

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“

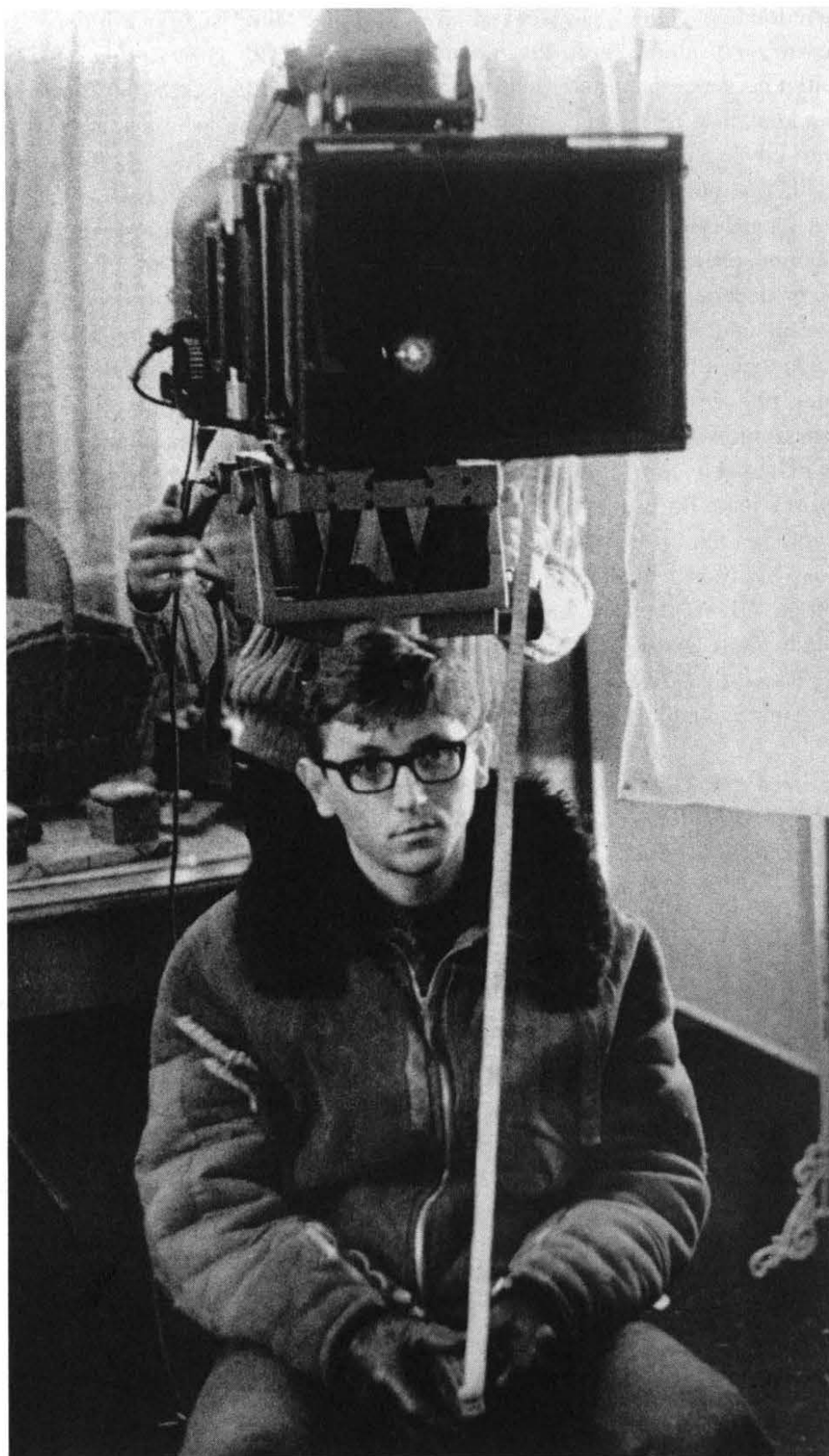
Jiří Menzel od Skřivánků na niti ke Kdo hledá zlaté dno

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.

ILUMINACE

Jiří Menzel: „To, co dělám, má mít smysl“



Jiří Menzel v době natáčení Ostře sledovaných vlaků (1966)

Foto Ivan Soeldner

Bylo to jednodušší. Hned, jak jsem na jaře 1968 přiletěl s Oscarem z Ameriky, jel jsem vlastně rovnou do studia, protože jsme měli začít natáčet *Zločin v šantánu*. Od dubna až do začátku července jsem tedy byl dost mimo tehdejší události. Samozřejmě jsem četl noviny a koukal se na televizi, ale žádná veřejná vystoupení jsem neabsolvoval. Jedině v červnu, když se objevilo Dva tisíce slov, jsem se ocitl mezi těmi, kteří byli osloveni, aby prohlášení podepsali. Točil jsem v té době zároveň s Jurajem Herzem *Spalovače mrtvol* a v pardubickém krematoriu jsme tenkrát Dva tisíce slov spolu s panem Hrušínským podepsali. A pokud jde o mé postavení filmaře, bylo to také trochu jinak. Ani kolem Oscara se tehdy nebláznilo jako dnes, spíš doma vzbudil dost závesti. Jednu výhodu však měl: že mě ředitel Harnach okamžitě přeřadil ze čtvrté rovnou do první režisérské kategorie – jinak se totiž postupovalo vždy až po třech filmech. Bylo mi to ale k ničemu, protože vzápětí na to přišla nová direktiva, že režiséři nejsou placeni podle svého zařazení, nýbrž filmy podle toho, do jaké kategorie zařadila film ředitelská komise. Můj plat zůstal stejný, jen mi pan Harnach hned v Hollywoodu slíbil, že stejně jako má Martin Frič na Barrandově v nových halách svou kancelář, budu ji tam jednou – jednou! – mít i já. Na to jsem se těšil: od roku 1966 jsem natočil každý rok jeden film, takže jsem si představoval, že to tak bude i pokračovat, že budu zaměstnancem Barrandova, stejně čilým jako Frič, který byl můj velký vzor, že tam budu mít svou kancelář, denně tam budu jezdit, točit filmy, které ode mne bude studio chtít a to bude moje životní perspektiva. Žádné velké umělecké ambice jsem neměl – ten Oscar mi přišel bezděčně, mimo nadání.

Podržel jste si tuto představu o svém životě filmaře i po srpnu 1968? Takové signály jako protest Jana Palacha v lednu 1969, „hokejové události“ v březnu, volba Gustáva Husáka prvním tajemníkem ÚV KSČ v dubnu či demonstrace v srpnu se vám dostatečným varováním nestaly?

Byl jsem do jisté míry naiva a atmosféra v zemi byla taková, že jsem si neuměl představit, že by mohly nastat nějaké velké represe. Dokonce jsem si myslel, že můj film *Skřivánci na niti* bude správně pochopen jako úsměvné varování před hloupostmi padesátých let. Věřil jsem, že komunisti jsou z přiznaných chyb poučeni.

Taky když jsme *Skřivánky* natáčeli, všichni nám fandili – včetně těch, kteří se potom otočili. Ještě dlouho v roce 1969 vládla patriotická nálada, pak to ale začalo... V srpnu 1969 jsem poprvé a naposledy přišel o řidičák: jako všichni ostatní jsem na protest svítil a policajti se se mnou ani nebavili a rovnou mi ho sebrali. Za dvě flašky koňaku ho potom získal zpátky můj přítel a vedoucí výroby Karel Kochman. I tehdy to ale pořád šlo. Točili jsme na Kladně a lidi nám opravdu přáli. Jen se začaly objevovat některé nové příznaky: například přišel nový ministr kultury, který vydal nařízení, že na přehlídku českého filmu v září do Sorrenta už nesmějí Harnach, Alois Poledňák, Karel Kachyňa a Vojtěch Jasný. Na zasedání FITES jsem řekl, že nemám chuť do Sorrenta jet, když tam nemůžou mít kolegové. Vystoupil pak Jaromil Jireš, že bychom neměli jet kolektivně a výsledek byl, že tam skutečně nikdo od nás nebyl, s výjimkou Slováků, Karla Zemana a Juraje Herze, na kterého jsem se potom dlouho zlobil. Pointa je v tom, že poté, co nastoupil do funkce ústředního ředitele Československého filmu Jiří Purš,

jsem byl koncem roku 1969 pozván na festival do Dillí, a on rozhodl, že nikam nepojedu. Letěl jsem tehdy velmi rozzlobený za ním a dozvěděl se od něj, že neposkytnu záruku dostatečné reprezentace československého filmu. A místo mě poslal do Indie Karla Kachyňa...

