

Rozhovor

NEJLEPŠÍ SCÉNÁŘE SE DO REALIZACE NEDOSTALY

Rozhovor s dramaturgyní Marcelou Pittermannovou

Štěpán Hulík

Marcela Pittermannová nastoupila do Filmového studia Barrandov v roce 1961 jako dramaturgyně tvůrčí skupiny Erich Švábík – Jan Procházka. V této skupině zůstala i po reorganizaci v roce 1970, kdy bylo vyměněno vedení studia spojené s novou vlnou šedesátých let a kdy Jana Procházku vystřídal ve funkci Ota Hofman. V sedmdesátých letech tak Marcela Pittermannová stála u zrodu řady titulů, které v tomto období zapříčinily nebývalý rozkvět československého dětského filmu. Po dvouletém nepříliš úspěšném intermezzu spisovatele Stanislava Rudolfa, který byl v rámci jedné z dalších reorganizací v roce 1982 instalován do čela skupiny místo Oty Hofmana, byla Marcela Pittermannová v roce 1984 sama pověřena vedením skupiny. V této funkci působila až do roku 1990. O rok později pak byla z Barrandova spolu s většinou tvůrčích pracovníků propuštěna pro „nadbytečnost“. Mezi osm desítek titulů, na nichž se dramaturgicky podílela, patří například PĚT HOLEK NA KRKU (Evald Schorm, 1967), PAN TAU (Jindřich Polák, 1969), DÍVKA NA KOŠTĚTI (Václav Vorlíček, 1971), TŘI OŘÍŠKY PRO POPELKU (Václav Vorlíček, 1973), PÁNI KLUCI (Věra Plívová-Šimková, 1975), PANNA A NETVOR (Juraj Herz, 1979), S ČERTY NEJSOU ŽERTY (Hynek Bočan, 1985), PRINCEZNA ZE MLEJNA (Zdeněk Troška, 1994) nebo ZAPOMENUTÉ SVĚTLO (Vladimír Michálek, 1996). V současné době je dramaturgem pohádky podle předlohy Boženy Němcové „Čertova nevěsta“, kterou připravuje Zdeněk Troška, a s doyenem české filmové režie Jiřím Krejčíkem spolupracuje jako dramaturg v České televizi na filmu OSUDOVÉ PENÍZE, vznikajícím na motivy povídky „Peníze“ Karla Čapka. Rozhovor s Marcelou Pittermannovou vznikl v prosinci 2008 a únoru 2009.

* * *

Paní Pittermannová, než si začneme povídat o barrandovských normalizačních letech, mohla byste nejdřív zavzpomínat na ty roky, které jim předcházely? Na šedesátá léta?

Já jsem si včera v noci, protože jsem nemohla spát, procházela dokumenty z té doby, které připravuji k předání do Národního filmového archivu. Četla jsem si ty posudky na scénáře, připomínky, poznámky, dopisy... A to nejde číst jen tak. Člověk má přitom před očima lidi, kteří za tím stáli. A ti lidi už nejsou... To je jako procházet se po hřbitově.

Protože z celé barrandovské dramaturgie šedesátých let dnes už zůstáváme živí snad jen doktor Václav Šašek a já. Jsme na vymření... Ale abych odpověděla na vaši otázku. Já jsem nastoupila do skupiny Švabík – Procházka v roce 1961. A tahle skupina byla pověřená tím, aby částečně dělala filmy pro mládež a částečně pro dospělé. Chod skupin zvláště v 60. letech, to bylo období, kdy se maximálně vycházelo vstříc tvůrcům. Samozřejmě, že veškerá tvorba skupiny byla finančně dotována, takže se nemusely shánět peníze. Na druhé straně tady byl schvalovací aparát. Ovšem v 60. letech to bylo dosti volné. Neříkám, že úplně, film patřil nikoli pod ministerstvo kultury, nýbrž pod ideologické oddělení ÚV KSČ, takže ti se do toho neustále montovali.

Jak konkrétně vypadalo v té době schvalování scénářů?

