, že *Pasták* musel – kvůli zvláštním projekcím, u kterých vždycky byl – vidět sedmkrát, a že to pro něj byl největší trest, jaký v životě dostal. My jsme byli z druhé poloviny šedesátých let zvyklí svoje díla zarputile bránit a i skupina vždycky šla s režisérem. Měla sice svoje námitky, ale nechala se přesvědčit. Když jsme byli zavilí a tvrdili ne, takhle to musí být, jinak by to nemělo smysl, řeklo se: dobře, ale máš to na bábovce. Byla to moje zodpovědnost a kdyby se něco stalo, já bych nesl následky. A můj omyl byl, že stejně zavile jsem hájil i *Pasták*, že jsem nepochopil, jak strašně se doba změnila. O filmu rozhodovali pro mě cizí lidi, kteří se mnou komunikovali, ale já už jsem nevěděl, že když jsem odešel, byli naštvaní, že jsem drzý. Řekl mi to až pan Bor, že si na mě stěžovali, co si to dovoluji. Pak *Pasták* promítali třeba náměstkovi ministra školství a ten o něm prohlásil, že je nemožný, že takhle to nikdy nevypadalo, pak ale povídá: „Ty situace, ty jsou absolutně pravdivé, my bychom si je vzali každou zvlášť a promítali bychom je našim pracovníkům, aby věděli, jak se mají ve výchovných ústavech chovat!“ Použití utržků z *Pastáku* jako instruktážní film mu přišlo správné, umělecky jej však považoval za lež... Nikdy také nepadlo, že je to film protistátní, to byly filmy jiné kategorie. *Pasták* jim opravdu vadil tím, že je „černý“: že špatně končí a že je hluboce depresivní.

*Právě ten konec jste oproti předloze Karla Misaře změnili do mnohem ponuřejšího vyznění...*

Konec jsme změnili už ve scénáři a i když o mrtvých jen dobré, Karel se pak od něj lehce distancoval, ačkoli jsme scénář psali spolu...

*Slyšel jsem, že osud Pastáku měl zajímavou dohru ještě při jeho dokončování v roce 1990...*

Život tropí hlouposti. Zavolala mi Eliška Nejedlá, předsedkyně strany na Barrandově v osmdesátých letech, dáma, které se říkalo Rudá carevna, a že dostala úkol produkčně dokončit všechny trezorové filmy. „To je dobrý,“ řekl jsem jí. „Vy jste všechny ty filmy zakazovala, tak teď je zase doděláváte.“ Dělal *Pasták*, Baladovu *Archu bláznů* i všechny ostatní trezorové filmy. Na mém filmu šlo o postsynchrony, naštěstí osmdesát procent zvuku se dalo použít, chybělo pár dialogů, zejména zemřelého Františka Kovářika, hudba (složil ji Vladimír Klusák), mix, zkrátka zvuková stránka filmu.

*Rád bych teď od vás ještě slyšel něco z každodenního provozu normalizací postiženého filmaře. Vždyť šlo o to, přežít vlastně celé roky, zachovat si duševní integritu, připravenost na práci, to vše v nejistotách bez jasnější perspektivy.*