Musím se zeptat i vás: vám přičetli k tíži Skřivánky na niti, Kachyňa měl ale za sebou zase Ucho. Jaký byl tedy mezi vámi ve „spolehlivosti“ rozdíl?

Vysvětluju si to tak, že Karel Kachyňa byl o jednu generaci starší, a z té generace se zachránila v novém režimu řada jeho kamarádů, kteří ho mohli podržet. Taky byl asi šikovnější a měl zkušenosti z padesátých let, na rozdíl od nás, idealistických naivů. A měl štěstí, že film, který vzápětí natočil, *Už zase skáču přes kaluže*, byl dobrý a měl dobrou odezvu v zahraničí. Tím se zachránil. Tady bych chtěl dodat, že bylo jen dobře, že alespoň někdo ze slušných filmařů mohl zůstat pracovat. Na nás měla většina starších a neúspěšných kolegů pítku, protože jsme dělali v šedesátých letech „díru do světa“. Pamatuji si, jak jeden starší kolega tehdy prohlásil: „Teď je zase řada na nás.“

Kvůli Oscarovi a Dvěma tisícům slov jsem byl vlastně jeden z prvních, kdo byl odstaven od práce. Na přelomu září a října 1968 mě pozvali do poroty na festival do Locarna a já jim poslal vlastenecký dopis, že nepřijmu účast v porotě žádného festivalu, kde bude soutěžit maďarský, polský, bulharský, ruský a východoněmecký film. Odjel jsem se svou kamarádkou do Vídně – předtím jsem měl ještě pohovor s přítelem Jiřím Šlitrem, ptal jsem se ho, jestli nemám taky utéct, když všichni odjíždějí, a on mi řekl: „To nemá cenu, všichni utéct nemůžeme.“ – z Vídně jsem jel do Locarna a tam vidím na plakátech, že v soutěži jsou filmy z Maďarska a NDR. Večer jsem tedy přišel na první sezení poroty říci, že práci v ní odmítám, a ostatní porotci se se mnou vzápětí solidarizovali. S výjimkou jednoho Francouze, blbého levicového intelektuála, který mi tvrdil, že byla cizí vojenská v právu, když k nám přišla. Nicméně jsem festival vlastně rozbil, protože porota se vzdala své činnosti a neudělila ten rok žádné ceny. Z Locarna jsem odjel do Basileje, kde jsem měl téhož podzimu režírovat v divadle, vybíral jsem si herce, a taky jsem odtud telefonicky mluvil s Ladislavem Fialkou, který mě přemlouval, abych zůstal venku, že v Praze je to už mrtvé.

V září 1968 mě pozvali do New Yorku na zahájení festivalu, který otvíralo právě *Rozmarinové léto*. Znova mě tam oslovili ze společnosti Universal, od které jsem na jaře dostal nabídku na dvouletou smlouvu, ale kterou jsem odmítl, protože jsem už věděl, že budu doma točit *Skřivánky*. Teď za mnou přišli, že okupace v Praze změnila situaci, a jestli přece jenom nechci v Americe zůstat. Taky za mnou přišel do hotelu Miloš Forman a nabízel mi, abychom se s ním a s Ivanem Passerem dali dohromady, že ve třech se budeme lépe prosazovat. A já blbec mu řekl: „Ne, já jedu domů, hodně lidí dneska utíká, někdo by tam zůstat měl a já mám projekt na *Skřivánky*.“ Ne, že bych toho teď litoval, ale později jsem měl chvíle, kdy jsem si za to nadával, byl bez práce a jen se chodil koukat, jak pracují jiní kolegové.

Z New Yorku jsem se vrátil do Paříže a tam mě našel Karel Kochman, že druhý den večer je premiéra *Zločinu v šantánu*. Rozloučil jsem se tedy s kamarádkou, která se už vracet nechtěla, sedl do auta a přijel 20. prosince zrovna na premiéru. Ani jsem neměl čas se

ILUMINACE

Jiří Menzel: „To, co dělám, má mít smysl“



*Václav Neckář, představitel hlavní role
ve Skřiváncích na niti (1969),
a Jiří Menzel při natáčení filmu
v kladenské Poldovce*

Foto archiv

zastavit doma, s rodiči jsem se uvítal rovnou v kině. Rozhlédl jsem se po Praze a viděl, kolik lidí už sbalilo kufry, na druhou stranu byla však v Čechách báječná atmosféra. Lidi i komunisti bojkotovali okupaci, noviny, rozhlas i divadla byly plné vzdoru a já měl pocit, že tenhle národ umí být soudržný, že Češi jsou doopravdy smející se bestie a že s nimi Rusáci nic nezmůžou. O to víc jsem byl rozčarován o pár měsíců později, když jsem viděl, jak měkké povahy taky mezi Čechy jsou a kolik jich dokáže na národním neštěstí slušně parazitovat. Do té Basileje jsem napsal, že v době, kdy všichni utíkají, nemůžu utíkat já a že mám pocit, že by bylo lepší zůstat doma. To byl pro divadlo, čtyři týdny před zahájením zkoušek, tvrdý oříšek. Ale pochopili to, já zůstal v Čechách a jel tam až na podzim o rok později. Na Barrandově jsem měl sice stop, ale díky agentuře jsem ještě, dokud mi nesebrali pas, mohl jezdit do ciziny za divadlem.

Zároveň se ovšem v téže době zatáhlo nad Skřivánky na niti a posléze přišel jejich zákaz. Souvisely ty věci nějak vzájemně?

S filmem bylo pořád všechno v pořádku, v létě 1969 proběhly projekce, serviska s míchačkou, skoro souběžně s nástupem nového ředitele Jiřího Purše, který film také vzápětí s několika ostatními filmy zatrhl. Oficiální zákaz ovšem nikdy žádný nepřišel, film byl hotový a sestříhaný, směla se vyrobit první kopie a tu jsme na dva dny odvezli do Mnichova, ke schválení, protože se na výrobě podílela i západoněmecká filmová společnost Betafilm – dali do filmu sto tisíc marek, abychom mohli točit na kodak. Film se jim líbil, řekli nějaké připomínky a my jsme se s kopií vrátili, přestože už byl podzim a spadla klec. Když potom Barrandov nechtěl film do Německa vydat, Betafilm ho žaloval a musel těch sto tisíc vrátit. Tatáž firma taky připravovala koprodukcí Švejka, měli jsme rozepsaný scénář s Romanem Hlaváčem na šestadvacet televizních půlhodinovek, v hlavní roli s Rudolfem Hrušínským, ale protože to byla ta samá firma, projekt zkolaboval jako první. Pan Harnach se domníval, že *Skřivánky na niti* ještě zachrání, a tak mi poradil, abych z nich vystříhl scénu se Zdeňkem Nejedlým. Abych mu vyhověl, natočil jsem asi dva záběry, kterými se dala nahradit. Naštěstí střihačka paní Jiřinka Lukešová vystříženou část schovala, schovala i servisku a po ní je schovával i její nástupce Jirka Brožek. Když mi potom v roce 1989 ústřední ředitel Tugan Veselý slíbil, že *Skřivánky na niti* nechá uvést, viděl právě tu verzi bez Nejedlého. Ze servisky se až dodatečně udělala dubleta scény s Nejedlým a ta se do filmu dodatečně vsadila, když šel film v lednu 1990 do distribuce. Jiná technická kvalita těch záběrů je zřetelně vidět.

Angažoval se při zákazu Skřivánků na niti už také Ludvík Toman? A jaké bylo potom vaše postavení na Barrandově po celá následující léta?