Schvalování probíhalo tak, že scénář nejdříve projednala skupina, všichni dramaturgové skupiny ho přečetli a napsali své vyjádření. U nás byli například dramaturgové Ota Hofman, František Pavlíček, Milan Pavlík, to byl autor třeba trilogie z pravěku¹⁾ a dělal hodně scénáře pro animovaný film. Pak pan doktor Josef Träger, to byla mimořádná osobnost. Uznávaný divadelní kritik ještě z první republiky, který s Voskovcem a Werichem spoluzakládal Osvobozené divadlo, pozdější ředitel renomovaného nakladatelství Melantrich. Pak scenárista Ivan Urban, který napsal například Pojarovi jeho medvědy od Kolína. No a pak já. A abyste si nemyslel, že já tam přišla a tihle pánové mi podle hesla „Mládí vpřed!“ dávali ve všem přednost. Kdepak. Já byla třeba z něčeho nadšená a laskavý a přísný pan doktor Träger se na mě takhle podíval a říkal: „Milostpaní, ale to nemyslíte úplně vážně, že?“ On mi říkal po starosvětsku milostpaní... A já bych se bývala radši neviděla... A vedle této dramaturgie měla každá skupina svoji uměleckou radu, kterou si sama vybrala. A tato umělecká rada byla vlastně vrchní schvalovací orgán pro tu danou skupinu. V naší umělecké radě byly znamenité osobnosti jako Ludvík Aškenazy, Jana Štroblová, kameraman Josef Vaniš, režiséři Karel Kachyňa a Břetislav Pojar i Radovan Lukavský, který psal perfektní analýzy scénářů. Pak tam byla jistá paní Pietropaolová ze Svazu mládeže, ale velice rozumná žena.²⁾ Fungovalo to tak, že když skupina schválila scénář, tak se dal přečíst radě, a pokud ta svou většinou usnesla, že to je dobré, tak to šlo do výroby. Žádné vrchní schvalování nebylo. Ohlásilo se to jen vedení studia, kde si to zřejmě někdo formálně přečetl, ale nikdy se nestalo, že by něco nepustili.

To bylo omezení ideologické. Co omezení finanční?

Každá skupina měla v té době svůj rozpočet a z něj měla natočit určitý počet titulů. Jistěže nemohla vrhnout všechny peníze na jeden film, ale mohla s nimi dost svobodně hospodařit. Když se připravovala MARKETA LAZAROVÁ, tak Švabík, produkční naší skupiny, šel za [Bohumilem] Šmídou ze skupiny Šmída-Fikar a řekl: „Bohouši, půjč mi, já ti to

1) Trilogie adaptací dětských románů Eduarda Štorcha, režírovaná Janem Schmidtem podle scénářů Milana Pavlíka: OSADA HAVRANŮ, NA VELIKÉ ŘECE a VOLÁNÍ RODU (1977).

2) Jde o Ilonu Pietropaolovou, až do prosince 1969, kdy byla v počínající normalizaci zbavena funkce, tajemnici ústředního výboru Československého svazu mládeže.

příští rok vrátím.“ A Šmída půjčil, a za to se natočila MARKETA, která stála na tehdejší poměry neuvěřitelně peníze, osm milionů korun. A příští rok mu to Švabík z rozpočtu vrátil a bylo to v pořádku, nikdo to neřešil. Ale byl samozřejmě ideologický dozor – my vám dáváme peníze, takže můžeme rozhodovat, jak to bude vypadat.

Jaký vliv měl na fungování skupiny její vedoucí Jan Procházka?

Z hlediska chodu skupiny je především třeba říct, že Honza měl ohromné charisma. Kolem něj se úplně pudově shromažďovali lidé, chodili za ním, důvěřovali mu, obraceli se na něj. A on byl natolik tolerantní, že svoji poetiku nepovyšoval na kánon. V naší skupině dělal Jan Němec svoje DÉMANTY NOCI i O SLAVNOSTI A HOSTECH. Zejména ten druhý film se Procházkovi hrubě nelíbil, ale cítil, že v tom něco je, a proto že si Němec zaslouží, aby mu byla dána příležitost. Ucházel se u nás o práci Forman, což se pak bohužel nerealizovalo. Měla jsem to tenkrát dramaturgovat já. Šlo o příběh z konce druhé světové války o cirkusu, který se při bombardování rozprehne a najednou tou zničenou krajinou chodí tu velbloud, tu hyena, tu slon a vznikají neuvěřitelně kuriózní situace. Byl to příběh podle skutečné události. Scházeli jsme se nad tím, povídali si o tom, ale myslím, že to nakonec ani nedostalo literární podobu. Procházka o to ale měl velký zájem. Stejně tak chodil do skupiny i Václav Havel a přinášel svoje věci, ale nikdy z toho nic nebylo.

