

*Edice a materiály***JIŘÍ LEHOVEC VZPOMÍNÁ****Okolnosti**

V roce 1935 mně bylo dvacet šest let. V té době jsem měl za sebou pětiletou praxi filmové novinářiny, dvě fotografické výstavy a roční pobyt (stáž) v Paříži. Byl jsem považován za člena Levé fronty, zejména po proslulé výstavě „sociální fotografie“ v paláci Metro. Zúčastnil jsem se jí na výzvu Lubomíra Linharta a vystavoval jsem na ní především fotografie z Paříže, jež odpovídaly spíše zásadám „nové věčnosti“ a poetismu než novému termínu „sociální fotografie“. Fotografoval jsem tehdy vytrvale a vášnivě. Připadal jsem si ale stále ve všem jako zelenáč. Jako aktivního filmaře mě (právem) nikdo neznal.

Kdy a kde jsem se seznámil s Burianem, už nevím. Bylo to v Umělecké Besedě na *Vest Pocket Revue* (1927), v divadle Dada, na Frejkově představení *Ženy o Thésmofořiích* nebo v baru Červené eso? Možná, že nás někdy v kavárně seznámil Jan Kučera či Lola Skrbková, členové Burianova voicebandu... Premiéry Děčka mi v roce 1933 nějak utekly.

Pamatuju se, že někdy v zimě 1934 mě vyhledal Burianův manažer Šefranka¹⁾ s tím, abych natočil scénický doprovod k jejich jevištní úpravě Máchova *Máje* v nedávno založeném divadle Mozarteum.

E. F. Burian

Předválečný Burian se jevil jako rezolutní, pohyblivý až zbrklý človíček, úhledný s hezkým knírkem a nosovým hlasem. V roce 1935 byl už renomovaný skladatel, hudebník, herec i divadelník, takřka posedlý vším, co jevílo známky pokroku, ale přitom s kritickým vztahem k tomu, co zavánělo dogmatismem nebo snobismem, byť třeba avantgardním.

Když jsme pracovali na *Máji*, vystupoval Burian skromně a ukázněně: v černém klotovém plášti, aby ukázal, že není nadmutý svou novou režisérskou funkcí, ale že je obyčejným pracovníkem Děčka, jako každý divadelní zaměstnanec – elektrikář, stavěč,

1) „Přesně nevím, jak a kdy jsem se poznal s Emilem, s celou tou partou, s celým divadlem, to mi není jasné. Prostě vím, že jednoho dne přišel na mne s nabídkou jeden z šéfů Mozarteu, dnes říkáme produkčních, jmenoval se snad Šefranka, a ten přišel s tím: „Jirko, potřebujem natočit scénu do divadla, Emil tam dělá inscenaci Máchy a tak se s ním nějak dej dohromady. Já ti seženu kameru a dáme do toho nějaký prachy, ale nesmí to moc stát!“ Kameru sehnal, byla to amatérská kamera na úzký film, a sehnal do ní i materiál. Byla to ta nejmenší a nejlevnější, která existovala, Pathé-baby.“ Jiří Lehovec v rozhovoru s Evou Struskovou dne 12. 2. 1993. NFA, Sbírka zvukových dokumentů, OS 192.

údržbář. (Děčko mělo zejména v počátcích úplně anarchistickou rovnostářskou organizaci i ve finančních odměnách a gázích.) Burian tedy aby nevypadal a já zase abych vypadal, jsme si navlékli klotové pláště a já ještě štítek proti světlu jako kameraman. Vedle přávoučké baby kamery to muselo vypadat zvlášť svérázně.

Burian v té době toho o praktickém filmování moc nevěděl. I když byl ve filmu začátečník, věděl, co chce, ale nevěděl, jak to udělat. Byla s ním dobrá spolupráce – respektoval jsem jeho představy a on mně dal v jejich uskutečňování celkem volnou ruku. A tak jsme spolu vycházeli zcela dobře, práce nás bavila – pomalu jsme se stávali přáteli.

Práce s Burianem mne těšila, ostatně jako všechno, kde bylo možné experimentovat, kde bylo možné zkoušet a dokazovat, co všechno dokáže film jako dosud málo prozkoumaný výrazový prostředek. V případě E. F. Buriana byla možnost spojit film s divadlem, stupňovat výraz, násobit emoce, umocnit dramatický účinek. Historických případů jsem už znal několik. Bylo to pro mne vlastně záviděníhodné vyznamenání.

Realizační možnosti a limity

Všechno se dělo na jevišti a v divadelním sále Mozartea, v malých a stísněných podmínkách.