Třeba s Ivanem Klímou jsem za tu dobu napsal dva scénáře: původní komedii a už od šedesátých let jsme měli skoro hotový *Případ Doga*, ve stylu nové vlny. O tom se kdysi uvažovalo ve skupině Jana Procházky a když už bylo jasné, že Procházka půjde z Barrandova pryč, tak v roce 1969, chtěl nám ho nechat doplatit. My jsme odmítli s tím, že je na něm ještě plno práce. Potom mi za několik let vedoucí jedné z nových skupin Miroslav Hladký řekl, že scénář probírali na fakultě žurnalistiky a že musím uznat, že je jasně protisocialistický. Pointa příběhu scénáře přišla na jaře 1990, kdy se na mne obrátil jeden z bývalých vedoucích skupin, že *Případ Doga* okamžitě dává do výroby. Chtěl si honem zachránit kůži. My jsme s Ivanem odmítli, já mu to oznámil a on mi řekl: „V tom případě ovšem, protože na scénář byla vyplacena záloha, ji musíte vrátit.“ Takže jsme po dvaceti letech vraceli Barrandovu peníze, já asi čtyři tisíce, Ivan asi devět tisíc... Potrestal nás za to, že jsme mu nechtěli pomoci. Jinak se mi v sedmdesátých letech narodily děti, věnoval jsem se jim, samozřejmě jsem ovšem paralelně měl pocit, že všechno zapomínám, že nebudu už nic umět. Jednou v osmdesátých letech jsem to pak vykládal Rudolfovi Hrušínskému a tenhle herecký gigant mi řekl: „To vám úplně rozumím, já měl distanc dva roky a když jsem se vrátil, trásl se mi kolena.“ Pauza je krutá a já myslím, že je lepší dělat hodně, i když se vždycky nedaří, než dělat málo. Obdivuju každého, kdo třeba jako Miloš Forman natočí skvělý film jednou za tři čtyři roky. Praxe dělá strašně moc a člověk se dostane do formy, spoustu věcí řeší s absolutní jistotou. I když je jeho pravda jen subjektivní, pro práci je podstatné, že se přestane ohlížet na cizí názor. Film je vždycky střet názorů, režisérskou povinností je však dát je do řady. Osobně akceptuji všechny nápady až do okamžiku, kdy začnu točit – pak prakticky už neakceptuji žádný. A ještě ke koloritu těch let: Když už vládlo dávno embargo na všechno možné, byl můj a Stránského *Tábor Černého delfína* zařazen do stejnojmenného pásma filmů – pásma byla tehdy módou. Komunistům to nic neříkalo, součástí pásma byly pohádky, náš dokument tak ale viděla spousta dětí a mohly si v něm zkonfrontovat nudu pionýrských táborů s dobrodružstvím skautingu, vidět živého Foglara. Nikoho to netrklo a v sedmdesátých letech, možná ještě i v jejich druhé půlce, se náš film normálně promítal v kinech. Patřilo to k podivnostem té doby, která jiné za to



samé zavírala, tady však nepřišlo jediné udání. A podobnou zkušenost jsem sklídl, když mě oslovili z Lidové university, jestli bych nechtěl učit filmové amatéry. Neměl jsem co dělat a neměl jsem ani peníze, a tak, i když za to byly jen tři nebo čtyři stovky měsíčně, jsem to vzal. Docela mě to bavilo a asi rok a půl nebo dva jsem se tomu věnoval. A s úžasem jsem zjistil, že existuje instruktážní snímek o tom, jak učit filmové amatéry – a víte, který film se v něm ještě ve druhé polovině sedmdesátých let rozebíral? *Postava k podpírání!* Celá *Postava k podpírání!* To mi připadá dodnes úžasné, že v režimu existovaly takové skuliny ponechané zcela stranou. Třeba se říkalo, že nejsvobodnější povolání za totality je povolání astronoma: o něj neměl nikdo zájem, kromě těch, kteří opravdu měli zájem, neboť bylo tak mizerně placené a odborné, že ho nikdo nechtěl vykonávat.

