

Nakonec se snad ani nemůžu nezeptat, jak se vaše jméno ocitlo pod prohlášením pracovníků Barrandova, kterým se v roce 1977 přihlásili k tzv. Antichartě?

Víte, kde se to podepisovalo? Když se braly peníze – dva archy, dva podpisy. Ne, že by vám ty peníze nevydali, pokud byste nepodepsal. Prostě podepiš se tady a tady... To byla stejná banalita, jako když se na shromáždění v Národním divadle, kde se Anticharta podepisovala, objevil Jan Werich. Já to taky nechápu, proč tam chodil, ale jestli mu řekli: „Ty chceš jet do té Itálie, my máme teď v Národním tu akci, tak se tam stav a my ti to podepíšem“... Dva tisíce slov jsem kdysi nepodepsal, protože jsem byl v zahraničí, teď jsem zase ten podpis nepokládal za politický čin. Udělat to ale člověk neměl – to je důvod, proč říkám, že nemám být na co hrdý. Práce u filmu není vždycky v normách nejpřísnější morálky – doba na vás tlačí stejně jako na kantory či na jiné profese, u některých profesí to však vidět je, u některých ne. Jednou jsme s Kemrem a Macháčkem probírali šest neděl na natáčení na Moravě večer co večer problém, jestli člověk špatného charakteru může být dobrým hercem. Co byl Zdeněk Štěpánek, když v Národním divadle přivítal Němce? Vždyť pro lidi byl celou válku naopak symbolem češství. Jiří Weiss mi kdysi řekl, že když ví, že někdo je na roli nejlepší, vezme ho, i kdyby ho naprosto nesnášel. Tak daleko já bych jít nemohl, protože mám úplně jiný systém práce s herci – když herce nemám rád, nemůžu s ním dělat. Weissovi to nevadilo, ten než vůbec začal točit, vždycky vytvořil atmosféru dusna. Já s nenávistí dělat nemůžu, naopak když vznikne hysterie, jsem jako ochromený, musím problém nejdřív vyřešit a pak teprve začít.

II.

„SLOUŽILI JSME VŠICHNI“

*Jaroslav Solnička od Královského omylu
k Televizi v Publicích aneb Publicím v televizi*

Bývalý barrandovský vedoucí výroby Jaroslav Solnička (12. 4. 1922) pracoval po maturitě v roce 1943 jako cukrovarnický chemik. Od ledna 1944 byl zaměstnán v Baťových laboratořích ve Zlíně, v tehdejší Böhmisch-mährische Schmalfilmgesellschaft, kde se setkal např. s Vlastimilem Harnachem, Elmarem Klosem, Karlem Zemanem a Bořivojem Zemanem. Po válce se vrátil do cukrovarnictví, ale díky svým známostem z protektorátu, zejména díky pozdějšímu vedoucímu skupiny Ladislavu Novotnému, přešel od dubna 1949 definitivně k filmu jako zaměstnanec Výzkumného ústavu fotografické chemie v pražské Tróji. Od ledna 1952 nastoupil na Barrandov do oddělení technologické laboratorní přípravy doplňků a maskérských rekvizit z pěnové gumy a výroby čisticích a tam pracoval až do července 1961, kdy v souvislosti se žádostí, aby směl přejít na post asistenta výroby, dostal nabídku od skupiny zakázkových filmů, spojenou s okamžitým odletem do Indonésie na natáčení filmu Vladimíra Síse *Akce Kalimantan* (1961 – 1962). Po návratu pokračoval jako asistent na filmech *Transport z ráje* (Zbyněk Brynych, 1962) a *Král Králů* (Martin Frič, 1962 – 1963), pak postoupil na místo zástupce vedoucího výroby, např. u filmů *Začít znova* (Miroslav Hubáček, 1962 – 1963), *Starci na chmelu* (Ladislav Rychman,

1963 – 1964), *Lásky jedné plavovlásky* (Miloš Forman, 1964 – 1965), *Slečny přijdou později* (Ivo Novák, 1966), *Vražda po našem* (Jiří Weiss, 1966), *Hoří, má panenko* (Miloš Forman, 1967). Mezi tím v letech 1964 – 1968 vystudoval dálkově FAMU, obor produkce, v prosinci 1967 byl odvolán z příprav *Nebeských jezdců* (Jindřich Polák, 1968) a za nemocnou Věru Kadlecovou jmenován vedoucím výroby u filmu *Královský omyl* (Oldřich Daněk, 1968).