Mozarteum byl sál, který patřil Mojžímu Urbánkovi, nakladateli hudebnin, v postsecesním paláci v Jungmannově ulici. Sál byl určen především k hudebním produkcím a neměl potřebné vybavení pro divadlo, zejména hluboké jeviště. Sál byl asi pro 180 až 250 diváků, s řadou proscéniových lóží v pravé půlce. Parket tvořila řada volně seřazených židlí. Sál byl bez šaten a rekvizitárny a bez technického zázemí. Přesto se v něm v roce 1933 usadil E. F. Burian s velkorysým projektem *stálého* avantgardního divadla. Hrát v něm vyžadovalo odvahu.

Začínající Děčko bylo chudé, a tak nebylo možné pouštět se do nákladnějšího podnikání. Nájem, výprava a kostýmy stály mnoho peněz a nebylo z čeho kupovat drahý filmový materiál, půjčovat profesionální kameru a světelný park.

Měl jsem sice vlastní kameru (ruční), ale ta byla na pětatřicetimilimetrový film, který byl – i po stránce zpracování – velmi drahý.²⁾ Mohl jsem sice volit šestnáctimilimetrový formát, ale zvolil jsem ještě menší formát, francouzský 9,5mm film. Ten dával, při téměř stejně velké obrazové ploše (díků důmyslnému uspořádání perforace), stejný obrazový efekt a přitom byl i se zpracováním podstatně levnější. Určitá zrnitost nebyla na závadu, protože se nemělo promítat na klasicky napjaté plátno, nýbrž volně do jevištního prostoru na různé divadelní rekvizity. Ostatně určitá neostrost byla žádoucí jako baladická impresivnost a odpovídala koncepci hry.

O věci rozhodl nakonec fakt, že nedaleké zastoupení firmy Pathé – ve Spálené ulici – nám půjčilo příslušnou kameru i projektor zdarma.

Takže jsme pracovali v amatérských podmínkách. Místo 35mm filmu úzký film, místo Šlechtovky nebo Debriovky byla Pathé-baby a místo lamp Mole-Richardson 2 kil

2) Využití 35mm filmu však bylo vyloučené mj. i z bezpečnostních důvodů, neboť hořlavý film by nemohl být promítán ze sálu a v Mozarteu nebyla k dispozici potřebná kabina pro projektor.



Emil František Burian a Saša Machov na...

Foto archiv

a 5 kil jsme měli 500 W nitrafotky (nitražárovky). Svítily ploše, rozptýleně, ale co se dalo dělat?

Za pokus to stálo, pokušení bylo příliš silné. Všechno: Mácha, Burian, Děčko – voiceband. Dali jsme se do toho.

O koncepci

Burian i jeho architekti byli tedy už obeznámeni (dnes těžko rozhodnout, kdo z nich víc) s možnostmi metaforického nebo emotivního užití projekce, ať už pouze světelného, barevného nebo siluetového či filmového.

A právě Máchova báseň *Máj*, tak jako před tím inscenace románu Karla Nového *Chceme žít*, poskytla Burianovi možnost oponovat tehdejšímu epickému stylu nového divadelnictví a dovolovala mu předvést pravou scénickou báseň na prknech jeviště.

Projekci užíval Burian již v dřívějších inscenacích, novinkou *Máje* bylo, že teď šlo o obraz pohyblivý. Náš film ovšem neměl mít podobu plynulého příběhu. Šlo o pásmo záběrů promítaných do jeviště, které bylo přerušováno pauzami podle režijních záměrů.

Text básně někdy neměl přímou spojitost s filmem. Burian odmítl především film ve funkci ilustrátora děje, protože zdůraznění velkolepé Máchovy básně na pouhý romantický příběh by mu byl lacinou redukcí. Odmítal také Máchu jakožto sladkého pěvce lásky a oslavovatele krás české země a pojal ho jako buřiče proti společnosti v duchu tehdejší komunistické ideje. Film, který vstupoval do představení jen na určitých místech, byl důležitou funkční složkou inscenace a nebyl žádným z jiných inscenačních prostředků zaměnitelný. Nesnažil se tlumočit epické pasáže, ale pracoval s metaforami vnitřních pocitů... V podstatě šlo o občasné zjevování a pohyb (některých postav, tváří, předmětů jako symbolů a metafor, jako zdůraznění nálad hereckých akcí nebo textů expresivně pronášených voicebandem).

Filmový obraz byl mnohdy konfrontován se stínohrou. Například obraz popravy byl řešen tak, že se stín oběšence klátil na promítací ploše. Nebo motiv rukou Burian využil dvakrát – jednou jako stínohru a jednou formou projekce ve filmu.

Na tomtéž principu byla postavena Reinerova hudba, tedy žádná ucelená normální kompozice, ale občasné tóny a zvuky. *Čtvrttónová* hudba mladého skladatele, žáka profesora Háby, Karla Reiner, zaznívala z čtvrttónového harmonia umístěného v hledišti³⁾ Mozartea.

Vzpomínám také, jak voiceband vytvářel zvukový obraz hlučícího davu.