*Zmínil jste se, že k práci jste se vrátil oklikou přes dabing...*

S Leiterem jsme se tehdy bavili asi hodinu, hlavně on mi kladl otázky, chtěl si udělat obrázek, mj. se však třeba zeptal, co si myslím o Menzelovi. Řekl jsem, že lidé ho někdy považují za nafoukance, ale že není a že ho mám rád a jsme kamarádi. Na to se viditelně našel: „To je zajímavé, on o vás říká to samé.“ Asi se mu stávalo, že před ním lidé pomlouvali jeden druhého... To, že mi Menzel tehdy volal, nebyla ale jistě náhoda, asi s ním o mně také mluvil. Za nějaký čas si mě zavolał Toman a nabídl mi práci v dabingu a já ji vzal, ačkoli jsem to naposled dělal v dětství jako herec. Stejně jsem ovšem už předtím musel zase v televizi předstírat, že umím točit inscenace, když mi tam dvě nabídky. Pohořel jsem až na snaze prosadit do jedné role Josefa Kemra – zapamatoval si mě profesor Dvořák a dal mi minidistanc zase tam. V dabingu jsem pracoval půl roku, dělal jeden film za měsíc, hned při prvním z nich jsem však narazil na výtku ředitele, že v obsazení mám málo členů Svazu českých dramatických umělců a straníků. Dali mi pak seznam prvních členů SČDU, asi dvaceti lidí, a z těch jsem si už tři nebo čtyři vybral, jeden z nich byl Josef Větrovec. Dělal jsem jeden sovětský film, pak polský a v něm jsem se zase dopustil omylu, když jsem místo „soudruhu majore“ nechal „pane majore“. V originále i v překladu to tak bylo, televize však kvůli tomu film nepřevzala a já ho musel na vlastní náklady předělat. Stálo mě to osm tisíc, tedy o tři tisíce víc, než kolik tehdy za film činil můj honorář, a to mi ještě Irena Skružná přepustila část svých míchaček, jinak bych to byl nezaplatil. Daboval jsem pak ještě nějaký rumunský film a najednou nic. Po dalších třech měsících bez práce koukám, že někdo jiný dělá od toho rumunského filmu druhý díl a když jsem se zeptal, co se děje, řekl mi ředitel: „Nesmíte to nikde říkat, ale Kliment si všiml, že jste tady, a řekl mi, abych vás dal k ledu.“ Jan Kliment byl totiž šéfem umělecké rady a nikdy mi nezapomněl, že jeho vlastní kolegové ho zpucovali za to, jak v Rudém právu natřel *Nikdo se nebude smát*. Prostě mě z dabingu nechal vyhodit. Naštěstí půl roku na to jsem dostal z Barrandova nabídku na film *Muž z Londýna* – a pak už jsem točil celkem kontinuálně jednou za dva, tři roky. Jen jednou jsem natočil dva filmy v jednom roce, a to omylem: Hladký si mne spletl s Hanibalem, Tomanovi řekl, že film dá Hanibalovi a dal ho mně. Když se na to přišlo, bylo mu to trapné, ale co, jeho peníze to nebyly...

*S čím jste se musel při svém návratu do praxe znormalizované kinematografie vyrovnávat?*

Když jsem u filmu jako dítě začínal, v roce 1953, ještě jsem necítil, co se ve štábu děje. Později, když už jsem v době svých studií pracoval jako asistent na Barrandově, svolávala se běžně jednou za den desetiminutovka, kterou vedl předseda strany, větší nějaký osvětlovač, četlo se Rudé právo a podobně. Tohle všechno jsem ještě ve druhé půlce padesátých let zažil, určitě už to nebylo až na *Ikarii XB 1*. Politické utužení ve štábech v sedmdesátých letech mi tedy nebylo zas až tak něčím neznámým, ale jako nestraník jsem opravdu nevěděl, kdo ve straně je a kdo není, a upřímně řečeno, bylo mi to také jedno. Jenže protože režisér je přece jenom vedoucí štábu, měl jsem neustálé problémy s tím, že se mi vytýkalo, že v něm žádné členy strany nemám. Tak jak jsem si totiž vybíral lidi sobě blízké, ukázalo se později, že třeba ani jeden ve straně není. Často mi pak do štábu někoho dosadili, protože – jestli se nepletu – se hlídalo, aby ve štábu byli vždy tři straníci, a tudíž v něm mohli založit svou buňku a vykonávat asi nad natáčením i jakýsi ideologický dohled. Na to jsem ovšem nikdy ohledy nebral a ani jsem neměl pocit, že by se do něčeho míchali. Jen jednou jsem kohosi vyhodil z místnosti, kam přišel vykládat politické vtipy: „Franto, my jsme tady samí nestraníci, tak nám nic nevykládejte, my na to nejsme zvědaví,“ řekl jsem mu. „A myslím to vážně.“ Naivita desetiminutovek padesátých let byla pryč, ale bezpochyby jakási kontrola existovala. Jednou jsem šel na Barrandově po chodbě, nějaký člověk tam hrozně nadával a když jsem se ho zeptal, co je, povídá: „Ále, musím vždycky jednou za tejdén napsat hlášení a už mi to leze krkem.“ Oni se s tím ani netajili... Já si představuji, že být členem strany znamenalo dostat úkol a splnit ho, jinak byly potíže. Ať na mě nikdo nechodí, že byl ve straně a nic nedělal – tomu nevěřím. Pokud nic nedělal, pak jen proto, že na něm nikdo nic nechtěl. Kdyby chtěl, asi by dělal – vždyť komunistická strana byla vlastně jakási polovojská organizace, kde kázeň a disciplína fungovaly.