Toman nastupoval až po Puršovi, a to byl myslím film už zakázaný. K ledu však šel hned scénář Mandragory, který jsem měl připravený, Pavel Hajný měl pro mě zase scénář na televizní hříčku pod názvem Klíčka, který ředitel televize Jan Zelenka neustále odmítal dát do výroby, dokud mne Toman neuvolní. Práce pro televizi podléhala totiž v případě barrandovských zaměstnanců schválení ústředního dramaturga. Přišel jsem se Zelenky zeptat, proč to nesmím dělat: „Kdyby mi hrozil kriminál, tak to chápu, že by nemělo



*Vteřinový záběr
ze Skřivánků na niti (1969):
večerní biograf za okny ubikace
vězňů „kopečkářek“
Foto Josef Janoušek*

smysl roztočit film...“ Tenkrát totiž měl jakýsi malér jeden známý herec, který zavinil autonehodu, někoho zabil a musel do kriminálu. A Zelenka řekl krásnou větu: „To jste celí vy! To, že přejedete nějakou bábu, z toho si děláte hlavu. Ale to, že jste mohli rozvrátit společnost, to je vám úplně jedno!“ Dokonce byl na tu větu tak pyšný, že ji zopakoval. Už jsem byl s látkou ve výrobě, produkční Jaroslav Kučera už ji na Barrandově připravoval, pořád jsme ale čekali na Tomanův podpis. Volal jsem mu, mluvil se mnou strašně sprostě, tak jsem si na něj stěžoval Puršovi a on se mi musel potom omluvit. Když jsem pak Tomana potkal v Činoherním klubu – kam ho pozval Landovský, protože tehdy koketoval s psaním scénářů – a on se ke mně hrnul s napřaženou pravicí, řekl jsem mu, že mu ruku nepodám, protože se chová sprostě. Landák mi pak domlouval: „Takhle s nima nesmíš... Musíš po dobrém.“ Bouřlivák Landák!!! Tehdy si ještě myslel, že se dá s nimi jednat po dobrém. Já jsem si to ostatně myslel taky, jenomže mne urazilo Tomanovo hulvátství. Dopadlo to tak, že Antonín Dvořák, který tehdy šéfoval literárně-dramatickému vysílání televize, Hajného scénář postupně nabízel Bruno Šefrankovi, Františku

Filipovi, Evě Sadkové, zkrátka všem kmenovým televizním režisérům a všichni to riskli a řekli, když je scénář pro mne, že ho točit nechťejí. Televize byla v časové tísní, vypadalo to, že nakonec Tomana zlomí a on mne bude muset pustit, protože televizní režiséři se se mnou solidarizovali. Pak jsem potkal Antonína Moskalyka, což byl můj kamarád, a ten mi jen tak na chodbě povídá: „Hele, Klíčka, co to je? Je to dobrý?“ Bezelstně jsem mu řekl: „Jo, to mám dělat, to je dobrý.“ To mu stačilo, scénář si ani nemusel číst, věděl ode mne, že je dobrý. Za týden s ním byl ve výrobě... Bylo jich takových „kamarádů“ později víc.

Pokud jde ještě o Tomana, sám jsem se s ním moc nebavil, ale o jeho minulosti něco vím. Můj tatínek pracoval v loutkovém filmu jako dramaturg a pamatuji si, že když jsem ještě chodil na FAMU, doslechl jsem se o tom, jak na FITES projednávali případ soudruha Tomana. Hulváta, který někde někoho strašně urazil a znecitil, jak mi řekl tatínek, a oni ho pak vyrazili. Kromě toho si půjčoval peníze a nevracel je a měl i jiné maléry, jako filmař za nic nestál, neudržel se ani v populárně vědeckém filmu, takže se nakonec uchýlil do Svazu československo-sovětského přátelství. Kdysi po válce chtěl patřit k surrealistům, ale nikdo ho nébral vážně, protože byl hloupej. Byl stejná generace jako Krejčík a Weiss a chtěl také dělat film, začínal ve zpravodajském filmu, ale neuspěl. A tak když se na Barrandov vrátil jako šéf, začal se strašlivě mstít těm, kteří něco uměli. Začal Krejčíkem, Vlácilím a samozřejmě naší generací. Říkalo se o něm, že patří k KGB, ale doloženo to nemám. Usuzuji to jen z toho, jak moc se ho ostatní báli. Asi tak od roku 1972 jsem si na něj začal chodit stěžovat k Puršovi, který, jak mi sdělil jeden kolega, se nechal slyšet, že já se mu líbím, protože jsem jediný, kdo se před ním nepodělal. To mi dodávalo odvalu, že jsem se za Puršem občas zašel zeptat, jestli bych nemohl točit. Na jeho radu jsem si šel stěžovat na Tomana na kontrolní oddělení a tam jsem příslušnému pracovníkovi, který byl ovšem také nějaký estébák, vyložil, co všechno o Tomanovi vím, jak bere úplatky a podobně. On šel do skříně, vytáhl odtud půl metru tlustý fascikl a povídá: „Tak tohle všechno já tu na něj mám. To je na osm let kriminálu. Ale já to musím zase schovat.“ Šel jsem si stěžovat i na krajský výbor KSČ, kde mě vyslechl jakýsi soudruh Chroust, a ten mi řekl: „Soudruhu, máš pravdu, my to všechno o Tomanovi víme, ale my místo něj nikoho nemáme.“ Přehraboval přitom papíry a povídá: „Štaidl by chtěl být zasloužilý umělec.“ Odložil papír stranou a dodal: „Až příští rok...“ Pak prohodil něco o tom, kdo z umělců ještě na něm chtěl jakou protekci. Takovou hru přede mnou hrál řadový úředník krajského aparátu, a já jsem se děsil té jeho moci i těch jmen, která vyslovil. (Myslím, že o rok později ten Štaidl toho zasloužilce skutečně dostal.)

Všichni ti papalášci na mě ale byli hodní. Měl jsem pořád nějaké jméno, věděli, že jsem osmašedesátník, ale chovali se ke mně slušně. Někdy v roce 1974 nebo 1975 jsem se dostal dokonce k předsedovi Federálního shromáždění a členovi předsednictva ÚV KSČ Aloisu Indrovi, měl výborného tajemníka, který mě doporučil. Než mě Indra přijal, měl už o Tomanovi spis na stole, vyslechl moji filipiku a řekl mi: „Prostudoval jsem to a je to opravdu hrozné.“ Šlo skutečně o kriminální věci a Indra mi dával za pravdu, ale řekl mi: „Já to na ústředním výboru přednesu. Ale řeknu vám rovnou: uvidím reakci ostatních soudruhů a když bych v tom měl být sám, tak do toho nejdu.“ Taky do toho nikdo nešel, protože Toman se choval jako Brežněvův strejček, všichni se ho báli. Teprve v druhé polovině osmdesátých let přešel do Filmexportu a tam už s ním Jirka Janoušek zametal

a Toman ztrácel vliv, i když ho patrně stále držel vedoucí kulturního oddělení ÚV KSČ Miroslav Müller. Co vím ale jistě, je to, že spousta lidí Tomana „krmila“: Václav Vorlíček, Jindřich Polák a další, se s ním kamarádili o sto šest. Nemluvě o gardě režisérů-komunistů, kteří přežili pookupační čistky a získali s Tomanem na Barrandově neomezenou moc. V roce 1971 se vrátil z Německa Zbyněk Brynych a strašně se divil, že když mám Oscara, nikdo se se mnou nebaví. Ještě v roce 1970 přijel na československý pas Forman a přesně ty nové papaláše odhadl: „Pane Menzel, voni sou všichni posraný. Kdybyste za nima šel a řek, že voni sou ty pravý a jediný, tak sou vaši. Tak vám udělají všecko, protože mají všichni špatný svědomí, vědí, že na to nestačej a čekaj jen na uznání.“ Jenže já na to na rozdíl od té staré gardy neměl žaludek a veřejně jsem o Tomanovi prohlašoval, že je darebák.

Co jsem o něm věděl, bylo jednak od Elmara Klose, který ho znal ještě ze Zlína, jednak jsem na to přišel sám. Z celé řady připravených scénářů vyměnil titulní list, a nechal je proplatit znovu, spoustu dobrých scénářů zašantročil, svým přátelům nechával proplácet fiktivní práce, nechával psát své kamarády scénáře, jejichž hodnota byla menší, než hodnota papíru na kterém byly napsány, bohatě je zaplatil a sám z nich bral desátky. Partaj ho však držela. Při komplexním hodnocení mi řekl její barrandovský předseda Leiter: „Strana proti vám nic nemá, divil byste se ale, co říkají vaši kolegové...“ A já dobře od Jiřího Svobody vím, jak na mě nasazovali na stranických schůzích Jiří Sequens, Jaroslav Balík, Vorlíček a další.

V té době, kdy jsem nesměl nic dělat, dostával jsem pozvání na práci do zahraničí. Ale nepustili mne. Barrandov jim vždycky odpověděl: „Pan Menzel nemá čas, připravuje film.“ Poslali mi nějaký scénář, ze kterého by nikdy žádný film nemohl vzniknout a když, tak by to byla hrůza, a já ho musel vrátit. A co jsem chtěl dělat já, Toman zamítl. Taková situace trvala po celou dobu od roku 1970 do roku 1974 i později. Byl jsem zaměstnancem Barrandova, bral jsem měsíční plat a ředitel Miloslav Fábera, který znal mého tátu, o mně říkal: „Menzel je hodnej, ale jeho tatínek mu zakazuje, aby pracoval pro socialismus.“ A mí soudruzi kolegové říkali: „Když Menzel nechce dělat, neměl by být na Barrandově zaměstnaný.“ Zastali se mě barrandovští dělníci, komunisti, takže jsem tam vydržel do devadesátých let. Vyhodil mě až Václav Marhoul, přitom si tam ale nechal právě Poláka a Vorlíčka, kteří ovšem dělali Barrandovu kšefty s německými pohádkami. Vorlíček v roce 1968 objížděl Ameriku se svým filmem *Kdo chce zabít Jessii?* a chtěl se tam uchytit. Neuspěl, vrátil se, protože ale byl polovinu roku venku, neměl tady za Pražského jara žádný malér, nikde nic neřekl, a tím se v partaji udržel. Já jsem se z Ameriky vrátil dobrovolně, abych mohl pracovat v Čechách, a právě on byl pak jedním z těch, kteří chtěli, abych z Barrandova odešel, protože prý nepracuji...