Dnes už se Procházka proměnil v takovou bezmála legendární postavu. Trochu se za tím mýtem, který se kolem něj vytvořil, ztrácí jako člověk. Jaký vlastně byl?

Víte, on už v té době, tedy počátkem šedesátých let, byl naprostá hvězda, a snad ani ne hvězda, ale spíš jakýsi obrovský zářivý hvězdný výbuch, protože se strašně rychle prosadil jako autor i scenárista. Vyšly mu první knížky v edici Život kolem nás, což byla tehdy prestižní edice Svazu spisovatelů pro debutující autory. Vyšly *Zelené obzory*, které pak byly také natočeny, a další. V té době už měl také za sebou své první scénáře. Ty byly ovšem velmi nevalné. ZATOULANÉ DĚLO například nebo POUTA. To byly začátečnické pokusy, které nutně musel prodělat, protože scenáristiku nikdy nestudoval. Byl to sedlák z Ivančic, už snad ve dvaceti letech po hospodářské škole vedl na Moravě státní statek mládeže. I vizuálně tak vypadal – pohledný robustní chlap, když dostal skupinu, bylo mu 32 let a už tehdy byl prošedivělý. Rozhodně tedy žádný intelektuál, ale v žádném případě nebyl nevzdělaný. Byl rozený řečník a navíc velmi vtipný. A byl natur talent od Pánaboha, všechny zážitky, které měl, se mu okamžitě skládaly do obrazů a dramatických situací. A vedle toho byl nadán ohromnou pracovitostí. Vždyť on vlastně všechny ty své scénáře napsal během dvanácti let, mezi roky 1958 a 1970. A napsal jich asi čtyřicet! Žádné povídky, žádné synopse, rovnou celý scénář. Zpravidla ho měl hotový tak do měsíce. A většinou v takové kvalitě, že se s ním pak už nemuselo příliš pracovat, bylo to takříkajíc na první dobrou. Honzovou charakteristickou vlastností bylo, že se zpočátku snadno nechal nadchnout. Třeba kdosi mu řekl, že by bylo krásné natočit hraného Ferdu mravence a on se do toho nápadu zamiloval. To jsme mu museli dlouho zošklivovat. Ivan Urban, dramaturg, mu říkal: „Představ si, že tam bude dítě nacpaný v nějakém pytli, omotané motouzem, a to bude housenka.“ Čímž jsme ho nakonec od toho odradili.

Nebo se nadchnul pro hraný film o tom, jak Jakub Krčín z Jelčan zakládal jihočeské rybníky. Produkční Erich Švabík z toho byl na infarkt. Protože představa, jak se budou v exteriéru kopat základy Rožmberského rybníku nebo rybníku Svět... Od takových nápadů se nám ho tedy horko těžko podařilo odlákat, a mě pak většinou řekl: „Hele, tak ho odpal.“ Musela jsem zkrátka tomu autorovi vysvětlit, že jeho nápad, se kterým původně Procházka tak nadšeně souhlasil, se nebude realizovat. To byla samozřejmě nevďěčná práce. Po Praze pak chodili autoři a říkali, co to tam mají za novou šílenou ženskou, Procházka to tak chválil a ona to potopí... Ale časem nabyl zkušeností a vypracoval si dokonce čuch na látky.

Spolupracovala jste s ním jako dramaturg na některém jeho scénáři?

Protože jsem přišla do skupiny jako nejmladší a navíc jediná ženská, tak jsem nebyla poctěná tím, že by mi dal dramaturgovat své scénáře. Od toho tam byli poprávu pan doktor Pavlíček a pan doktor Träger. Procházkův scénář jsem dramaturgovala jediný, a to byly POVÍDKY O DĚTECH. To byla trojice povídek o malých dětech, každou z nich režíroval někdo jiný. Ale znovu musím zopakovat, že jeho scénáře žádnou dramaturgii v té obvyklé podobě nepotřebovaly. Což opravdu neříkám proto, že je to teď s odstupem let jaksi „vhodné“. Měla jsem jen zcela drobné připomínky, ale co se týče například stavby toho scénáře, na tu vůbec nebylo třeba sahat. Poslední povídka KAPR v režii Jiřího Hani-bala byla pak uvedena samostatně na mezinárodním setkání filmů pro mládež v Cannes, kde dostala jednu z cen.