*Nevrátil jste se tak vlastně mezi úplně jiné lidi, než se kterými jste spolupracoval v šedesátých letech?*

Ne, vrátil jsem se mezi své a měl jsem přirozenou tendenci pracovat zase s těmi, co dřív. Dokonce pod záminkou, že mi vedení studia chce pomoci, jsem byl vyzván, abych si své nejbližší spolupracovníky vybral sám. Když jsem napsal jejich seznam, posloužilo to však jenom k tomu, že právě ty mi vedení studia nedalo. Jedinou výjimkou byl kameraman Jiří Šámal. Jinak na Barrandově ze štábových pracovníků zůstali úplně všichni, nevím o nikom, kdo by odešel. V profesionalitě tedy problém určitě nebyl, jiná byla však celková atmosféra. Práce probíhala stejně, ale měnil se přístup k ní: už jsme jenom takzvaně chodili do práce. Do práce chodili všichni, ale dřív, když jsme filmovali, měl člověk pocit, že to má smysl.

*Vyplývala ta skepse jen z letargické nálady v celé společnosti, anebo také z vědomí, že točíte látky utilitární a nicotné a za jiných okolností byste točili něco zcela jiného?*

Bezpochyby i z něho. Vliv však mělo hlavně to, že velmi často nám dávali rozumy lidé, kterých jsme si nemohli vážit, kteří nerozuměli základním profesním věcem. Mně třeba Toman jednou po shlédnutí servisky řekl: „Je to špatnej film, vy vůbec neumíte filmovou řeč, vy tam nemáte ani jednu zatmívačku a roztmívačku...“ Tak jsem mu odpověděl: „Ta slova neznám, ta už se dvacet let nepoužívají.“ Samozřejmě se urazil, a přitom navíc mluvil o servisce, kde roztmívačky ani být nemohly, protože ty se vsazují až do kopie. Toman věděl o filmu jen to, co se naučil nad asi dvěma krátkými filmy, které kdysi stačil natočit. Mně dával třeba takovéhle rady do života: „Vy teď budete točit v ČKD, tak já vás upozorňuji, abyste se k těm dělníkům chovali slušně, protože kdyby na vás byla jakákoli stížnost, je konec...“ To mi ten člověk řekl do očí, mně, který jsem se narodil v Libni, jehož maminka prodávala v trafice a který něco ví o životě chudé rodiny. Přitom právě jeho někdy v padesátých letech vyhodili ze strany poté, co sám točil v ČKD, byl tam sprostý na vrátnou, ta byla ale příbuznou nějakého vysokého stranického funkcionáře a stěžovala si na něj. Toman pak vstoupil do Svazu československo-sovětského přátelství a přes něj a pobyt v Sovětském svazu se do strany zase vrátil.