I ve vašem případě tedy žádný výslovný zákaz práce nepadl, vaše „provinění“ nebyla nikde specifikována a hrála se jakási hra na výdrž...

Stejná se hrála s Hynkem Bočanem, Věrou Chytilovou, Evaldem Schormem. Jinak na tom byli Pavel Juráček jako šéf tvůrčí skupiny, Ladislav Helge jako předseda FITES a kameraman Stanislav Milota, který odešel sám. A po něm myslím odešel nakonec i Evald Schorm. Mně jen někdo po konfliktu se Zelenkou poradil, abych se na dva

měsíce zažil na chalupě a že to přejde. Komplexní hodnocení probíhala po třech letech, probíral se posudek od Toman, ale třeba také posudky z okolí bydliště, a ty jsem měl naštěstí vždy dobré. Leiter se mi jednou podřekl: „My na vás nic nemáme, vy nikam nechodíte a nikde nic neříkáte.“ Pak se jednou vrátil z nějakého jednání z Jugoslávie a zuřil: „Všichni mluví o vás a Chytilové. Já bych vás zabil. Jako by tu nebyli i jiní režiséři.“ Moje hodnocení v papírech bylo nijaké: že sice projevují svoje názory, ale že mám dobrý vztah k dělnické třídě a podobně. A protože jsem sám o sobě řekl, že jsem trochu líný, dočetl jsem se tam – že jsem líný. Každý měl právo napsat svoje vyjádření k Tomanovu posudku, tak jsem tam všechno, co jsem o něm věděl, napsal. Vyjádření se četlo veřejně a slyšel jsem, že když ho Toman vyslechl, vrátil se do své kanceláře a kopnul do sekretářky. Nikdo ho neměl rád a všichni měli radost, že mu ty věci někdo řekl do očí. Já jsem ovšem neměl co ztratit. Ještě když se v *Postřižinách* objevila scéna, kde Magda Vašáryová hladí čuníka a říká mu: „Neboj se, Ludvíčku, bude z tebe dobrá šunčička“, všichni v projekci na Barrandově zařvali, protože věděli, o co jde.

Ředitel Purš chtěl, abych točil, a snažil se mi pomoci, věděl, že filmy, které nechci dělat, jsou opravdu průšvihy. Někdy v roce 1973 mi Ota Hofman poslal scénář od Bohumily Zelenkové, který se jmenoval *Tři oříšky pro Popelku*. Domluvil jsem se s Bohunkou na nějakých úpravách a šli jsme s filmem do příprav. Purš odjel někam do Jižní Ameriky. Jeho nepřítomnosti využil Toman, zavolal mě k sobě a prohlásil, že já film dělat nebudu, protože to má být koprodukce s NDR a já bych se ve spřátelené zemi nechoval slušně – a film dostal Vorlíček. Tenkrát byl Vašek ještě tak slušný, že mi to zavolal. Později ale nastala situace, že neměl co dělat, já jsem měl scénář od Gustava Oplustila a Macourek s Vorlíčkem mi ho za mémi zády sebrali a vznikl z toho strašný Vorlíčkův film *Dva muži hlásí příchod*. Že by se ale nějak do mého hodnocení promítalo to, že jsem měl trezorový film, to si nepamatuji. Nic konkrétního proti mě neměli, jen Purš mi neoficiálně vyčetl, že *Skřivánci na niti* „neodpovídají historické pravdě“, a jinak mi tvrdili, že mám štěstí, že se film nepromítá, protože by mě prý dělníci umlátili. Že mám distanc, mi nikdo neřekl. Prý je třeba počkat, jak se to vyvrbí, bylo ale cítit, že mají strach z těch nahoře. Jednou si mě Purš k sobě objednal a když mě pak uviděl v předpokoji u sekretářek, celý zezelenal a vystrčil mě vedle, abych se tam schoval, protože měl v kanceláři Müllera a bál se, aby se u něj nezkompromitoval tím, že se se mnou stýká. Při schvalování scénářů dramaturg řekl: „Já ale nevím, jestli ho šéf skupiny schválí.“ Šéf skupiny zase řekl: „Je to hezký, ale u Toman nám to neprojde.“ A Toman říkal: „Jó, to já bych neobhájil...“ Před Müllerem a ostatními papaláší. Tak se všichni schovávali za všechny, točily se hlouposti, ale všem to bylo jedno.

Z vašeho líčení se zdá, že ústředního ředitele Jiřího Purše do stejné sorty s Tomanem a podobnými neřadíte. Přitom ale navenek reprezentoval ideově Československý film především právě on, post ústředního ředitele byl na úrovni ministra a ani on sám neopomněl v žádném svém projevu zdůraznit, jak silně ideologicky exponovaný resort řídí.

Nebudeme si o něm dělat žádné iluze, ale Purš se přece jenom vcelku choval lidsky. Alespoň co mne se týkalo, byl upřímný. Když už jsem zase točil, byli jsme spolu v Cannes, myslím, že s *Báječnými muži s klikou*. Pierre-Henri Deleau, ředitel Quinzaine des

realisateurs, mi chtěl pomoci, pozval si mě k sobě i s Puršem a začal ho tam přede mnou kádrovat. Jak Purš a komunisti zničili novou vlnu a skvělou českou kinematografii. Purš se bránil, vytýkal Pierre-Henrimu, že nezná všechny politické souvislosti, ale když jsme odcházeli a zavřely se za námi dveře, z čista jasna z Purše vypadlo: „On má pravdu, ale já mu to nemůžu říct.“ Možná to byla i od něj hra, aby vypadal lepší, ale byl to on, kdo mě hájil proti mým režisérským kolegům. Taky se později spojoval spíše s Jiřím Svobodou a jeho generací, protože s těmi starými nechtěl mít nic společného.

Chcete tedy opravdu říci, že větší problémy než vedení Československého filmu a vedení studia vám vlastně způsobovali vaši vlastní kolegové?

Ano. Tuším například, že Jiří Sequens mě udal na policii. Asi v roce 1978, tři neděle po karlovarském festivalu, si mě pozvali a dělali na mě strašné bububu, že jsem špinil zřízení. Nakonec z nich vypadlo, že jsem měl říci nějakému indickému novináři a že v indických novinách bylo vylíčeno, jak tu trpím, a že mám pletky s maďarskými režiséry. A já jsem si vydedukoval, že když jsem na festivalu mluvil s indickým novinářem, byl u toho Sequens. A když jsem byl pozván ke stolu maďarských režisérů, byl tam taky Sequens. Sequensovo jméno ostatně během výslechu několikrát padlo. Kromě toho jsem pochopil, že jestli ten novinář něco napsal, určitě to nevyšlo hned a sotva se to sem tedy mohlo tak rychle z Indie dostat. Že tudíž žádný článek neexistuje, že je jenom o něm jakési udání. Ředitel Purš mi taky později, když jsem už mohl jezdit dělat divadlo do Německa a zvali mne na různé festivaly, ukazoval papír s Balíkovou stížností na ÚV KSČ, že si pravičák Menzel jezdí do ciziny a soudruzi sedí doma. Purš pak musel nechat vypracovat seznam mých cest, aby je zdůvodnil. S Václavem Matějkou jsme byli někdy na začátku osmdesátých let na festivalu v Amsterdamu a po návratu mi tajně volala děvčata z ústředního ředitelství, co jsem to proboha provedl, že na mě přišel od Matějky dopis, že jsem tam pomlouval Československo. Naštěstí jsem mohl ještě zařídit, že mi z festivalu poslali výstřižky z novin, nechal jsem je přeložit a nebylo v nich nic, co v tom udání Matějka tvrdil.

Jakou měli podle vás tihle lidé ke svému jednání motivaci? Vždyť vy jste byl s řadou ostatních od práce tiše odstaven a pro ně se otevřel takový prostor, že ho ani nemohli stihnout využít.