Jako vedoucí výroby jste začínal v té nejzrušenější době a navíc hned na historické látce...

Také si mě tehdy zavolal ředitel Harnach a řekl mi: „Podívej se, ale to je náročný historický film. Troufneš si na to?“ Jediná odpověď, u Bařů naučená, zněla: „Samozřejmě, že si troufnu a nebojím se.“ Říkat, já nevím, dejte mi raději na začátek něco lehčího, nepřipadalo vůbec úvahu. A Oldřich Daněk byl vynikající. Krom toho jsem už měl dost dlouhou zkušenost – snažil jsem se např. dostat k Formanovi a i když to vždycky nešlo, spolupracoval jsem už na té části jeho *Konkursu*, která se jmenuje *Kdyby ty muziky nebyly*, i na *Černém Petrovi*, a dost jsem se při tom naučil od vedoucího výroby Rudolfa Hájka.

Měl jste v tehdejší výrobní systém možnosti vybrat si, s kým budete spolupracovat a na čem?

Samozřejmě jsem měl své představy a třeba na mojí cestě k Formanovi měl velký podíl Mirek Ondříček, který byl a je dodnes můj kamarád. Ten tehdy Formanovi o mně řekl, a já jsem pak ve Zruči nad Sázavou na *Láskách jedné plavovlásky* neměl jako zástupce vedoucího výroby ani asistenta, takového jsem dělal siláka. Zdálo se mi zbytečné, aby při takovém filmu fungoval velký štáb – ale bylo samozřejmé, že práce musela být dobře odvedená, že se dělalo „od nevidím do nevidím“.

To už asi souvisí s celkovými poměry na Barrandově. Jaká tam koncem šedesátých let panovala atmosféra a v jakých lidských i ekonomických vztazích se vlastně tehdejší filmy rodily?

Poměry té doby považuji za nejlepší, protože silné byly tehdy především tvůrčí skupiny. Uvedu příklad: všechny filmy Miloše Formana šly přes skupinu Šebor – Bor, u které jsem dělal a pro kterou jsem připravoval převážnou část filmů před rokem 1968 a vlastně i později. U Formana jsem měl možnost pracovat opravdu samostatně, po *Hoří, má panenko* jsme se připravovali na další film, v lednu 1968 mi ale řekl: „Ty, Jardo, nezlob se, já mám nabídku za milion, já odjíždím...“ To bylo samozřejmé, ale já jsem věděl, že co nebude teď, budu dělat za půl roku nebo později. Se svými dejme tomu dvaceti miliony na rok, které skupina dostala, mohla podle svých pravomocí nakládat opravdu producentsky. Natočila čtyři až pět filmů – tenkrát stál film tři, čtyři miliony, přes čtyři žádný nešel – a co se ušetřilo na jednom, přesypalo se na druhý. Takový Jiří Šebor mohl pak s penězi manipulovat podle potřeby a nebyl pod tlakem jako od sedmdesátých let, když skupiny o tyto pravomoce přišly. To ředitelská porada rozhodla, kolik film dostane,



*Jaroslav Solnička (vpravo)
při natáčení filmu Mys dobré naděje (1975).
Dále zprava pomocný režisér Lubomír Břinčil,
vedoucí pyrotechniků Jiří Pelant,
představitel postavy Rudly Jaromír Hanzlík
a režisér Otakar Fuka
Foto archiv*