Ptát se, kde a jak si získal ostruhy k jmenování do funkce ústředního dramaturga, je ale totéž, jako pátrat po tom, jak se vedoucím jedné skupiny stal Vojtěch Trapl. O Tomanovi se říká, že se ho jednou na Slovensku v Domě spisovatelů ptali: „A ty seš jako kdo?“ A on odpověděl: „Já jsem to železný koště, co vymetá Barrandov.“ Faktem je, že v jeho pravomoci bylo zakázat a zrušit natáčení, rozhodnout o hereckém obsazení... V televizi jsem slyšel paní Švorcovou tvrdit panu Tigridovi, že se nikdy ničeho špatného nedopustila. Já osobně jsem byl ale svědkem, jak Toman vytočil její číslo a říká: „Jiřinko, prosimtě, já tady mám napsanýho Hrušínskýho a Kemra, tak jak to... Jo, tak já je škrtám.“ Takhle to bylo: oni rozhodovali, kdo může hrát a kdo nesmí. A na Barrandově měl v tomhle Toman větší pravomoce než ředitel – on byl skutečně to železné koště, něco jako na vojně politruk. Proto býval u komplexních hodnocení i u protokolů, kterými se filmy schvalovaly, aby mohly jít do výroby. Já sám jsem při tom dvakrát nebo třikrát podepisoval doušku, že je to moje poslední příležitost, jak prokázat, že si zasloužím pracovat ve filmu. „To by vás mělo mobilizovat,“ říkal mi Toman. „Možná někoho to mobilizuje, ale mě osobně ne, mě to spíš znervózňuje.“ „Podepiš to!“ Tak jsem to podepsal, co jsem měl dělat. Vávra mi vyprávěl, že si jednou Toman zavolal jeho a Hrubína. Řekl přijďte ve dvě, přišli tedy ve dvě, čekali asi půl hodiny, pak sekretářku vyzvali, ať se zeptá, jestli už je soudruh přijme. Šli dál a teď mi Vávra říká: „Představte si tu situaci – dva národní umělci, on stojí u okna a dívá se ven a pak vyštěkne: ‚Co mi chcete?‘“ Člověk, který si je sám zavolal! Dovedete si tedy představit, jak se choval k nám...

*Přišel jste někdy do styku s ústředním ředitelem Československého filmu Jiřím Puršem?*

Já ne, to jenom někteří kolegové. A dost často. Já za ním nechodil a ani nevím, jestli jsem s ním vůbec někdy mluvil.

*Řada vašich kolegů změny politického klimatu a situace, do které jste se dostal například vy, evidentně využila ve svůj prospěch, i za cenu toho, že výsledkem byla díla politicky*

*vysloveně služebná a umělecky ubohá. Příkladem může být právě Vávrova trilogie Dny zrad, Sokolovo a Osvobození Prahy, z níž snad jen první část by byla dnes alespoň zčásti akceptovatelná.*

Vávra ale také natočil *Kladivo na čarodějnice*... A na mně není, abych ty věci hodnotil. Samozřejmě, najednou se vynořila spousta nových jmen, ale to pro nás nebyli lidé, kteří by byli nositeli nějakých hodnot. Z těch starých byl třeba Sequens nesporným profesionálem a proti tomu, jak natočil své *Hříšné lidi města pražského*, se nedá nic namítat. Když si odmyslíte z jeho seriálu *30 případů majora Zemana* ideologii, zůstane dokonalé řemeslo. Sequens byl ovšem vždycky komunista, už jako dítě jsem hrál v jeho *Olověném chlebu*, takže mě jeho vývoj nijak nezaskočil. Spíš jsem byl překvapen někým, do koho bych to neřekl. Jako mladá vlna jsme např. v roce 1969 odmítli jet na festival do italského Sorrenta, protože dva nebo tři z nás tam už režim nechtěl pustit – a pak tam jel, víte kdo... Člověk, který potom emigroval a dnes je o sobě schop napsat, jak děsně trpěl. Paměť bohužel funguje trochu jinak, než by někteří potřebovali...

*Film nemůže vznikat jako třeba samizdatová literatura tzv. do šuplíku. Pro filmaře existovala buď jen možnost hledat s režimem nějaký kompromis, anebo se uchýlit do disentu, ale přestat pracovat. Anebo případně emigrovat. Zvažoval jste i tyto alternativy?*

Nezvažoval. Možnost práce v zahraničí jsem řešil s Pavlem Buksou (Karlem Michalem), který mě lákal za sebou do emigrace. Já jsem o další práci s ním velmi stál, ale žít jinde než tady nemůžu – i teď, když odjedu do Německa, jsem za tři dny zoufalý a chci domů.