Všechno to tehdy bylo přesně podle citátu z Čapkovy hry: „Jen aby bylo hodně zelíčka a málo slimáčků.“ Proč nehrál Hrušínský? Aby mohl hrát Václav Švorc. Kdyby ti dva hráli vedle sebe, bylo by přece vidět, jak je Švorc špatný. Proč nesměl publikovat Bohumil Hrabal? Protože by nikdo nekupoval knížky Jana Kozáka. Že byl Sequens aspoň dobrý řemeslník? A co? Oni chtěli být první mezi prvními. A v pozadí byla hlavně veliká a dávná zášť. Točili jeden film za druhým a nic, zatímco Honza Němec udělal film – světová sláva. Chytilová – světová sláva. Oni byli na celou naši generaci strašně nasraní – doslova. A nejen Balík či Sequens, ale také Antonín Kachlík třeba, a pak ti, kteří se neprojevovali, a v tichosti, pěkně u zdi, toho využívali. Zcela směšné figury byly Vojtěch Trapl či Zdeněk Míka – všichni ti předchozí je ovšem vítali, protože oni nepředstavovali

žádnou konkurenci. Trapl byl méněcenný člověk, Míka zase strejc, který jako kádr přišel šéfovat do Vinohradského divadla, byl funkcionář, tak ho taky nechali filmovat. Pikantní bylo, že podle Purše si právě na jeho filmy stěžoval Vorlíček a ostatní: „Jak to, že ten chlap točí, když nemá FAMU?“ Pravda je, že Míka pracoval tak, že šel na houby a nechal film točit kameramana. Purš ale tehdy Vorlíčkovi odpověděl krásně: „Oni ty jeho filmy nejsou o moc horší než ty vaše...“

Jedno jméno dosud nepadlo: Otakar Vávra. Vy ho vždycky jako svého učitele hájíte, ale nesvědčí zejména jeho trilogie Dny zrady, Sokolovo a Osvobození Prahy také o přinejmenším bezohledném počínání?

Vávra byl skvělý a já jsem to o něm mnohokrát řekl. Z jeho trilogie jsem neviděl druhou a třetí část, ale ta první, to je rehabilitace Edvarda Beneše a západní diplomacie. Jiná věc je, že do filmu vložil i druhou linii, o zásluhách komunistů... Geniálně vybral herce, třeba na Klementa Gottwalda – člověka s vyloženě hloupým výrazem. Náš dělnický vůdce ve filmu vypadá jako člověk mdlého ducha. To bylo od Vávry chytré. Ve svých pamětech je dost upřímný: chtěl točit. Kdysi nám ve škole citoval Feidiáse: „Říkají o mně, že jsem zabil dvanáct lidí. Není to pravda. Zabil jsem pouhé tři.“ – „Ale ty sochy zůstávají,“ dodával pan profesor. Jeho *Romance pro křídlovku* je cennější než všechno, co dělал Sequens a podobní dohromady. A filmařská únava v pozdějším věku potká každého, i nadaného – ve stáří už se prostě nedělá to, co ve třiceti nebo čtyřiceti. Když nic jiného, jsou Vávrovy filmy aspoň slušně udělané. A že stály moc peněz? I v tom je závist: neznám podmínky, za jakých točil, ale mám pocit, že vždycky šel za nějakým ministrem a finance na něm vydyndal. Byly to peníze, které vlastně neměly cenu, spíše mi vadí, když se na podobné hlouposti seženou velké peníze i dnes, to je větší škoda.

Přece jenom se mi ale zdá, že vůči Vávrovi uplatňujete daleko shovívavější měřítko než vůči jiným. Jako by pořádák hájil toho, kdo ho uvedl do profese, přitom ale se mi v té obhajobě zdáte dost osamělý.

Mám dojem, že se to tak patří, že svému učiteli mám za co být hodně vděčný a že by bylo nemravné, kdybych ho hodil přes palubu. Nevidím opravdu spravedlnost v tom, že se všichni spiknou proti němu jenom proto, že víc uměl. Vedle něho je spousta dalších – příštípkařů, kteří dělali daleko horší věci. Vávra provokuje už tím, že něco umí, je prostě na něj víc vidět než na ty, co se vždy drželi při zdi. Jeho role pro naši generaci byla výjimečná, to si uvědomuji zejména teď, když sám učím. Díky němu mám daleko věcnější náhled na věc, dovedu věci analyzovat a vidím, jak často filmy zbytečně vznikají jen ad hoc, bez pořádné přípravy. Přitom film není jen tak nějaké umění, není to jako psát básničky. Filmy jsou drahé jako velké budovy a film je stejně složitý jako architektura. Vyžaduje pečlivě připravený projekt. Něco se o něm musí vědět: o stavbě, o fyzikálních zákonech, o základech psychologie, o dramaturgii, scénografii. O estetických zákonech, které nejsou vycucané z prstu, ale vyplývají z lidské povahy. A Vávra byl v tomto ohledu zcela věcný. Pokud jde o mou osamělost v jeho obhajobě, nezdá se mi, že máte pravdu. Evald Schorm by Vávru jistě chránil, Věra Chytilová, Honza Schmidt.

Emir Kusturica o něm hezky mluvil, Agnieszka Hollandová. Mezi námi se žádné vlny nevraživosti vůči Vávrovi nikdy nezvedaly a já si myslím, že i na svou dnešní suverenitu má Vávra právo. Vždycky si totiž vzpomenu na ty Sequense, Balíky a Vorlíčky. Ostatně Vávra se jako slušný charakter projevila už za války, byl levičák a proto se celkem logicky po ní stal komunistou. Tu éru, kdy prý na Barrandově sekýrařil, jsem naštěstí nezažil. Obecně si umělci kolem třicítky až čtyřicítky budují své pozice a jsou víc řevniví. Poznal jsem to sám na sobě a svých vrstevnících. Vávra má prý na svědomí filmovou kariéru Alfréda Radoka, Ján Kadár byl strašně hodný člověk, ale když přišla řeč na Vávru, zrudnul rozhořčením. Co mu Vávra udělal, nevím. Těch sekýrářů bylo jistě víc. A nejen tehdy. Byl to můj učitel, kterému musím být za hodně vděčen a basta. Udělal strašně moc pro své žáky. Buďme tedy spravedliví, zvláště když víme, že Vávra nebyl jediný, kdo se oháněl lokty. Proto první, co jsem udělal, když jsem na FAMU sám v roce 1990 nastoupil jako vedoucí katedry režie, bylo to, že jsem na škole udržel Vávru a Jiřího Svobodu. Jiří je totiž stejně analytický duch a dobrý profesionál a je mi jedno, pokud namítáte, že povahově a politicky jde o obdobný případ. Svoboda je možná politicky naiva, ale já nechci hodnotit charakter člověka podle toho, jakou vyznává víru. To dělali bolševici a na to já nepřistupuju. A taky přesto, že na mě studenti útočili, jsem se za Svobodu tvrdě postavil – a je na škole dodnes, protože všichni pochopili, že je opravdu dobrý.

Vraťme se zase do sedmdesátých let a řekněte mi, jak jste vlastně jejich první polovinu psychicky přežíval.

Už jsem řekl, že jsem v podstatě líný, takže mi ta situace do jisté míry vyhovovala. Vstával jsem, kdy jsem chtěl, žil jsem si jako na penzi. Až teď je mi líto tolika ztraceného času. Existenční starosti nebyly skoro žádné. Měl jsem plat 1 300 Kčs, žil jsem u rodičů a navíc v době, kdy jsem ještě měl peníze, jsem je půjčoval, a teď mi je někteří sami od sebe začali vracet. Když jsem byl na dně, ozvala se zase pojišťovna, že pokud se vzdám dalších pozdějších nároků na peněžitou úhradu za úraz z roku 1968, proplatí mi teď slušné jednorázové odškodnění. A když mi bylo úplně nejhůř, asi v roce 1971 nebo 1972, pozvali mě do NDR, abych tam hrál hlavní roli v pohádce. Nouzí jsem tedy netrpěl, ale když jsem v té době třeba přišel do Semaforu a Jiří Cízler tam právě zkoušel Kytici, strašně se mi líbilo, jak to dělal, a strašně jsem mu záviděl. V nejhorsších chvílích mě zaměstnal Vladimír Vodička v Divadle Na zábradlí, kde jsem mohl režírovat a hrát ve vedlejším pracovním poměru.

Nejspíš v těch časech jste asi litoval, že jste přece jenom nezůstal v Americe...

To víte, že ano. Nejhorší to bylo, když Forman dostal Oscara za *Přelet nad kukaččím hnízdem*. Já blbec, říkal jsem si, kde jsem mohl být... Ale když člověk všechno rozváží, uzná, že by to asi dopadlo trochu jinak. Nemám povahu jako Miloš, asi bych tam ztratil klid. Já jsem měšťák, zatímco Miloš dokázal žít na dluh a uměl být tvrdošíjný. K jeho prvnímu Oscarovi se váže pikantní historka. Tady se o tom mlčelo, v novinách nebyl ani řádek, věděli jsme o tom jen ze Svobodné Evropy, já ale dostal pozvání na ústřední ředitelství k Puršovu náměstkovu Milanu Lajčiakovi. Přijal mě a řekl mi naprosto vážně,

že teď musím natočit film, který by získal Oscara. Snažil jsem se mu vysvětlit, že to není tak jednoduché, ale když jsem odcházel, měl jsem pocit, že si myslí, že ten oscarový film nechci natočit schválně...