Do jaké míry Procházkově při prosazování takových ideologicky či jinak problematických námětů pomáhaly jeho dobré kontakty s tehdejšími stranickými a vládními špičkami?

Ty nepochybně sehrály důležitou roli. Nevím, jestli víte, jak se Procházka vlastně k prezidentovi Novotnému dostal? Bylo to velmi kuriózní. V televizi působil jistý Jiří Procházka, který později, za normalizace, psal mimo jiné majora Zemana. A soudruha prezidenta v té době nějak zaujalo cosi, co ten Procházka v televizi udělal, a řekl: „Zavolejte mně Procházku.“ A oni to spletli a místo Jiřího Procházky pozvali Jana. A ten, protože byl muž činu, neřekl: „Soudruhu prezidente, pardon, já nejsem ten, kterého jste chtěl zavolat...“ Ne, začal naopak do Novotného okamžitě hustit. O problémech ve filmu, v kultuře... A mluvil a mluvil, až milého soudruha prezidenta svým způsobem umluvil. A získal k němu přístup, protože Novotný cítil, že se od něj může leccos dozvědět. Procházka mu pak chodil „vysvětlovat“ filmy – DÉMANTY NOCI, O SLAVNOSTI A HOSTECH a jiné. Víte, je jasné, že ti kluci, kteří tvořili novou vlnu, byli nesmírně originální a talentovaní, ale nemělo by se zapomínat na lidi, jako byli právě Procházka, František Pavlíček nebo tehdejší barrandovský ředitel Vlastimil Harnach, všichni stranicky vypevnění, kteří to jejich snažení dokázali podporovat i bránit vůči nejmocnějším. Bez jejich aktivit by spousta věcí do výroby nešla, a kdyby šla, byla by bývala podrobená obrovské kritice a zásahům. Navíc pozice tvůrců nové vlny se upevňovala tím, jak si jejich filmy získávaly renomé na Západě, na řadě významných mezinárodních festivalů dostávaly hlavní ceny a nadšení západní kritici začali psát o „československém filmovém zázraku“.

Ta kritika nakonec po roce 1968 pochopitelně přišla. Ale předtím proběhlo ještě slavné „jarní tání“. Procházka se v obrodném procesu silně angažoval...

Honza byl přesvědčený člen strany, šlo mu opravdu o myšlenku, nebyl konjunkturalista. Pocházel z venkovské chudé rodiny, všechno si musel vybojovat, takže jaksi přirozeně tendoval k levici a stal se posléze i členem KSČ. A jeho názory v tomto směru se stále v mantinelech strany pohybovaly. Ta představa, že socialismus je ze své podstaty správný, ale musí se zbavit všelijakých deformací a některých jedinců na vedoucích místech. Ovšem postupem doby, jak se setkával s těmi takzvanými negativními jevy, se dost radikalizoval. A to se projevilo i v jeho tvorbě, která byla čím dál kritičtější. Vyvrcholilo to tituly KOČÁR DO VÍDNĚ a NOC NEVĚSTY, což bylo v té době něco nevídaného, a samozřejmě UCHEM. Nedělal tyhle filmy, aby vzbudil senzaci, ale protože to tak cítil. S tímhle zápallem se pak na jaře šedesát osm zapojil do toho obrodného procesu. Z řečnické tribuny doslova ovládal davy, kdekoli se objevil. To mu samozřejmě soudruzi, kteří se později chopili moci, nemohli odpustit...

Jak proběhlo jeho odstranění z čela skupiny?

Celková reorganizace barrandovské dramaturgie proběhla v březnu 1970. Ještě rok šedesát osm a šedesát devět, než přišel k moci Husák, to tak ještě docházelo. Procházka byl ovšem odvolaný už na podzim roku 1969. Ale ještě stihnul takovou věc, takový geniální tah. Když už se schylovalo k jeho odchodu, když už bylo zřejmé, že se nemůže udržet, tak se domluvil s Otou Hofmanem, že mu předá vedení skupiny. Ota nechtěl, protože nebyl organizační typ, nicméně nakonec se nechal přesvědčit a přijal to. A říká se, že ředitel Harnach, který vlastně zaštiťoval novou vlnu, Otovo jmenování podepsal jako poslední věc, kterou stihl ve funkci udělat, než ho taky vyhodili. A ono to kupodivu prošlo.