*Jak jste vnímal, když v Praze v zimě 1981 začal natáčet Miloš Forman svého Amadea? Někteří exiloví autoři se v knize Jiřího Lederera z roku 1981 České rozhovory ve světě vyjádřili o Formanovi značně negativně už po jeho první návštěvě Prahy v dubnu 1979...*

I tady byla skupina režisérů, kteří považovali za nutné, se k tomu vyjádřit... To bylo naprosto komické, dnes ale dělají, jako by o tom nevěděli a bůhví jací nejsou s Milošem kamarádi. Že mezi režiséry bylo tak málo disidentů, vyplývalo z přesvědčení o užitečnosti naší práce, pro kterou byl člověk ochoten se přizpůsobit, což pro výkon jiných povolání, úředníka, lékaře, prodávče, nebylo potřeba. To samozřejmě vůbec neomlouvá naši morálku-nemorálku. Já ale jsem tak byl už ze školy naučen, věřil jsem tomu a i kritiky mě v tom utvrzovaly. Tak jsem se toho držel a věřil, že i když dělám film, který by se dal nazvat něčím jako odpustek, že alespoň předvedu slušné lidské vztahy.

*Máte pocit, že jste natočil něco tak vysloveně užitého?*

Jeden film určitě ano, *Partu hic*, a přitom je můj nejúspěšnější: vidělo jej přes milion diváků a zrovna nedávno se objevil v televizi. Zase ale je to pěkný příklad toho, jak nic nebylo přímočaré. S námětem se na mě obrátil Václav Jelínek – po letech jsem ovšem dostal do ruky dopis, kterým si stěžoval, že látku dali zrovna mě, který to politicky



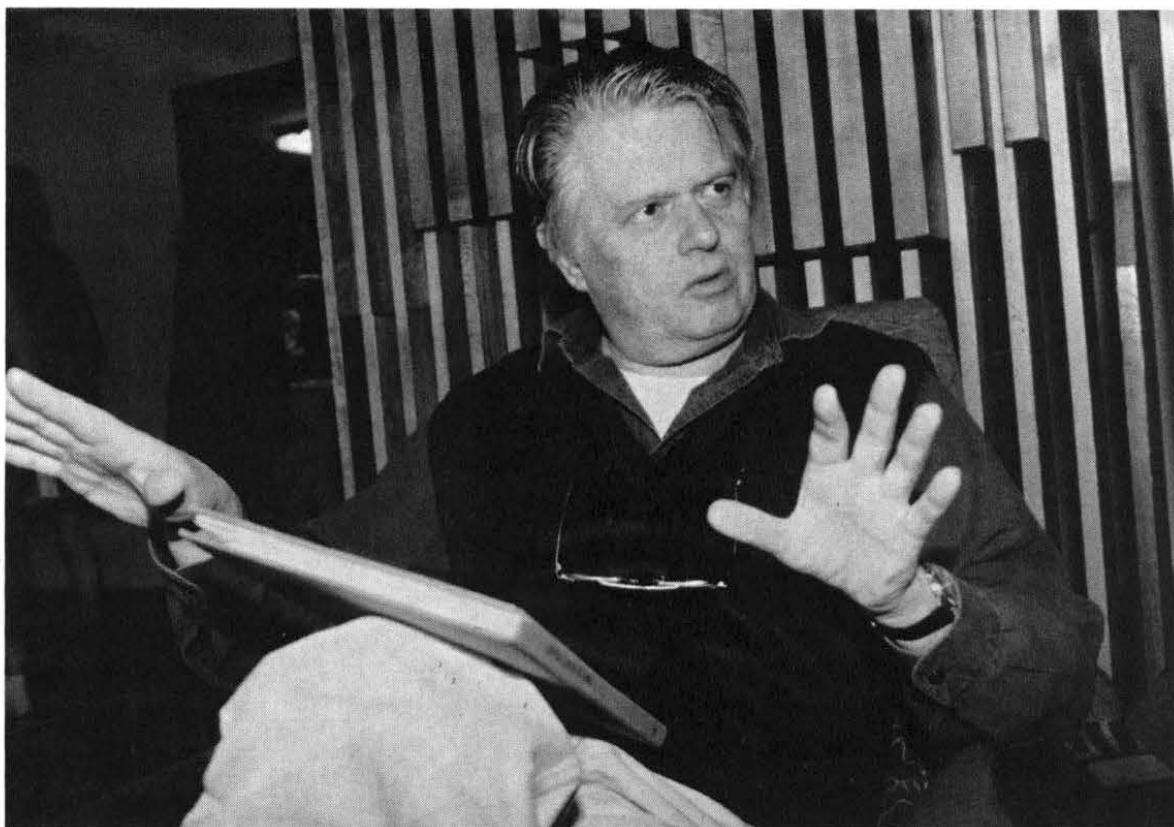
## ILUMINACE

Hynek Bočan: „S nenávisť dělat nemůžu“



*Parta hic ze stejnojmenného filmu:  
zleva Jan Skopeček, Vladimír Menšík, Josef Dvořák,  
Jiří Krampol, Josef Kemr, Petr Nárožný.  
Chybí pouze Ivan Vyskočil  
Foto archiv*