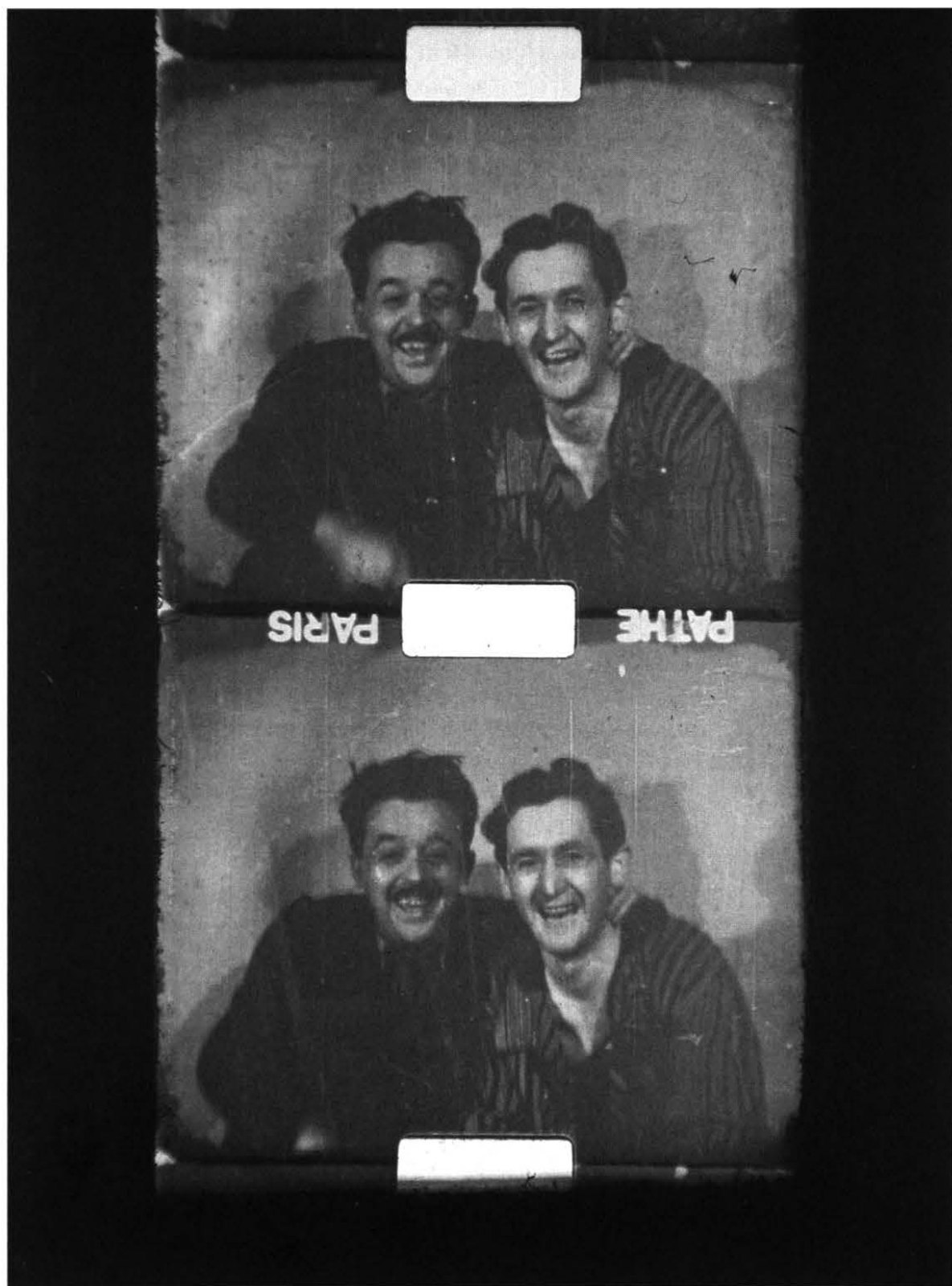
Spor o místo filmového obrazu na jevišti

Všechny výtvarné úkoly Děčka provádělo trio mladičkových, ale už proslulých architektů – Miroslav Kouřil, Jiří Novotný a Josef Raban. Měli na starosti vše od přípravy ve výběru rekvizit, kostýmů a návrhů scén až po plakáty, pozvánky...

3) Podle svědectví K. Reineru bylo harmonium za scénou – viz Karel Reiner v rozhovoru s Jaromírem Kazdou. Divadelní oddělení Národního muzea, Zvukový archiv E. F. Buriana a avantgardy.

ILUMINACE

Jiří Lehovec vzpomíná



...několika posledních okénkách Lehovcova filmu

Foto archiv

Výprava scény byla jednoduchá, až skromná. Na scéně byla kromě drátěného pletiva, v němž se pohyboval uvězněný Vilém a kde se také zjevovala tvář žalávníka (Saši Machova), harfa ze svisle napjatých provazů, v nichž tančila Táňa Pexová. Pozoruhodnou rekvizitou byl strom, vyrobený z rour od kamen a ze zcuchané koudele, pod nímž na šikmě ležela otrhaná postava Poutníka (Emila Bolka), jejíž funkce byla mnohoznačná a různě se vykládala.