V kontextu změn, které v dramaturgii studia s nástupem normalizace nastaly, se Hofmanovo jmenování na Procházkovu místo jeví jako malý zázrak...

To ano. Toho jsme si byli také všichni vědomi a chápali jsme to jako obrovské štěstí pro celou dětskou tvorbu. Ota měl stejně jako Procházka ohromnou autoritu, stejně jako u Procházky i u něj se přirozeně shromažďovali lidé, kteří mu důvěřovali a ucházeli se o možnost spolupráce. Dokonce ani lidé z vedení studia si s ním nikdy nedovolovali jednat jako s podřízeným. Ludvíka Tomana, obávaného normalizačního ústředního dramaturga, dokonce oslovoval „Ludvíče...“. Ota měl totiž ohromné renomé na Západě, hlavně v Německé spolkové republice, spousta lidí z vedení studia tam pak pochopitelně mohla vyjíždět na služební cesty, což se hodilo, že ano. A samozřejmě z toho plynuly strašné devizy. Takže oni si celkem toho Otu museli jaksi pěstovat.

Jak proběhla reorganizace v ostatních skupinách?

Bohužel, ostatní skupiny šly všechny do háje. Byly ustaveny skupiny nové. Byli vybráni lidé, oddaní a věrní novému režimu, kteří se odkudsi vynořili, a ti stanuli v jejich čele.

Měli neukojené ambice, a teď ucítili možnost... Jednu z nich dostal Vojtěch Trapl. Což byl opravdu režimní člověk do morku kostí a zároveň takový sentimentální Jihočech, což se v něm jaksi podivuhodně kloubilo. Další skupinu pak dostal Vojtěch Cach, dramatik, který psal budovatelská dramata, *Mosteckou stávku* například. On byl docela dobrý brach, trošku alkoholik, ale dobrý... Jenže zjevně neměl na to, aby vedl skupinu. Další skupiny vedli Zdeněk Dufek, scenárista, ten pak měl skupinu ještě i v dalších 70. letech, a scenárista Karel Cop, což byl původně v šedesátých letech veliký talent, ale pak se kamsi ztratil. Teď mu Toman hodil lano.

Původní vedoucí skupin museli ze studia odejít úplně, nebo byli jen suspendováni na řadové funkce?

To se lišilo případ od případu. Musel odejít Juráček, ale třeba Švabík, navzdory tomu, že udělal s Honzou Procházkou UCHO, mohl zůstat alespoň jako řadový účetní. V čele skupiny zůstal po reorganizaci taky dr. Miloš Brož, z původní skupiny Feix – Brož. Vyhazování lidí pochopitelně úzce souviselo s prověrkami. V čele těchhle prověrkových komisí seděli naprosto neznámí odkudsi přišedší lidi, kteří oboru naprosto nerozuměli. Hlavní otázka prověrek samozřejmě zněla, jestli souhlasíte se vstupem spřátelených vojsk, a kdo řekl, že ne, šel pryč. Kdo byl vyloučený ze strany, tak automaticky musel odejít. Kdo byl ze strany pouze vyškrtnut, tak mohl zůstat, ale musel být hodný. Já jsem řekla, že se vstupem vojsk nesouhlasím, ale oni mě nechali v dětském filmu. Právě tady, v dětském filmu, nacházela útočiště řůra lidí, kteří prověrkami neprošli, nebo kteří byli jinak nepřijatelní. A tady kupodivu mohli zůstat. Protože se vědělo, že Ota Hofman je absolutně slušný člověk. A zůstal tam pan doktor Träger, Ivan Urban, i tedy mě tam nechali. A lidé se k nám uchylovali, protože cítili, že u nás nebudou podrobeni té partajní tortuře. V jiných skupinách taková situace zdaleka nebyla. V rámci reorganizace sedmdesátého roku přišli s tímhle novým vedením do skupin také noví lidé, takzvané kádrové posily.

To byli lidé mimo branži?