a navíc nepřišla ani koruna. Jenže víte, jak si pomáhali páni s kontakty na ÚV KSČ? Přímo odtud dostávali finanční zvýhodnění – ať to byl Jaroslav Balík, Jiří Sequens, Václav Matějka či Otakar Vávra. Ti byli výjimkou. K atmosféře šedesátých let patřila i naše rvavost, touha prosadit se. Já byl kůň Jiřího Weisse – to on mi na *Vraždě po našem* řekl: „Žádný Jiří Pokorný, vy budete napsaný jako vedoucí výroby.“ „Rejžo to nejde, produkční je jen jeden a má na to právo,“ řekl jsem mu. Ale jako zástupci jsme chtěli dokázat, že na nás to leží, že já to zvládám a produkční je na baterky. Šlo to tak daleko, že na *Láskách jedné plavovlásky* jsem vedoucímu výroby, starému pánovi Rudolfo Hájkovi, řekl při poradě: „Rudlo, ty to můžeš vědět, ale já to musím vědět, protože já to organizuju...“ – a Forman mě pak napomínal: „To nemůžeš, člověče, tak říkat...“ Jenže nás ta práce strašně bavila, bylo to povolání, ne zaměstnání. Když jsem se ženil, také jsem své nastávající řekl: „Na prvním místě bude moje povolání, a pak teprve ty, jak zbyde čas. Bereš to?“ A to jsem se ženil v roce 1960, když jsem teprve profesi chtěl dělat...

Jak konkrétně ve skupinách probíhal střet mezi hledisky finančními a uměleckými?

Finanční omezení existovala vždycky a podstatou bylo to, co si kdo ve skupině takřkajíc uhádal na základě předložených scénářů. Každá skupina měla své scenáristy a dramaturgy, kteří spolu nad látkami komunikovali a hotové projekty se pak předkládaly umělecké radě, kde se rozhodovalo. A já jako vedoucí výroby jsem si pročetl scénář, udělal aproximativní rozpočet a hned bylo jasné, jestli za peníze, které nám dávali, se film dá natočit. Však mi také třeba herci nadávali, že je dřů o honoráře a hádám se s nimi. Tak jsem navrhl, ať se vyhodí ten nebo onen motiv – a hned se ušetří. Někdy se to vzalo v úvahu, jindy ale ne a zejména režisérská esa, ta si do toho nenechala mluvit nikdy. Později jsme se kvůli tomu úplně rozešli s Karlem Kachyňou, ačkoli jsme oba velcí slávisti. V roce 1973 jsme spolu dělali poprvé na *Horké zimě* a když viděl, že mu neuhnu, když si vymýšlí, tak taky hned naposled. Totéž bylo s Vávrou, se kterým jsem už předtím dělal na *Kladivu na čarodějnice* – třeba pozlatit báně, to můžeme, ale kdo mi na to dá peníze? A ještě předtím jsem se zase střetal s Weissem: koeficient negativu k metráži byl 1 : 4, nebo 1 : 7 a Weiss točil 1 : 14. Když jsem mu to říkal, povídá: „To mě, Solňo, nezajímá.“ „Nezajímá? Tak pojďme spolu za panem ředitelem.“ „Ne, za panem ředitelem ne. Zavolejte mi pana ústředního ředitele.“ Aloise Poledňáka. A ten mu to dal: Weiss ho přesvědčil a Poledňák mu poskytl dva tisíce metrů navíc. „Pošlete si, Solňo, na ústřední ředitelství, budete tam mít připravenou kreditku na dva tisíce metrů negativu.“ Drzost tedy hrála svou roli, ale postavení produkčního také: když jsme si udělali natáčecí plán, vypadl z toho jasně počet filmovacích dnů pro jednotlivé herce. Měl jsem s nimi někdy i rozpory, nepatřil jsem k dobrákům, ale také snad jen jednou – a naposled – na *Kladivu na čarodějnice* jsme „ulítli“ o 250 000 korun, a to jsem na to dopředu upozorňoval. Souhrnně ale můžu říci, že systém tvůrčích skupin, tak jak se uplatňoval v šedesátých letech, byl to nejlepší, co v českém filmu fungovalo, a to mohu srovnávat jak s padesátými léty, kdy už jsem se o to zajímal, tak s dobou pozdější, až do roku 1991, kdy jsem šel do důchodu.

Ze sedmdesátých a osmdesátých let přetrvává však o skupinách mínění jako o instituci, která vlastně byla převodní pákou cenzury a ideologického nátlaku...