Nezdařila se ovšem jedna rekvizita – lebka. Ta byla také kritizována v tisku. Původně jsme sháněli skutečnou lebku, nějak se nám to nedařilo, a tak jsme ji udělali z papíru. Vznikla banalita...

Filmová projekce měla na jevišti vyhrazené místo, jímž byla bílá šikmá pětiúhelná plocha z naolejovaného plátna, zavěšená poměrně vysoko do pravého horního rohu. Zapadala dobře do celku, byla vlastně jeho záměrnou částí (proto ji výtvarníci tak vytrvale bránili). Odpovídala koncepci i stylu a dotvářela dobře atmosféru i výtvarný vzhled scény v době klidu, tj. když se nepromítalo.

Horší bylo, když na ni dopadal světelný obraz. Tu výřez záběrů buď nedosahoval okrajů plochy (desky), a pak bylo vidět jiné orámování, většinou nestylové, a nebo většinou přesahoval tuto plochu, a pak se objevoval i na jiných předmětech, dekoracích, což bylo ještě rušivější.

Proto jsem navrhoval tuto vlastně nefunkční a jen formálně dekorativně zavěšenou plochu zrušit a promítat přímo do prostoru, aby se světelný obraz volně odrážel na dekoracích, na síťovinách visících ze stropu, na stojkách, na zborcených plochách, kdy by docházelo k dalším záměrným transcendentním deformacím, nebo – na což jsem byl zejména hrdý – aby se promítalo do mlhy nebo do kouře (který jsem jako vášnivý milovník verneovek navrhoval po způsobu *Tajemného hradu v Karpatech* vypouštět na scéně, aby se vytvořily další neskutečné chvějivé a prchavé obrazy).

Můj návrh se všem líbil až do doby, kdy jsme si ho trochu vyzkoušeli. Celé divadlo se utápělo v kouři, dusilo se, nemohlo dýchat. Kouř z dýmovnice nebylo možno ovládat, regulovat, usazoval se v orchestru i v hledišti. Bylo po verneovce, po baronu Goerzovi, který to ovšem prováděl v exteriéru na rampě svého hradu.

Zbýval tedy původní návrh. Architekti, zejména Kouřil se nechtěl své plochy zřici, z čehož mezi námi vzniklo napětí, které se projevovalo ještě později, kdy mě „opomněl“ uvést jako spoluautora plakátu k inscenaci Švejka...

Problém by se dnes dal řešit proměnlivou projekční optikou, kdy by se světelný obraz zvětšoval nebo zmenšoval, nebo najížděl či mizel podle potřeby děje a scény. Ale na to tenkrát nebylo ani pomyšlení.

Nakonec Burian přistoupil na to, abychom natočené záběry promítali netradičně přímo do dekorace. Architekt Kouřil mi proto v druhé polovině hry spustil ze stropu kus tylu, na nějž se promítalo ze stejného stanoviště, ale v jiné poloze projektoru. Mírné chvění látky a její volné záhyby víc odpovídaly pocitům neskutečna světelných obrazů.

Výsledek byl skutečně efektní. Vznikala tak skutečná snová forma vize. To přispívalo daleko víc k vytvoření snové atmosféry než původně zamýšlené naturalisticky ostré obrysy ohraničující projekční plochy. Hlavně to dokonaleji splývalo s imaginací a básnickým stylem inscenace. Byla to skutečně a opravdicky krásná avantgarda.

Fakt promítaného obrazu nás samotné (i diváky) tak okouzloval jako první rádio, aeroplán či televize. Kritika přišla až později. Zejména při druhém uvedení *Máje*, v roce 1936, se hovořilo o vlivu surrealismu. K tomu bych chtěl poznamenat, že Burianova představa scény odpovídala jistě jeho vlastnímu pojetí celé inscenace básně, ale též vlivům výtvarnické trojice architektů, ale to vcelku nebylo příliš surrealistické, jak je módou tvrdit, ale spíše konstruktivistické. Odpovídalo spíše tomu, co bych básnický nazval magický poetismus, což zase bylo blíž mému výtvarnému názoru. Burian se také ve svých představách nemohl příliš vzdálit hlavní postavě Viléma, kterého pojal jako realistického rebela proti společnosti.

Styly se nakonec navzájem prolnuly, vyrovnaly a vyústily v jediný – burianovský.

Natáčení

Přípravy k natáčení byly, jako vždy, krátké. Burian mě seznámil se svými záměry a představami, se svou koncepcí a herci. Při natáčení stál vedle mne v černém klotovém plášti, jak někde předtím pomáhal v zákulisí stavěčům a rekvizitářům, zcela v intencích kolektivního ducha Děčka, alespoň v počátku jeho existence. Pozoroval a řídil herce. Technickými a kameramanskými záležitostmi se nezatěžoval. Dopřál mi svobodu při volbě a kompozici záběrů.