nemyslí dobře – a byla to satira o dvou ministrech, kteří dají příkaz svým náměstkům, že se v jejich úřadech musí pít mléko. Nejdřív jsme z ministrů museli slevit na náměstky, pak na generální ředitele, nakonec se z toho stal úplný balast a do toho ještě vedoucí skupiny Zdeněk Dufek bez mého vědomí sebral scénář a odjel ho s Tomanem předělat na svou chalupu. Mě se to strašně dotklo, volal jsem mu, že s tím nesouhlasím a že film točit nebudu. A on mi povídá: „To si tedy zkuste, ale v tom případě už si v životě nezatočíte, to vám zaručuju.“ To je přesně ta situace, kdy si může člověk říct dobře, tak mi vlezte na záda a já už točit nebudu. Nakonec jsem se rozhodl, že vezmu sedm nejlepších komiků, co u nás jsou, a pokusím se to zvládnout. V té době jsem četl Wajdův deník a tam jsem našel na své nejistoty odpověď: když točil film, který by normálně nedělal, a našel v něm jedinou scénu, která za něco stála, řekl si, můžu se něco naučit. A i já jsem v *Partě hic* takové komediální situace našel a rozhodl jsem se, že na nich film postavím. Jinak to bylo s filmy podle předloh Jana Kostrhuna: u nich jsem měl opravdu pocit, že o něčem jsou. Krajina jižní Moravy, lidské vztahy, to mě lákalo. Z televize mi navrhli, abych se pokusil zbavit dobového marastu politických schůzí svůj seriál *Druhý dech*, s Ivanou Chýlkovou a Josefem Abrhámem v hlavních rolích, že by to v sestříhané podobě znova uplatnili. Já bych z něj vystříhal spoustu věcí, ale byly by to mé chyby,



*Hynek Bočan v devadesátých letech*

Foto Dagmar Hájková

špatně inscenované scény a falešné milostné dialogy, a ne bolševické schůze, protože ty tvořily dobový folklór a když je vyhážeme, nebude najednou jasné, proč se věci děly tak, jak se děly. O všem přece rozhodoval nějaký okresní tajemník strany a já, když dnes vidím ty schůze, říkám si: to byla hrozná doba.

*Přece ale: nemyslíte, že právě strach o práci vás zbavil někdejší nekompromisnosti?*

Aby člověk pochopil, o co jde, bylo „dobrých“ těch pět let, co jsem stál. Ústupky dělal každý, každý ale měl svůj způsob: Věra Chytilová si třeba našla cestu do kuchyně vedoucího oddělení kultury ÚV KSČ Miroslava Müllera. Já jsem na to neměl a řešil jsem to po svém. Rozhodně to není doba, na kterou by člověk mohl být hrdý, a já také nejsem. Pocit, že bych měl chodit kanálem, ale také nemám – a krom toho si říkám, že znám daleko horší případy, a přitom ti lidé jsou dnes velmi sebevědomí a spokojení... Co bych si rozhodně z té doby ponechal, je film *S čerty nejsou žerty*, klasická pohádka, kterou jsme napsali s Jiřím Justem, slušný film je *Plavení hříbat*. Líto je mi, že vedení studia svou dramaturgií takřka zničilo *Smích se lepí na paty*, přitom scénář měl na to, aby z něho byl dobrý film. Byl totiž o dědkovi, který buduje atomový kryt – a tuhle nosnou myšlenku nám rovnou odstříhli. Později jsem dost pracoval v televizi, takže jsem se naučil dělat komedii a seriál – a teprve teď možná vím, jak v seriálu vyprávět a jsem v něm jistý.