Někdy byli z branže, jindy vůbec ne. K nám například dosadili jistého Alberta Marečka, který předtím působil v rozhlase a byl téměř psychopat. Psal rukou posudky na scénáře, které vydaly třeba na čtyři strany. A dával to těm autorům, kteří z toho byli naprosto zoufalí, a prosili nás, ať s tím něco uděláme, že to nemůžou po něm přečíst, a když už to přečtou, že jsou to děsné blbosti bez hlavy a paty. Mimochodem, tento Mareček skončil tím, že ho Ota Hofman, který z těch nových poměrů byl úplně nervově rozložený a dostal žaludeční vředy, nachytil, jak mu prohrabuje stůl. On byl totiž, jak jsme později zjistili, agent nasazený na naši skupinu, donašeč. Ota dostal strašný záchvat, praskl mu žaludeční vřed, musel do nemocnice, a když se vrátil, ztropil skandál. Řekl, že jestli tam Mareček bude, tak odchází. A oni, protože ten dětský film potřebovali, aby se přece jen něco prodávalo do zahraničí a aby aspoň občas odněkud z festivalu se přivezla cena, tak tomu Otovi vyhověli a Marečka vyhodili.

Zdá se skoro neuvěřitelné, že takto nastavený systém mohl vůbec fungovat...

Ale on nefungoval! Vždyť všichni tihle hoši dosazení v rámci normalizační reorganizace do vedení skupin vydrželi ve funkcích jen asi dva nebo tři roky. Protože oni to jednak vůbec neuměli, a jednak tam okamžitě nabrali látky svých přátel, kterých ti jejich kamarádi měli plné šuplíky, protože jim to do té doby všechno vraceli jako naprosto nepřijatelné. A na tyhle látky oni otvírali smlouvy. Takže se za dva roky ukázalo, že ty skupiny prohospodařily neuvěřitelné částky, ale naprosto nic z toho nebylo. A ani nemohlo být, protože na první přečtení to nebylo vůbec možné točit!

Byli si toho lidé ve vedení studia vědomi? Nebo rozpoznat kvalitní látku od špatné už prostě sahalo za jejich rozlišovací schopnosti?

Klíčovou osobností, anebo přesněji spíše osobou, normalizačního období na Barrandově byl ústřední dramaturg Ludvík Toman. Objevil se na Barrandově právě s tou březnovou reorganizací sedmdesátého roku. Ten teda určitě hloupý nebyl, vůbec ne. Naopak, byl velmi, až překvapivě prozíravý. K tomu ale velmi toužil po moci, po penězích, to byl jeho hlavní hnací motor. A ti ostatní jeho kolegové, lidi z vedení studia... Ředitelem se v roce 1970 stal na krátko, snad jen na tři čtvrtě roku, jistý Jaroslav Šťastný, divadelník, silný alkoholik. To ještě nebylo tak zlé. Brzy ho ale odvolali a na jeho místo nastoupil spisovatel doktor Miloslav Fábera. Což byl takový dvojitvárný člověk. On vás potkal na chodbě a hned: „Paní kolegyně... To jsou věci... No, musíme to nějak přežít...“ A přitom podepisoval věci, že se tohle nesmí a támhle toho vyhodit. On to tak bruslil. Nechtěl si to s nikým rozházet, chtěl zůstat tím ředitelem, protože byl taky sám scenárista a chtěl uplatnit své scénáře. Vždyť on pak s Vávrou psal tu trilogii DNY ZRADY, SOKOLOVO a OSVOBOZENÍ PRAHY. Věděl samozřejmě, že z pozice ředitele to snáz protlačí do výroby. Vydržel v čele studia snad do roku sedmdesát sedm, kdy ho vystřídal František Marvan, který přišel z televize. Bodrý barrandovský lid mu říkal Franta Rámus, protože chodil po studiu a na setkání každého seřval.

Tihle lidé z vedení, Fábera, Toman a další, jak spolu navzájem vycházeli? Tvořili společně jakousi ideologickou hradbu proti případnému podvratnému úsilí tvůrců?