V šedesátých letech byla skupina opravdovým týmem: režisérů a jejich spolupracovníků, dramaturgů, produkčních, někdy i architektů a podobně, kteří si rozuměli a přecházeli spolu od jednoho filmu ke druhému. Právě v takovém týmu pak fungovala možnost peníze na jednom filmu ušetřit a ve prospěch jiného je pak použít. O to drsnější byl ovšem zásah, který přišel po roce 1968. To byl opravdový skok.

Právě urychlené rozbití původních skupin ze šedesátých let dokazuje, jak si byl posrpnový režim vědom jejich významu...

Šel po nich opravdu tvrdě. Uvedu vám příklad. Když se natáčel film *Televize v Bublicích aneb Bublice v televizi*, režisér Jaroslav Papoušek a já jsme byli vyzváni, ať okamžitě zastavíme práci a dostavíme se druhý den v deset hodin na ústřední ředitelství do Jindřišské ulice k ústřednímu dramaturgovi Ludvíku Tomanovi. Nic jsme nechápali, ale poslechli

jsme a Toman nám pak řekl: „Hlavní roli hraje Moučka? Nebude ji hrát.“ Ve filmu, který se už tři nebo čtyři dny natáčel! „Dostane ji Pastorek.“ Dovedete si představit, jak umělecky uhozený byl výsledek? Představte si Bohuše Pastorka, který v té době hrál u Vávry Gottwalda, v komedii – neuměl nic. Ale z Tomanova nařízení jsme za něj měli Moučku během čtyřadvaceti hodin vyměnit! Protestoval jsem, a Toman povídá: „Vždyť jste to Pastorkovi slíbili.“ „Kdo mu to slíbil?“ Že prý Papoušek s Pastorkem někde mluvil a řekl mu – zřejmě pod dobovým tlakem – že mu nějakou roli dá. Jenže Pastorek si rovnou vytipoval tuhle, druhou hlavní vedle Petra Haničince. Jednoduše politický diktát toho druhu, že skupina neměla šanci. A na Papouškovi si Toman mohl dobře dokázat, jak jen na něm závisí, kdo filmovat bude a kdo ne. Jiný příklad: nedokončený a dnes zničený povídkový film *Návštěvy* o vězních z politických lágrů padesátých let. Kompletní byla koncem roku 1969 povídka Oty Fuky *Hippokratova přísaha*, bez synchronu zůstala povídka Milana Jonáše, Vladimír Drha začínal teprve natáčet. Přesto už na ty dvě pozvali do projekce skupinu dělníků a kulturních pracovníků, seděl jsem mezi nimi a když se rozsvítilo a oni odcházeli na uzavřenou debatu k Tomanovi, dívali se na mě jako na zločince. Jako produkční jsem pro ně byl spoluviník a v duchu jsem si říkal: „Tak, kamaráde, to vypadá, že teď sem přijdou estébáci a odvedou si tě.“ Ve Fukově povídce na začátku procházeli trestanci branou do tábora a v komentáři znělo: „František Vykydal, pět let za zabití manželky. Kapesní zloděj, pět měsíců“ a tak dále. A pak: „Patnáct let za pokus o opuštění republiky, doživotí za velezradu...“ Skoky o deset, patnáct let. A do toho se z publika okamžitě začaly ozývat výkřiky, že to nemůže být pravda, že je to očerňování socialismu. Další práce na filmu byly poté samozřejmě zastaveny, definitivně 30. ledna 1970 telefonickým příkazem do Beskyd, kde se začínala natáčet Drhova povídka. Představitelce hlavní role, neherečce odkudsi od Prešova, jsem řekl, ať už nejedzí – nemohla to pochopit, tak jako ledaskdo jiný. Něco takového jsem do té doby u filmu nezažil a také neznám jiný případ, kdy film byl nejen zakázán, ale i přímo zničen, spálen nebo poleptán někde ve vápně.

Jak si proti tomu vysvětlujete, že třeba Kachyňovo Ucho, které v kritice režimu šlo také nebývale daleko, se nejen zachovalo, ale i Kachyňa sám mohl bez nejmenší prodlevy natáčet dál? Jiří Menzel nenatáčel za stejně zakázané Skřivánky na niti pět let...