Dnes se už příliš nepamatuju na technické, ještě méně na tvůrčí podrobnosti natáčení... Proběhlo asi ve třech dnech, přímo na jevišti. Natáčelo se – jak jsem již uvedl – malou amatérskou kamerou umístěnou na stativu s kloubovou hlavicí. Svítilo se divadelními reflektory, líčilo drsnými divadelními líčidly. Nebylo možné provádět žádné složitější postupy, ani jízdy, jediným trikem byla zatmívačka nebo panoráma...

Vzpomínám si zejména na jednu scénu. Bylo třeba ukázat velký detail hlavy pološílené Jarmily se zbrázděným obličejem a rozpuštěnými vlasy. Provedlo se to proudem horkého vzduchu foukaného fénem do tváře utrápené Anny Fischlové: planoucí „svatozáří“ vytvořil „plápolající“ věnec vlasů prosvětlovaný ze zadu prudkým protisvětlem.

Komplikovanější bylo, když Burian chtěl ukázat mrtvou tvář utopené Jarmily plující pod hladinou jezera – jakýsi pendant Mrtvé ze Seiny. Hodně jsem o tom přemýšlel, až jsem našel řešení. Bylo primitivní a čistě amatérské, ale výsledek – senzační! Položil jsem Jarmilu mezi dvě židle na prkno „znamenající svět“ (podložili jsme ji voskovaným plátnem), na ni jsem položil zasklené dveře, které jsem před tím vysadil v chodbě v zákulisí, namířil kameru z nadhledu na její tvář a přiblížil tak, že objektiv zabíral jen její tvář, izolovanou od rámu dveří a okolního prostoru, zatímco jeden asistent lil vodu z kropicí konve na sklo. Zespolu jsme foukali na vlasy fénem. Dopadající voda vytvářela vlny, které dokonale nahradily umělou masku nebo proměnlivý filtr. Jarmila zůstala suchá – zato jeviště se topilo ve vodě. Ale výsledek byl dosažen – záběr utopené byl z nejkrásnějších detailů celého filmu. Voda se vlnila a vypadalo to, jako by opravdu pod vodou plavala mrtvá Jarmila. Byl to experiment, ve který jsem moc nevěřil, ale kupodivu vyšel i na scéně. Utopená tvář Jarmily, se zavřenýma očima a plovoucími vlasy, osvětlená zsinálým světlem, vypadala při představení na vlnícím se plátně z tylu dokonale. Bylo to vesměs primitivní, ale všechny nás to bavilo, krom Jarmily a krom zaměstnanců scény, kteří museli uklízet promočené jeviště.

V paměti mám také momenty, kdy jsme natáčeli detail tváře Saši Machova, který hrál žalářníka a od něhož scénář vyžadoval, aby v jednom okamžiku slzel. Ale nešlo to, Machov byl víc choreograf a tanečník než herec, a tak mu asistent kapal z výšky vodu do očí očním kapátkem, což se však příliš nepovedlo – Saša totiž zavíral oči.

A tak podobně probíhalo veškeré natáčení. Byli jsme všichni pro věc zapálení a prodechnuti duchem Děčka, který jako by zářil ze všech lidí, stavěčů i rekvizit.

Některé scény, ačkoliv jsme je natáčeli s velkou péčí, fantasií a ještě většími nadějemi, nebyly do projekčního pásma zařazeny. Tak se například nepodařilo zařadit záběry tanečních siluet pro druhé intermezzo, které jsme natáčeli proti nebi na dvoře Mozartea. Nevyšly dost výrazně, kontrastně a při projekci na půlsklopenou a polozborcenou plochu v poloosvětleném divadelním prostoru se ukázaly jako nepříjemné – bohužel. Neboť tento siluetový tanec byl stříhaný tak, že část probíhala v negativu a rytmicky se střídala s pozitivem. Na plátně se však jevily jako nezřetelné vlnění skvrn a filmový obraz nakonec zastoupil živý tanec Tání Pexové. (Stejný trik, kombinace pozitivu a negativu v taneční sekvenci, který nebyl mým objevem, použil s velkým úspěchem krátce nato Martin Frič v reklamním snímku *Černobílá rapsodie*, ve kterém se střídaly černo-bílé záběry dívek).

Dobře nedopadly také záběry vzpínajících se rukou, zvláště ty, které nebyly natáčeny na černém pozadí.

Střih

Ten se uskutečnil u mne v garsonce v improvizovaných a nouzových podmínkách. Ale pak se spousta věcí přestříhávala. Vlastně to nebyl v pravém slova smyslu filmový střih. Šlo spíš o řazení jednotlivých obrazových částí tak, jak měly za sebou následovat. Délku scény určoval rytmus textu a herecké akce.