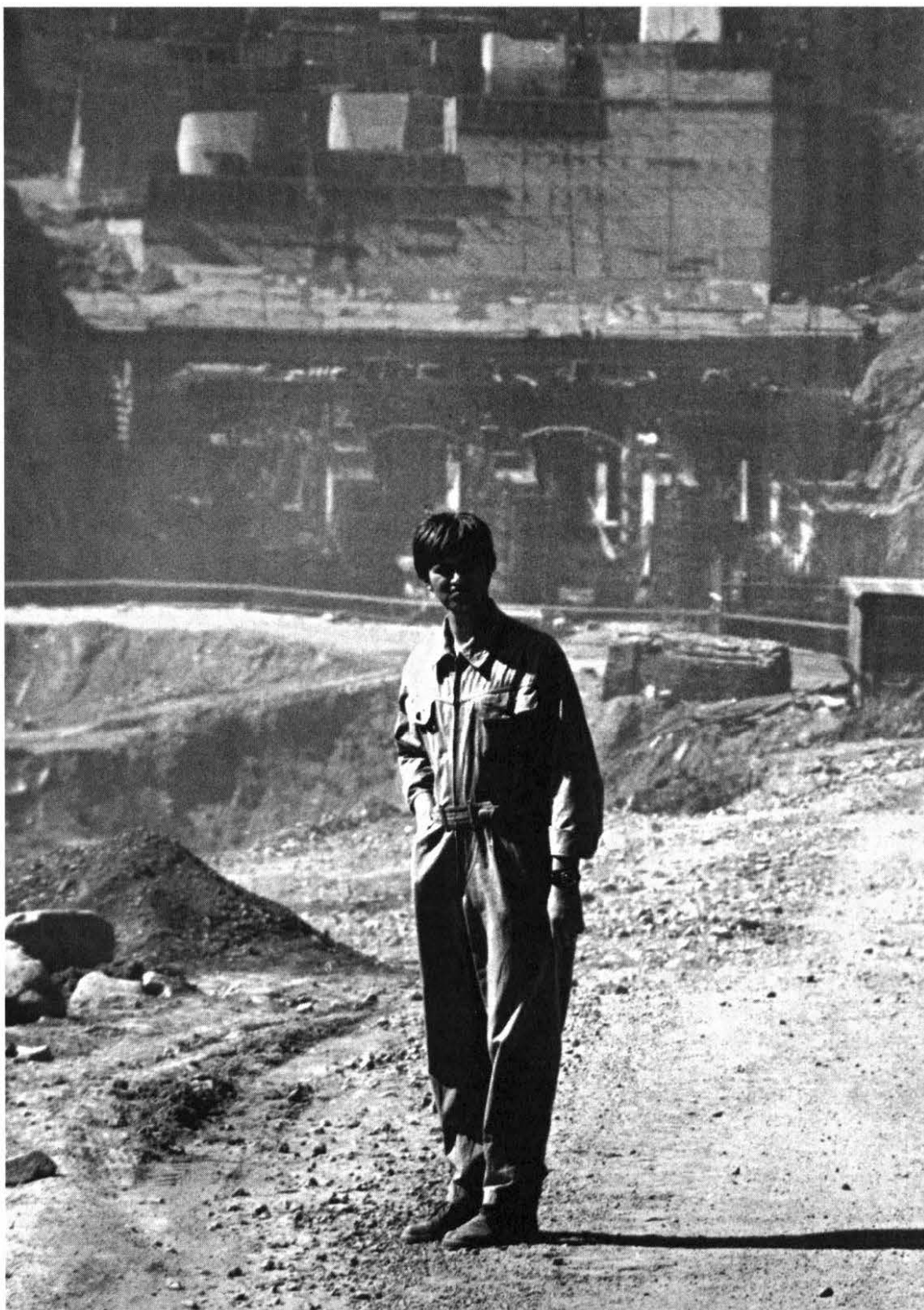
Milošův film jsem mohl vidět v Paříži. To bylo v době, kdy se o práci se mnou ucházela Marlène Jobertová. Pozvala mne do Paříže, čekala mne na letišti a řekla mi, že má pro mne překvapení. Odvezla mne do hotelu za Milošem, který byl zrovna v Paříži uvádět svůj film. Přišel tam taky za ním Milan Kundera a já jsem s oběma emigrantskými hvězdami strávil nádherné odpoledne. Milan mi tehdy řekl, že mám v Čechách výsostné postavení: byl jsem „v mírné neoblíbenosti“, to byl Werichův termín. Komunisti mě neměli rádi, ale ne zas tak moc, aby mi chtěli ubližovat a jejich neláska mi posilovala kredit u normálních lidí. Miloš mne pak pozval do kina na svůj film, koupil mi lístek a gramofonovou desku s muzikou z toho filmu.

Zato když Forman Přelet nad kukaččím hnízdem připravoval, vy jste točil film Kdo hledá zlaté dno, kterým jste se po pěti letech do filmu aspoň zase vrátil, který se vám ale někdy vyčítá jako úlitba režimu a době...

Jak jsem pořád odmítal nabízené scénáře, začínalo to už být ve slepé uličce. Pak jsem dostal scénář pod názvem Frajeři na blátě, který napsali Vojtěch Měšťan a Rudolf Ráž, mladí kluci. Sešel jsem se s nimi a zeptal se jich, jestli by na takový film šli do biografu. A oni se přiznali, že ne. To se mi zalíbilo a navrhl jsem jim, že scénář přepíšeme. Protože scénář byl o stavbě ropovodu, jeli jsme se na jeho stavbu někam k Roudnici podívat. Nebylo tam nic vidět než dlouhá díra v zemi a kolem nic zajímavého. Řekl jsem to Puršovi a on mi poradil, že viděl stavbu přehrady v Dalešicích a ať se tam jedeme podívat. Opravdu to byla nádherná velká stavba, prostředí se mi líbilo, navíc jsem se seznámil s ředitelem stavby, ohromně zajímavým člověkem. Strávil jsem tam s oběma scenáristy asi týden, přepsali jsme ve scénáři, co jsme mohli, a přitom jsme zjišťovali zajímavé věci. Ingstav, který Dalešickou přehradu budoval, jí dostal v letech 1968 – 1969 jako vládní úkol a protože se mu do stavby nechtělo, posílal pak na ni samé lidi, co byli zrovna v nemilosti, a tak se na té stavbě soustředili ti, kterých se jinde na začátku okupace z kádrových důvodů zbavovali. Slušní lidé a dobří odborníci. Bylo nám tam tedy mezi nimi výborně a kromě toho jsem měl geniální nápad, že jsem zašel za Zdeňkem Svěrákem, aby do filmu napsal dialogy. A on těmi několika stránkami dialogů z té napůl budovatelské látky udělal lidskou komedii. Proběhly přípravy, schvalovalo se herecké obsazení, ve kterém jsem prohrál boje o Hrušínskému a o Třísku a Toman se konečně choval jakž takž slušně. Nastal první natáčecí den a najednou mi volá vedoucí výroby Jan Šuster, že nemám jezdit, že se natáčení filmu zastavuje a že mám jít za Tomanem. A ten na mě vytáhl papír s otázkami pro nějaké noviny, snad Tvorbu, o mém vztahu k režimu, a v odpovědích jsem se mimo jiné měl vzdát Oscara. Asi osm nebo devět bodů, nad kterými jsem se strašně zpotil. Šel jsem ale za Puršem a ten se mnou text zredigoval tak, abych ho mohl podepsat, otázka na Oscara se při tom škrtlá. Tak jsme text vrátili, druhý den jsme mohli začít točit a oni ho pak otiskli. Po roce 1989, když se psalo o Hrabalově prohlášení ve Tvorbě a o tom, jaké mají umělci máslo na hlavě, jsem to vyhrabal – není to tak strašné, ale je z toho vidět, jak jsem šel ke křížku. Bojoval jsem sice tehdy

ILUMINACE

Jiří Menzel: „To, co dělám, má mít smysl“



*Kdo hledá zlaté dno (1974):
Jan Hrušínský v roli Ládi
uprostřed scénérie rozestavěné dalešické přehrady
Foro archiv*

o každé slovíčko, ale věděl jsem, že to nakonec podepíšu. Za mnou stál Šuster, kameraman Jaromír Šofr, čekal celý štáb, z Olomouce přijel Franta Řehák, všichni byli nachystaní a já věděl, že je blbost netočit. Kdybych odmítl, byl bych úplně vyřízený. A nezapomeňte: měl jsem Vávrovu školu! Juráček by je možná poslal někam: vím dobře, že jsou lidé, kteří by nepodepsali, protože jejich pocit hrdosti by byl silnější než touha po práci. Tuším dokonce, že pro určité lidi byla ta rezistence únikem a dobrou výmluvou pro neschopnost. Myslel jsem pořád na to, co mi řekl Šlitr – odešel bych třeba do vnitřní emigrace, ale co by z toho bylo? Dnes o těchto věcech radikálně soudí především ti, kteří se nikdy v podobné situaci neocitli.