Návštěvy zašly přece jen nejdál. Ale zajímavé to je: Kachyňu mohl podržet kdokoli z vedení Československého filmu. Ostatně *Horkou zimu* ze Slovenského národního povstání dostal právě jako úkol, kterým si měl opravit pověst. Kachyňa byl ovšem „pan režisér“, zatímco s nějakými začátečníky se snadno zametlo, aby se na nich ukázalo, co je síla. A že postavit se proti straně a ideologii znamená jako režisér skončit. Podívejte se na Vávru, kolik toho přežil, počínaje okupací, jenže to už byla také osobnost. Přežil i své *Kladivo na čarodějnice*, ačkoli jde o průhlednou protitotalitní metaforu a ačkoli ještě navíc byl s filmem spojen průšvih Lubora Tokoše, který při natáčení v Šumperku označil srpen 1968 v hospodě za okupaci a přišlo na něj od jakéhosi komunistického důchodce udání. Stejná otázka byla ovšem na Barrandově prubířským kamenem komplexních hodnocení, při kterých docházelo ke stálému kádrování. Měl jsem nesmírnou výhodu, že jsem nikdy ve straně nebyl a neměl jsem problémy straníků se škraloupem, kteří byli

rovnou považováni za škůdce. Já nikdy „nezradil“ a „angažoval jsem se“: pracoval jsem v tělovýchově a byl jsem členem výboru ROH, takže mě hodnotili kladně. Ale stejně jsem mlčel jako každý...

Podle všech příznaků první „čistky“ na Barrandově proběhly vzápětí po nástupu nového ústředního dramaturga Ludvíka Toman a jejich průběh a výsledky bývají dokonce přímo spojovány s Tomanovými osobními vlastnostmi.

To je pravda, Toman byl arogantní člověk. My jako produkční jsme změny okamžitě poznali podle toho, když jsme podle pokynů režiséra měli vyjednat herecké obsazení a najednou jsme dostávali z Tomanovy kanceláře odpovědi, že ten a ten se na roli nehodí, jiný zase zrovna nemůže, ten nemá volno celý rok. Přestože režisér si herce vybral a já jsem zjistil, že je volný, nemá zkoušky na divadle ani nic jiného. Pro některé herce jsme dostávali doslova zákazy, i když je nikdo nahlas nevyslovil, a režisér v těchto případech neměl šanci – ledaže si udělal s Tomanem osobní pohovor a nějak ho přesvědčil. Když byl ale Toman rozhodnutý, na devadesát procent neuhnul. Podle toho, jak jednal, bych řekl, že pověsti o tom, že byl spolupracovníkem KGB, jsou pravdivé. Cítil jsem z něho tak absolutní jistotu, že za sebou musel mít buď StB, anebo ještě spíše sovětské vyslanectví. Film byl ostatně pro režim tak důležitou institucí, že Tomanovo jmenování mohlo souhlas Rusů vyžadovat. Pamatuji si, s jakým pohrdáním mluvil např. o Galině Kopaněvové – on byl nadčlověk a já jsem nepoznal jiného podobného suveréna a diktátora. Toman nastoupil současně s novým ředitelem Jaroslavem Šťastným, který přišel z divadla odkudsi z Ústí nad Labem nebo Teplic. Ten se nám jevil jako slušný a chápavý člověk, zatímco Toman se s nikým nebavil. Jako dneska ho vidím u projekce v barrandovských nových halách – Šťastný se mnou mluví na schodech a Toman už z mezipatra volá: „Nebav se a jdeme!“ Na ředitele! Říkali jsme si: Kdo to je? Co to je za člověka? My produkční jsme věděli, že musíme držet hubu a krok a že kdybychom se stavěli na zadní, nemuseli bychom to dělat. Ti ale, kterým šlo o existenci, režiséři, ti jak nezískali Tomanovu přízeň nebo aspoň jeho svolení filmovat, byli ztraceni. Já osobně jsem s Tomanem přišel do styku poměrně často: nebyl jsem pro něj ten vyhozený z partaje, byl jsem člověk se „zájmem o dění a chápající problematiku“. Kolikrát si mě při realizaci mého filmu zavolal do kanceláře, brzy začalo i tykání, vždyť jsme přece byli soudruzi odboráři, a snažil se třeba, aby určitý herec ve filmu nehrál. Zjišťoval, jak se bude tvářit režisér, a hledal cesty, jak zařídit, aby výsledek nevypadal, že je nadiktovaný, ale že to vlastně režisér sám chtěl. Daleko víc ho však potřebovali např. někteří režiséři – bývalí straníci, kteří mu byli přímo podřízeni, když jim naznačil, že se mohou dostat zpátky do strany. Jenže: byla to jejich existence, bez které nemohli být.