Projekce

Natáčením, střihem a montáží však moje úloha nekončila. Musel jsem se stát i promítačem.

Film byl vlastně v pozici vizuálního scénického doprovodu, obdobně jako Reinerova hudba.

A nebyl nikdo – krom Buriana a mne –, kdo by znal souvislost a délku filmových obrazů s výjevy na jevišti. Nebyl čas a chybělo vlastně i pomyšlení někoho to zaučovat. Tak jsem zbyl jen já – kdo měl o synchronním průběhu určitou představu.

Každý večer po několik týdnů... někdy i dvakrát denně seděl jsem v postranní lóži hlediště, pečlivě zamaskován u promítacího přístroje⁴⁾ a pouštěl svůj film – jako Orfaník v *Tajném hradu* – na scénu.

4) „Promítalo se z nejbližší lóže v proscénium, vhodně maskované černou stojkou a závěsem. Hluk ozubených koleček divákům nevadil. Neznámý hluk možná naopak přispíval k magické atmosféře prostředí.“
Jiří Lehovec, složka E. F. Burianův Máj v D 34. NFA, Osobní fond Jiří Lehovec.



Emil František Burian (za kamerou), Jiří Lehovec, Anna Fischlová

Foto archiv

Komunikace mezi projektorem a pohybem herců a pohyblivým děním na jevišti byla značně volná a přibližná. Řešil jsem to černým a žlutým blankem, které jsem zařadil do promítacího pásu. Usnadňovaly mně zastavení nebo spouštění projektoru.

Nepromítalo se stále – nepřetržitě, ale s četnými zastávkami a přestávkami. Což právě dobře umožňoval tento typ projekčního přístroje (Pathé-France) a nehořlavý filmový materiál.

Znal jsem jako nikdo ten okamžik, kdy bylo třeba mašinku spustit, nařídit a spustit, kdy zhasnout a přemístit – a také jsem dovedl pružně reagovat na průběh děje na scéně, dovedl jsem vyhovět tempu scény a pozdržet projekci, když se zpomalilo, zdrželo... ale nesměl film prasknout, což se také několikrát, a ke konci sezony i častěji, stalo. Sám jsem to rychle lepil, ale co to bylo platné – synchronnost se těžko doháněla.

Potíž byla také v tom, že promítačka neměla objektiv větší délky, aby bylo možno promítat z dostatečné vzdálenosti, stejně jako neměla žárovku dost silnou k tomu, aby obrazy byly dost jasné a zřetelné. Ačkoli právě jejich „romantická chiméričnost“ byla pak oceňována kritikou.

Někdy se vloudily chyby do vzájemné koordinace a pak to bylo veselé... Tehdy jsem se nejvíce sblížil s všudypřítomným šéfem i s ostatními členy divadelního souboru.

Odchod z D 35⁵⁾

Skončila sezona a já jsem musel neodkladně nastoupit základní vojenskou službu.

Byl jsem odveden až při třetím odvodu. To byl takový postup: když se někdo zdál být u prvního odvodu slabý, tak šel za rok ke druhému a jestli byl ještě slabý, tak k třetímu. A když byl ještě slabý, tak šel domů. Já jsem šel k třetímu odvodu dost lehkomyšlně, a když se mě ptali, co mně schází, klidně jsem odpověděl, že nic... A byl jsem z deseti kluků, co tam stáli nahatí u zdi, jediný vybraný voják. A teprve pak jsem si uvědomil, co to pro mě znamená, že budu na dva roky mimo...

I když z druhé strany jsem měl za sebou osobní trauma a na vojnu jsem šel do určité míry rád, byl to předěl. Ztratil jsem styk s bohémou, s malíři a divadelníky, literáty a kunsthistoriky, s Mánesem, Levou frontou, s Děčkem, s Karlem Šourkem a kamarády.

Zatímco já jsem se potil na cvičáku „Radouči“ u Mladé Boleslavi⁶⁾, uvádělo Děčko na jaře 1936 obnovenou premiéru *Máje*. Nové nastudování bylo v něčem přeměněno (obsazení, aranžování, film, líčení), ale v základním pojetí, v režijní koncepci, v hudbě a voicebandu, ve výtvarném řešení, ve výpravě, se nezměnilo.⁷⁾

Pro novou inscenaci v roce 1936 bylo nutné natočit znovu filmový doprovod, protože ten původní byl zcela zničen projekcí. Zůstal jen negativ.

Tenkrát nebyl nikdo, kdo by z „avantgardních“ kruhů připadal v úvahu. Saša Hackenschmied pracoval ve Zlíně. Zbývali filmoví amatéři, a z těch byl asi nejpříjemnější Čeněk Zahradníček.