Samotné natáčení filmu proběhlo pak už v klidu a bez problémů?

Naopak, jeho peripetie byly ještě zajímavější. Na exteriérech se mi opil osvětlovač, jehož tatínek byl funkcionářem v barrandovské partaji, a v opilosti mi řekl, ať se nekasám, že stejně je rozhodnuto, že až bude film hotový, strčí ho do trezoru a řeknou, že je to útok proti socialismu a já budu vyřízený. V takových napjatých situacích jsem film točil! Jenže na druhé straně se v člověku právě v té chvíli všechno vzbouří, aby práci dodělal a hlavně aby se o potížích nedozvěděli jiní. A měl jsem kolem sebe lidi, kteří mi drželi palce a pomohli mi. Taky mne jednoho dne zčistajasna odvolali k Puršovi: musel jsem zastavit natáčení a z Moravy přijet do Prahy. Purš mě přijal a řekl mi, že soudruzi na ÚV si povšimli, že v této republice sice strana všechno řídí, rozhoduje o všem, ale v našich filmech to není vidět. Vedoucí úloha strany je v nich prezentována málo anebo téměř vůbec ne. A abych to nějak vyřešil tak, aby v mém filmu strana vidět byla. Šel jsem tedy za Zdeňkem Svěrákem a vymysleli jsme epizodu, ve které je hlavní hrdina v maléru a soudruzi se rozhodnou, že mu pomůžou a zaručí se za něj. Zdeněk si vzal tužku a po chvilce přemýšlení začal: „Tak jsme měli schůzi, Láďo, a rozhodli jsme se, že jsi blbec.“ „A proč jako?“ „Protože tomu klukovi musíš pomoci...“ A takhle pokračoval a napsal dialog na stránku, o tom, jak stranický výbor na stavbě hrdinovi filmu pomohl. S dějem filmu to nic neudělalo, byl jen obětován bílý psíček. Ředitel Purš mi navíc poradil, abychom šli na stavbě v Dalešicích za tamějším šéfem partaje, a dali mu nový text s příslušným komentářem přečíst, s prosbou o posouzení, jestli ten text správně odpovídá linii strany. „On vám k tomu nic neřekne,“ řekl mi Purš, „protože takovej blbec tomu nebude rozumět, ale udělá mu dobře, že se s ním radíte a bude potom při vás.“ Poslechl jsem a dialog dalešickému předsedovi předložil s prosbou, aby ho přehlédl. On si ho dlouho četl, pak na papír položil svou dělnickou dlaň a řekl silným hlasem: „Tak takhle ne...“ A začal mi dělat kázání, že strana v roce 1968 strašně utrpěla a my intelektuálové ji pořád špiníme a že když soudruh o soudruhovi říká, že je blbec, je z toho vidět, jaké mám o nich mínění. Dobře o mně ví, co jsem zač, byl informován z brněnského krajského výboru strany, který zase dostal avízo z partajní organizace na Barrandově, aby si na mě dali pozor. A on teď vidí, jak to doopravdy je a že si teda sakra dá pozor! Tak jsem papír sbalil a povídám mu: „Dobře, já to tedy točit nebudu, nezlobte se, a zničím to.“ Scénu jsem ale natočil, z dálky, s úplně jiným dialogem, a ten původní Svěrákův jsme tam vrátili až v postsynchronech.

ILUMINACE

Jiří Menzel: „To, co dělám, má mít smysl“



Jiří Menzel v devadesátých letech
Foto Miloš Fikejz

Měl jsem přitom štěstí, že všichni lidé na stavbě, i straníci, odbory, svazáci, byli v podstatě vstřícní, byli rádi, že vidí filmaře při práci, a vycházeli jsme s nimi skvěle. Pan Šuster byl šarantantní, opíjel se s nimi, pořádali jsme pro ně besedy. Od toho svého Leitera ale věděli, že mám nějaký škraloup, a sami od sebe začali psát na ministerstvo kultury, Puršovi, Fáberovi, na barrandovskou partaj i na svaz mládeže, jaký mám kladný vztah, jaké měli špatné mínění o umělcích a jak teď vidí, že ti umělci jsou naopak slušní a jak tvrdě a poctivě pracují a jak dobře vycházejí s dělnickou třídou... A tyhle bláboly mě zachránily. Ten předseda si mě hlídal, ale nakonec, když jsme film promítli dělníkům ze stavby, s tím původním Svěrákovým dialogem, byl to právě on, kdo mě jako první objal. Film se mu strašně líbil: že vidí, že mám dělníky rád, a co mi řekl před pár měsíci, na to si ani nevzpomněl. Měl jsem to pak u nich dobré, pořád mě do Dalešic zvali a dokonce ministr stavebnictví mi chtěl dát cenu. Toman ovšem zařídil, abych ji nedostal a totéž bylo s festivalem Trutnově, odkud mi v den udílení volali, abych nejezdil, že mi cenu nemohou dát. Fábera prohlásil, že jsem prošel s odřenýma ušima. A prošel jsem – díky lidem z Dalešic a Svěrákovým dialogům.

Nevzpomínáte tedy na film Kdo hledá zlaté dno s nelibostí, jako na nějakou podřadnější složku své filmografie?

Naopak, jsem rád, že jsem ho točil. A myslím, že jsem natočil filmy, které dopadly hůř. Byla to dřina, při které jsme se Šofrem vyřešili spoustu věcí, a hodně se naučili. Museli jsme neustále improvizovat, auta byla jiná, stavba probíhala jinak, než jsme předpokládali, za pochodu jsme měnili své plány. Příběh byl samozřejmě nicotný, ale lidské postavy – ve filmu hrála Míla Myslíková, Július Pántik, Honzík Hrušínský, brněnští herci a další – měly něco do sebe. Pro normálního diváka je to ovšem film z dělnického prostředí, a tedy nezajímavý bastard. Pro intelektuály zase pochmurné svědectví o tom, kam až může klesnout umělec.

Pocítil jste při vlastní práci následky několikaleté pracovní pauzy?

Člověk jde na plac vždycky s hrůzou, jestli to zvládne, tady jsme ale byli v peřejích a nebylo moc času na přemýšlení. Strašně nervózní jsem byl až při následujícím mém filmu *Na samotě u lesa*: měl jsem nad Svěrákovým a Smoljakovým scénářem strach, že ho můžu zkazit. To se mi stalo poprvé, předtím jsem měl jen u *Skřivánků na niti* jakousi dočasnou depresi, z bolesti zubů a vůbec z pocitu, že to nakonec zkazím. To člověka hrozně sváže. Například Juráček měl výhodu, že k režii přišel bokem, nebyl v ní jako literát vzdělán a spoustu věcí řešil intuitivně. Všichni spisovatelé si myslí, že natočit film je legrace, stejně jako všichni režiséři si zase myslí, že napsat film je legrace. Obojí je však velice těžká práce a těžko se bez určitého vzdělání zvládá. *Na samotě u lesa* byl pěkný scénář, já ho měl rád, taky už od *Zlatého dna* uběhly další dva roky, a to je jako když si po delší době sednete do auta nebo ke klavíru, chvilku trvá, než najdete v sobě tu správnou rutinu. I Forman, když točí film jednou za pět let, je jistě nervózní – taky toho ovšem má „na bedně“ víc...

Zrekapitulujme ještě, jak se pro vás vyvíjela situace poté, co jste se k filmu vrátil...