„Vytřídění“ tak probíhalo různými cestami i mezi samotnými režiséry...

Také u nich žádné zákazy veřejně vysloveny nebyly. Nechávali je pracovat na scénářích, které jim ale nikdo nedal do výroby. Příslušný film musel skupině povolit ústřední dramaturg Toman – a jestliže mu své požehnání nedal, nebyla šance. Říci ovšem nahlas: „Ten nesmí“, toho se všichni báli. Kromě několika případů, jako byl Tokoš, či možná



*Zprava Josef Větrovec, Šatarijn Ceceg a Karel Dellapina
v koprodukčním československo-mongolském filmu
Ve znamení Tyrkysové hory (1977)
Foto Miloš Schmiedberger*

ještě někdo z režisérů, neexistovalo také nic na papíře. A potom podobně jako Kachyňa hledal cestu zpět *Horkou zimou*, musel totéž udělat i Jiří Menzel filmem *Kdo hledá zlaté dno*, ačkoli ho točit nechtěl: ale dali mu ho a musel film dělat. Režimu přitom šlo o režiséry opravdu dobré, které chtěli získat zpátky. Mezi ně však nepatřil ani Balík či Sequens, ani Vávra, ti si šlapali svou autostrádou a všude měli otevřené dveře. Ti opravdu dostávali peníze navíc, kdykoli si řekli na ÚV KSČ přes Miroslava Müllera a jiné, ať to bylo na Vávrovu trilogii nebo na něco jiného. Na takové filmy padla spousta milionů mimo Fond filmové tvorby a my, co jsme točili filmy jako *Můj brácha má prima bráchu*, jsme museli naopak šetřit. Jiná sorta byli zase režiséři jako Vladimír Drha – ten se napojil na produkční Elišku Nejedlou, která vládla partaji ve výrobních štábech, a do dneška s ní spolupracuje v dabingu.

Ubývalo pak od konce sedmdesátých let tlaku, který režim na filmaře vyvinul na jejich počátku?

I Toman postupně zjistil, že jestliže chce kolektivně vůbec něco vytvářet, zvlášť jestli chce vytvářet umělecká díla, nemůže práci stavět na nenávisti. Trvalo mu to však



*Jaroslav Solnička (vlevo)
s kameramanem Miroslavem Ondříčkem
v devadesátých letech
Foto archiv*

nejméně do roku 1982, než jeho diktátorské metody začaly povolovat. Původně si vedle sebe držel jen jednu sekretářku, aby se od něj nic nevynášelo, v osmdesátých letech pak některá rozhodnutí začal házet jako by i na ni, že ona to popletla, aby nevypadal tak špatně, a snažil se ukázat lepší tvář. Po celou dobu to ale byl on, nikoli ředitel, kdo na Barandově rozhodoval a kdo ideově ÚV KSČ garantoval, že se tam neobjeví žádní noví Procházkové a Kachyňové. A že se později, ještě za jeho éry, natočily i lepší filmy, to přičítám tomu, že Toman rozhodně nebyl hloupý člověk a dovedl si věci spočítat. I ideologicky, jak ukázal např. při natáčení koprodukčního filmu *Ve znamení Tyrkysové hory*.

K profesi vedoucího výroby jste se dostal v nejlepších letech svých i českého filmu, většinu času jste ji však vykonával v době, kdy naopak došlo k hluboké stagnaci tvorby. Jako vedoucí výroby jste např. působil skoro u všech filmů Jaroslava Papouška, počínaje jeho Nejkrásnějším věkem, přes Homolku a tobolku, Televizi v Bublicích aneb Bublice v televizi a Konečně si rozumíme až po Ženu pro tři muže, Cestu kolem mé hlavy a Všichni musí být v pyžamu. Mohl jste tak z bezprostřední blízkosti pozorovat rozmělnění jednoho výrazného talentu z šedesátých let...