Ať byly jeho vlivy jakékoliv, jeho zásluhy o film jsou nesporné. Především film dostal nový formát – druhý *Máj* už byl natočen na šestnáctku. Byla s ní lepší práce⁸⁾, s devítkou to

5) Existují spekulace o tom, že spolupráci Lehovce s Burianem přerušila jejich hádka. Popírá to mj. i fakt jejich další spolupráce. „Májem moje spolupráce s Děčkem a s EFB neskončila. Ještě téhož roku jsem v létě spolupracoval na plakátě na inscenaci Švejka, v létě 1937 došlo k hudbě ke krátkému filmu *Naše armáda* a těsně před jeho zatčením a odvezením, k hudební spolupráci na mém právě zahajovaném filmu *Rytmus*.“ Jiří Lehovec v rozhovoru s Bohdanou Hejtmánkovou. Jiří Lehovec, složka E. F. Burianův *Máj* v D 34. NFA, Osobní fond Jiří Lehovec.

6) Jiří Lehovec byl po určité době přidělen jako jeden z asistentů k Jiřímu Jeníčkovi do Vojenského technického ústavu, kde získával jako kameraman a spoluautor řady armádních snímků profesionální filmové zkušenosti.

7) K tomu viz Miroslav Kouřil, *Kapitoly z automonografie. Karel Hynek Mácha, Máj*. „Acta Scaenographica“ 5, 1964 – 1965, č. 9, s. 178 – 180.

8) „Když jsem byl na vojně, tak to znovu dělal s Burianem Zahradníček. Neznám jejich práci, a tak nevím, jak se poučili. Zahradníček nebyl tvůrce, byl to kameraman. A jistě zlepšil obraz po stránce technické. Vždycky se dá všechno udělat líp a jinak.“ Jiří Lehovec v rozhovoru s Evou Struskovou dne 26. 5. 1995. NFA, Sběrka zvukových dokumentů (písemný záznam).

bylo přece jen obtížné, ačkoliv to byl formát plošně skoro rovný šestnáctce. Ruční manipulace, střih, převínování a lepení, to všechno byla vlastně piplačka – přesně to vyjadřoval výraz „tkaničkárna“.

O rekonstrukci představení a o maketě

Při prohlídce svého archivu jsem objevil dávno hledanou malou plechovou krabičku, v níž byl šedesát let starý negativ k inscenaci *Máje* z roku 1935!

Stál jsem před otázkou, o co jde: o negativ, o zbytky výstřihu, nebo o originální negativ *Máje*, určený pro kopírování předváděcí kopie? Mohl jsem ho dát překopírovat, jenže problém byl v tom, že u nás už neexistoval podnik, který by tento formát (9,5 mm) mohl zkopírovat a vzápětí nato vyvolat, ba že k tomu nebyl ani potřebný surový materiál. Záchrany se ujal Národní filmový archiv, který požádal VÚZORT⁹⁾ o převedení negativu na jiný nosič. Negativ byl tedy přepsán na video. Výsledek se objevil jako zázračný svědek oněch dob. Objevil se v uspořádání, v jakém byl pravděpodobně promítán v D 35, až na některé scény, které z neznámých důvodů byly rozstříhány a přeházeny. A tehdy se zrodila myšlenka probudit a zrekonstruovat autentickou filmovou tvář tohoto divadelního představení.

Když jsem se dával do práce na maketě, na pravděpodobném vzkříšení *Máje*, připadal jsem si jako architekt Frágner, když dokončoval Betlémskou kapli. Jenže tady nešlo o kapli, šlo o filmový scénář.

E. F. B. nezanechal režijní knihu ani režijní poznámky. Jediným východiskem při rekonstrukci scénáře, a tím i průběhu představení, byla má slábnoucí paměť a pár dokumentů.

Maketa *Máje* využívala dva scénosledy.

První scénosled jsem vytvořil v roce 1935. Ten je napsaný na papíru po mém otci. Tenkrát jsem psal zeleně. Byl jsem bláhový. A ten papír jsem měl u sebe, když jsem promítal, abych si připomínal sled. Žluté blanky jsem viděl, i když zhaslo světlo. Když přišel černý blank, věděl jsem, že se za chvíli promění v obraz. Ten žlutý skoro bílý blank, to byl nevyvolaný film – byl to nápad, jak to udělat. Ale ten scénosled také není přesný... Pak se k projektu vrátil Miroslav Kouřil v roce 1965, když psal studie o Burianových inscenacích. Oba jsme byli v té době již staří. Udělal jsem si – už mně není zcela jasné kdy – tužkový záznam. Maloval jsem, co bylo na scéně a psal, co k tomu patří.

Měl jsem tedy k dispozici téměř všechny základní stavební prvky... ale jak to všechno bylo, jaké byly taneční kreace Pexové a Fischlové, jaký byl světelný scénář, na který verš se vázala hudba, kdy byl spouštěn filmový projektor, jak to všechno bylo sladěno, to jsem mohl jen hádat jako Sibyla. – Chtělo by to živého Buriana.