Na každý můj další scénář se samozřejmě psaly posudky a Jan Kliment třeba psal ke každému mému filmu: Pozor, aby se tu neobjevili nějakí noví *Skřivánci*. Kliment byl ryzí kariérista, nejagresivnější a také „nejzkušenější“ z těch, kteří o filmu od počátku sedmdesátých let vůbec ještě psali. Už předtím to byla ovšem komunistická hlásná trouba, a to se s ním táhlo, navíc to byl i lidsky hajzl. Poprvé jsme se střetli, když jsem točil *Ostře sledované vlaky*: nějaké noviny se mě zeptaly, proč jsem si látku vybral, a já, protože nemám rád banální řeči, které každý zná, jako že válka nemá být a podobně, jsem odpověděl, že je to film o době, kdy vlaky jezdily ještě včas a železničáři nosili čisté uniformy. A dostal jsem strašně přes dršku právě od Klimenta: že prý v té době vozily vlaky lidi do koncentráků a tak dále, a tak dále. Nedávno se mi to vrátilo, když jsem v jednom ze svých sloupků v časopise Story napsal, že když vidím některá díla moderního umění, stýská se mi po Chruščovových břízkách. Potkal mě jeden významný český intelektuál a povídá mi: „Jak jste to mohl napsat!? Chruščov mordoval lidi a jeho břízky jsou symbolem gulagu.“ Takže se nic nezměnilo.

Přeneslo se nějak do sedmdesátých či ještě pozdějších let ovzduší kamarádského souručenství, které stálo v pozadí české nové vlny?

Já jsem se s nikým nestýkal, byl jsem zavřený doma a ani jsme se nenavštěvovali. Předtím, do třicítky, jsem byl strašně společenský, všechno jsem viděl, všechno jsem věděl, u všeho jsem chtěl být. Potom ale, když mi někteří kamarádi začali říkat: „To víš, žádný strom neroste do nebe,“ jiní se mi začali vyhýbat, jsem se stáhl. Taky když jsem viděl, co někteří, jako třeba Moskalyk, sami dělají. Je mi jasné, jak by za podobné situace, se stejným gustem a chutí reagovali dnešní kolegové vůči Janu Svěrákovi. Nejlepší z nás, někdejší nové vlny, byla Věra Chytilová: zatímco já jsem natočil „frajery na blátě“ více méně státovorně, Hynek Bočan vyrobil film o hornících, Jaromil Jireš o stavbě metra, snažili jsme se s těmi úkoly potýkat co nejdůstojněji, ale s kompromisy, ona scénář své *Hry o jablko* otočila skutečně naruby a natočila, co ona chtěla, své vlastní téma. Z předlohy nezůstal kámen na kameni. Film se připravoval na Barrandově, a tam Chytilovou tak dlouho tahali za nos, báli se toho a zdržovali ji, až si ten film vzal do Krátkého filmu Praha jeho ředitel Kamil Pixa a natočil se tam.

Pixa sám měl prý temnou minulost, dával ale v té době práci z Barrandova odstaveným Františku Vlácilovi, Jiřímu Krejčíkovi, Chytilové, nabízel práci i mně. Ať měl za sebou cokoli, v té době byl on jediný, u kterého jsem měl aspoň trošku zastání. Asi v roce 1971 mi sebrali pas a já si pak později, po filmu *Na samotě u lesa* mohl zažádat o soukromý. Musel jsem vyplnit složitý formulář, který obsahoval i doporučení ředitele podniku. Fábera napsal: „Pan Menzel je výborný režisér a bude jistě točit krásné filmy“ atd. Když jsem ale v Bartolomějské vystál ohromnou frontu, řekli mi: „On vás nedoporučuje.“ Chyběla tam totiž právě ta jedna floskule: Doporučuji. Musel jsem všechno vyplňovat znova, shánět všechna razítka, a když jsem přišel za Fáberou, ten povídá: „Už jsem to jednou napsal, už vám nic nepodepíšu.“ Byl u toho Pixa, který mu řekl: „Ty se bojíš, že ti uteče?“ A Fábera podepsal. Pixa za mě také napsal dopis, abych dostal větší plat.

A když mě v lednu 1977 sháněl Toman, abych přišel k němu do kanceláře podepsat prohlášení barrandovských pracovníků proti Chartě 77 a já se mu neustále vyhýbal, ale nemohl se vyhýbat do nekonečna, Pixa si mě pozval k sobě do kanceláře, dal mi kus papíru a řekl: „Tady se podepiš, když tě budou honit, řekni, žes to podepsal v Krátkém filmu a můžeš pracovat.“ Pixa pak možná ten papír jen někde ukázal, a já měl od té doby pokoj.

Nenapadla vás za normalizace někdy myšlenka, že byste film třeba zcela opustil a vydal se na dráhu disidenta?

Na to jsem neměl odvalu, protože jsem příliš měšťák. A hlavně – vnímal jsem to jako vzpouru pro vzpouru, zatímco já jsem se domníval, že to, co dělám, má mít smysl. I teď si pořád ještě myslím, že to, že můžu dělat povolání, jaké dělám, je velká privilej a že tedy má mít smysl. Vzdor by byl neproduktivní.

Citované filmy:

Amadeus (Amadeus; Miloš Forman, 1984), *Archa bláznů* (Ivan Balad'a, 1970, 1990), *Báječní muži s klikou* (Jiří Menzel, 1978), *Cesta kolem mé hlavy* (Jaroslav Papoušek, 1984), *Černý Petr* (Miloš Forman, 1963), *Dny zrady* (Otakar Vávra, 1973), *Dobrá voda* (František Filip, 1982), *Druhý dech* (Hynek Bočan, 1989), *Dva muži hlásí příchod* (Václav Vorlíček, 1975), *Homolka a tobołka* (Jaroslav Papoušek, 1972), *Horká zima* (Karel Kachyňa, 1973), *Hoří, má panenko* (Miloš Forman, 1967), *Hra o jablko* (Věra Chytilová, 1976), *Hříšní lidé města pražského* (Jiří Sequens, 1968 – 1969), *Ikarie XB 1* (Jindřich Polák, 1962), *Kdo hledá zlaté dno* (Jiří Menzel, 1974), *Kdo chce zabít Jessii?* (Václav Vorlíček, 1966), *Kladivo na čarodějnice* (Otakar Vávra, 1969), *Konečně si rozumíme* (Jaroslav Papoušek, 1976), *Konkurs* (Miloš Forman, 1963), *Lásky jedné plavovlásky* (Miloš Forman, 1964 – 1965), *Mission: Impossible* (Mission: Impossible; Brian De Palma, 1996), *Můj brácha má prima bráchu* (Stanislav Strnad, 1975), *Muž z Londýna* (Hynek Bočan, 1974), *Na samotě u lesa* (Jiří Menzel, 1976), *Na západní frontě klid* (All Quiet on the Western Front; Delbert Mann, 1980), *Nejkrásnější věk* (Jaroslav Papoušek, 1968), *Nikdo se nebude smát* (Hynek Bočan, 1965), *Olověný chléb* (Jiří Sequens, 1953), *Ostře sledované vlaky* (Jiří Menzel, 1966), *Osvobození Prahy* (Otakar Vávra, 1976), *Panoptikum města pražského* (Antonín Moskalyk, 1986), *Parta hic* (Hynek Bočan, 1976), *Pasták* (Hynek Bočan, 1969, 1990), *Plavení hřibů* (Hynek Bočan, 1975), *Pohraničí v ohni* (Andrzej Konic, 1990), *Postava k podpírání* (Jan Schmidt, Pavel Juráček, 1963), *Postřižiny* (Jiří Menzel, 1980), *Přelet nad kukaččím hnízdem* (One Flew Over The Cuckoo's Nest; Miloš Forman, 1975), *Romance pro křídlovku* (Otakar Vávra, 1966), *Rozmarné léto* (Jiří Menzel, 1967), *S čerty nejsou žerty* (Hynek Bočan, 1984), *Signum laudis* (Martin Hollý, 1980), *Skřivánci na niti* (Jiří Menzel, 1969), *Smích se lepí na paty* (Hynek Bočan, 1986), *Sokolovo* (Otakar Vávra, 1974), *Soukromá vichřice* (Hynek Bočan, 1967), *Spalovač mrtvol* (Juraj Herz, 1968), *Tábor Černého delfína* (Hynek Bočan, 1966), *Televize v Bublících aneb Bublíce v televizi* (Jaroslav Papoušek, 1974), *Tři ořsky pro Popelku* (Václav Vorlíček, 1973), *30 případů majora Zemana* (Jiří Sequens, 1975 – 1979), *Ucho* (Karel Kachyňa, 1969), *Už zase skáču přes kaluže* (Karel Kachyňa, 1970), *Ve znamení Tyrkysové hory* (Ivo Toman, Najdangijn Njamdavá, 1977), *Valerie a týden divů* (Jaromil Jireš, 1970), *Vražda po našem* (Jiří Weiss, 1966), *Všichni musí být v pyžamu* (Jaroslav Papoušek, 1984), *Záhada hlavolamu* (Hynek Bočan, 1969), *Zlá krev* (František Filip, 1986), *Zločin v šantánu* (Jiří Menzel, 1968), *Žena pro tři muže* (Jaroslav Papoušek, 1979).