My jsme byli velcí kamarádi a on na mě dost dal. A já mu tehdy u Tomana řekl: „Jardo, je to ztracené. Pokud řekneš, že si do toho nenecháš mluvit, nemáš šanci.“ Papoušek byl

boží člověk, ne drsňák jako Forman na *Hoří, má panenko*, kde se postavil i proti italskému producentovi Pontimu a odmítl přepsat scénář. Forman byl cílevědomý, věděl co chce, za čím jde. *Televizi v Publicích aneb Publice v televizi* jsme natočili s Pastorkem a film jsme doslova odstřelili, byl hrozný. Nic se nepřetáčelo, když Mirek Ondříček řekl, že záběr byl špatný, Papoušek mu povídá: „Vykašli se na to, Mirku, to je takový film, že ten jeden blbej záběr se v něm ztratí.“ O tom, co se tehdy točilo, si zkrátka nikdo iluze nedělal – to byla tvrdá realita a režisér si nemohl dovolit postavit se proti ní. Zdržovat se návraty k novým variantám scénáře, znova ho číst, vyjadřovat se k němu, to už Toman nechtěl. Muselo se točit tak, jak on film schválil do výroby. V šedesátých letech se v takových poměrech dovedl díky svým osobním kontaktům dobře pohybovat Jiří Weiss, později zase měli výjimečné postavení kádry jako Balík, Sequens, Matějka či Vávra. Ostatní všichni sloužili. Já sám vždycky říkám: sloužil jsem za Němců a sloužil jsem za komunistů a sloužil jsem dobře. Byl jsem vedoucí pracovník a se mnou sloužila celá řada dalších. Každý mohl být hrdina, ale skončil by stejně jako jeden z mé party, který přišel na Barrandov se špatným posudkem a nedostal se dál než do skladu dřeva jako pomocný dělník. Mohl jsem říci u komplexního hodnocení: „Jaký vstup spojeneckých vojsk, vždyť to byla okupace...“ Za měsíc bych vypadl z produkce a šel bych také dělat pomocného dělníka, nebo bych Barrandov vůbec opustil. Přitom produkční si svou únikovou cestičku přece jen našli, ale režisér, ten vždycky narazil rovnou hlavou.

Vznikly podle vás i navzdory tomu v sedmdesátých a osmdesátých letech filmy, které přetrvají?

Řekl bych, že ano, zejména později, v osmdesátých letech, kdy už si režisér mohl vybrat obsazení celkem volně. To už jsem ale v roce 1987 odcházel do důchodu, i když i potom jsem ještě dál, až do roku 1990, pracoval jako produkční, ale to už na televizních seriálech *Zlá krev*, *Dobrá voda* a *Panoptikum města pražského* či na polském seriálu *Pohraničí v ohni*.

A jak posuzujete z hlediska své profese a z hlediska svých zkušeností situaci českého filmu dnes?

Situaci na Barrandově pokládám za špatnou. Pan ředitel Marhoul ani celý jeho tým na řízení tak velkého komplexu nestačí. Režijně nesmírně nákladný objekt je dnes využíván tak na 25 % a ostatní prostory jsou pronajaty různým podnikům na kanceláře, sklady a dílny, značná část jich byla postoupena k užívání Krátkému filmu. Nepodařilo se vytvořit ani jiný management na využití techniky a celé barrandovské kapacity. Kdo chce filmovat, pro toho jsou barrandovské nájemy moc vysoké, raději si najme nějaký náhradní prostor než ateliér. Dnes je Barrandov odkladištěm umělecké tvorby. A poměry ve filmu vůbec? Finančně je nelze s našimi časy vůbec srovnávat. Měl jsem připravovat šest pokračování *Krkonošských pohádek*, a když jsem spočítal, že by stály deset a půl milionu, z čehož čtyřmi a půl miliony by přispěla Česká televize, museli jsme od projektu odstoupit, protože zbylých šest milionů nebylo možné sehnat. A to je dnes hlavní úkol