Z dochovaného filmu bylo vykopírováno 95 záběrů. Ale materiál je sestaven na přeskáčku. V pásu jsou zařazeny věci, které v inscenaci zařazeny nebyly, například taneční scéna. (Byl nahrazen reálným výstupem, jak jsem již uvedl.) *Máj* obsahoval asi 48 scén. Nevím to přesně, něco se promítalo dvakrát. Třeba scéna, jak se Vilém kouše do pěsti,

9) Výzkumný ústav zvukové, obrazové a reprodukční techniky.

se promítala poprvé, když se říká, že je otcovrahem a podruhé, když se sám hroutí. Také mám pocit, že obraz rukou byl užit dvakrát, nevím přesně. V průběhu práce jsem také zjistil, že v prvním intermezzu nebyl film.

Maketa má dát informaci o představení. U textu jsou malé fotografie, které ukazují, co se asi promítalo. Ale ke kterým slovům přesně, to je těžké říci. Dokonce si myslím, že se spoléhalo na improvizaci, že já sám budu představení vhodně doplňovat projekcí. Pokud jde o přesnost – musíte uvážit, že za těch šedesát let mi prolítlo hlavou moc scénářů a některé v ní utkvěly dlouho... Vztah fotografií a textu je proto přibližný.

A nyní k formě makety: na levé straně je žlutý blank. Ten ukazuje, že projektor běží, ale nepromítá se. Pak je tam černý blank – ten předcházela nafilmovaným záběrům, to byla pauza mezi obrazy. Snažil jsem se naznačit graficky, jak tehdy probíhala projekce a jaký byl vztah obrazu k textu. No a grafická úprava – to je má stará bolest. Vždy jsem miloval filmové pásy.

Model představení *Máje* je nedokonalý a pouze přibližný, fakta musela být někdy nahrazena intuicí.

Připravila Eva Strusková

Ediční poznámka:

V pozůstalosti Jiřího Lehovce se zachovala samostatná složka: E. F. Burianův *Máj* v D 34. Obsahuje tři části: *Máj* – Osnova – Poznámky; *Máj* – výstřižky k studiu; Sběr materiálu pro *Máj*.

Stať *Jiří Lehovec vzpomíná* vznikla především na základě textů, zařazených do části *Máj* – Osnova – Poznámky. Autor do nich zakládal varianty textů pro budoucí komentář k Maketě i poznámky o podkladech, které ještě chce získat apod. Některé části Lehovcova komentáře existují v náčrtcích, jiné v několika verzích – rukopisné a strojopisných. V závěrečné fázi práce na Maketě *Máje* přepisovaly rukopisné poznámky Jiřího Lehovce na psacím stroji jeho dcery. Jiří Lehovec tyto podklady znovu upravoval a vznikaly další verze, někdy jen velmi málo odlišné od předešlého znění. Přesnější datace jednotlivých variant nelze mnohdy určit. Ve složce jsou dále založeny nepublikované rozhovory s Evou Struskovou a Bohdanou Hejtmánkovou z roku 1994. Koncept rozhovoru s Evou Struskovou, připravovaný pro tisk, doplňují úpravy autora.

Uvedená složka dokumentů má celkem na 94 položek strojopisných a rukopisných textů. (Za položku byla uvažován nejen každý list A 4, ale i další formáty papíru, užitá pro poznámky. Mimo uvedenou složku, v jiném souboru rukopisů Jiřího Lehovce, bylo nalezeno dalších 25 lístků s poznámkami autora o *Máji*.)

Při přípravě textu *Jiří Lehovec vzpomíná* byly zachované autorovy výpovědi o *Máji* roztříděny a sestaveny podle jednotlivých témat. Vlastní text vychází především z citace rozhovoru s editorkou z roku 1994 (tj. z textu původně připravovaného pro publikaci). Vzhledem k tomu, že se v uvedeném Lehovcově materiálu nacházely i další zajímavé informace osvětlující problém, doplnila autorka text dalšími vsuvkami. Při konečné redakci textu *Jiří Lehovec vzpomíná* byly využity i další záznamy, jež uvedené složky neobsahují, tj. byly využity tři rozhovory editorky s Jiřím Lehovcem v roce 1995. (Výpovědi při setkání dne 10. 4. 1995 a 26. 5. 1995 se nenatáčely a existují z nich podrobné zápisy. Poslední rozhovor, uskutečněný 24. 11. 1995, byl zaznamenán na mg pásek

a přepsán.) Autor v nich rekapituloval práci na maketě, dále upřesňoval některé z výpovědí a žádal Evu Struskovou, aby jeho materiál sestavila.

V závěrečné fázi byl text opatřen mezititulky a pokud se informace v autorových výpovědích významněji lišily bylo další znění doplněno do poznámkového aparátu.

E. S.