produkčního. Za mých časů jsme byli „mistři světa“, když nám dali pět milionů a museli jsme se do toho jenom vejít. Jenže teď se všechno tvrdě platí, i třeba osvětlovači, včetně pronájmu lamp, techniky, aut. Herci dřív měli honorář maximálně 1 200 Kčs, dnes se platí za filmovací den také 12 000 Kč. Maskér, ani ne umělecký, zvukový technik, asistent kamery, ti všichni dnes vydělávají až 30 000 Kč měsíčně. Zvláště pokud dělají se zahraničními produkcemi. Ještě před pěti, čtyřmi lety byl zájem tu natáčet, teď je ale stále menší, protože i pro Američany či Angličany jsme stále dražší. A ne úplně seriózní jednání jako kolem filmu *Mission: Impossible* nám také dobré jméno nedělá. Když jsme v roce 1980 poskytovali služby při natáčení amerického filmu *Na západní frontě klid*, jinak jsme se snažili – a ještě jsme stavby k filmu využili k natočení snímku *Signum laudis*.

III.

„TO, CO DĚLÁM, MÁ MÍT SMYSL“

Jiří Menzel od Skřiváneků na niti ke Kdo hledá zlaté dno

Ze studií Jiřího Menzela (23. 2. 1938) v letech 1957 – 1962 na FAMU u Otakara Vávry pochází jeho dokumentární cvičení za druhý ročník *Domy z panelů* (1959), reportáž *Průstřely* (1961), natočená pro první Občasník, školní žurnál FAMU, a absolventský film *Umřel nám pan Foerster* (1962) podle povídky Jindřišky Smetanové. V roce 1963 pracoval Menzel jako pomocný režisér na filmu Věry Chytilové *O něčem jiném*, pak se uplatnil jako herec ve filmech *Každý den odvalu* (Evald Schorm, 1964), *Kdyby tisíc klarinetů* (Ján Roháč, Vladimír Svítáček, 1964), *Místo v houfu* (Václav Gajer, Zbyněk Brynych, Václav Krška, 1964), *Obžalovaný* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1964), *Bloudění* (Jan Čuřík, Antonín Máša, 1965) a *Nikdo se nebude smát* (Hynek Bočan, 1965). V roce 1965 debutoval úvodní povídkou *Smrt pana Baltazara* z filmu *Perličky na dně* (spolu s Janem Němcem, Evaldem Schormem, Věrou Chytilovou a Jaromilem Jirešem), v témže roce přispěl také závěrečnou stejnojmennou povídkou do triptychu *Zločin v dívčí škole* (spolu s Ivo Novákem a Ladislavem Rychmanem). V roce 1966 natočil svůj celovečerní debut *Ostře sledované vlaky*, ve kterém si i zahrál, stejně jako ve filmech *Flám* (Miroslav Hubáček, 1966), *Hotel pro cizince* (Antonín Máša, 1966), *Návrat ztraceného syna* (Evald Schorm, 1966), *Dita Saxová* (Antonín Moskalyk, 1967) a *Soukromá vichřice* (Hynek Bočan, 1967). Jako režisér i herec současně pokračoval filmy *Rozmarné léto* (1967), *Zločin v šantánu* (1968) a *Skřivánci na niti* (1969), pouze jako herec *Spalovačem mrtvol* (Juraj Herz, 1968), a krom toho režíroval českou verzi koprodukčního česko-francouzského filmu *Tělo Diany* (Jean-Louis Richard, 1969). Od roku 1969 do roku 1974 se jeho jméno objevuje pouze u hereckých rolí ve filmech *Nevěsta* (Jiří Suchý, 1970), *30 pannen a Pythagoras* (Pavel Hobl, 1973) a *Nevděk světem vládne* (Sechse kommen durch die Welt; Reiner Simon, 1972).

Když člověk přehlédne vaši filmografii z šedesátých let, zdálo by se, že jste musel mít jejich koncem na základě své režijní a herecké agility a evidentní umělecké úspěšnosti, zdůrazněné zejména Oscarem za Ostře sledované vlaky, na Barrandově docela výsadní postavení. A že jste tedy mohl být i dosti společensky exponován.