Osobně si myslím, že s Tomanem nevycházel nikdo. On byl totiž opravdu kreatura... pro to skoro nemám slov. Než nastoupil na Barrandov, dělal režiséra populárně-vědeckých a dokumentárních filmů, které dostaly i nějaké ceny, takže sice nebyl úplný diletant, věděl, že film má perforaci, na rozdíl od některých jiných, kteří podle všeho nevěděli ani tohle. Byl naprosto vypevňený politicky, říkalo se, že zastával i nějaké funkce v KGB. Okamžitě po svém nástupu zavedl na Barrandově naprostou hrůzovládu. Vyházel lidi, kteří byli například výrazně spojení s novou vlnou. A kdo se dal, kdo byl příliš slušný, toho vyhodili. Ale někteří se nedali tak lehce a soudili se s ním. Třeba Schorm, kterého Toman nenáviděl naprosto neuvěřitelně, až za hrob, nebo Chytilová... Protože on ten vyhazov byl v nesouladu s pracovním právem. A opravdu vysoudili, že několik let museli dostávat alespoň základní plat. Malý, protože hlavní byly samozřejmě ty samotné hono-

ráře za natočený film, ale aspoň něco to bylo. Antonína Mášu zmanipuloval do té míry, že odešel. A tuto špinavou práci dělal naprosto bez mrknutí oka. Přišel jako na dobyté území. Byl to děsný hulvát, a nijak to nezastíral. Cítil, že má takovou moc... Jako ve starověku chodili patricijové před otroky nazí, protože to nebyli lidi, tak on vůbec neskrýval nic před námi, protože jsme ho nebyli hodni. Zároveň je ale třeba říct, že Toman měl obrovský smysl pro humor. Pro velmi černý humor ovšem. Já ho dokonce podezírám, že řadu těch věcí, těch situací, on rozehrával prostě proto, že se tím nesmírně bavil. Že se něco rozběhlo a už z toho málem byla naprostá katastrofa a on to v poslední chvíli stopnul. Anebo taky nestopnul, že ano... A byl si dobře vědom, co se o něm povídá a co si o něm lidi myslí. A i to pro něj byla součást hry. Vzpomínám si, že jsme jednou jeli vlakem do Minsku na schvalovačku koprodukčního dětského filmu BORISEK, MALÝ SERŽANT, u kterého jsem byla dramaturg, a Toman jel za studio. Večer jsme se chystali spát a on povídá: „Pittermannová, protože jsem všeobecně známý jako hulvát, zabírám si postel dole a vy si vylezte nahoru.“

Jak vypadal v praxi jeho dohled nad filmy?

Jeho kontrola sahala tak daleko, že se chodil dívat na herecké zkoušky, podepisoval herecké obsazení filmu, složení štábu. Když byl nějaký režisér sehraný s kameramanem, a my jsme ho na to upozorňovali, tak on říkal: „No právě proto. Ať jdou od sebe.“ On chtěl rozbít všechny tyhle sehrané spolupráce. U nás, na to nikdy nezapomenu, byly herecké zkoušky na dětský film. A on na ně chodil! Jednou jsme chystali ÚDOLÍ KRÁSNÝCH ŽAB, Hanibal to dělal. A měli jsme tam krásnou šikovnou holčičku, která připadala v úvahu na hlavní roli. Ale on přišel na natočené herecké zkoušky a řekl: „Ta ne, ta vypadá moc židovsky.“ A chodil i na denní práce, na hrubý střih a před míchačkami zasahoval do dialogů. Tohle tam nesmí být, tohle vyhodit... A když se režisér zašprajcoval, tak ten film šel k ledu.

Vzpomínáte si na nějaký konkrétní případ?

Myslím, že u některého Kachyňova filmu se to stalo. A taky u Herzovy STRAKY V HRSTI, ale u toho už Toman nebyl. Každopádně ale nešlo jen o toho režiséra, protože celý štáb pak nedostal doplatek honoráře, když ten film nebyl schválen. A těmihle metodami on vypěstoval dokonalou atmosféru strachu.

Dalo se alespoň odhadnout, s čím člověk narazí a co ještě může projít?

Právě že nedalo, nejhorší bylo, že to bylo zcela bez pravidel, člověk nevěděl, z které strany co přijde. Jiří Krejčík měl film PODEZŘENÍ, ne u nás ve skupině, což byl příběh, jak se židovská žena, která přežila koncentrák, vrací do Prahy jako manželka diplomata a pozná tady vysoce postaveného člověka, který v tom koncentráku dělal kápa. A tohle Toman dostal a řekl: „Dobře, ať to Krejčík natočí. Ale nesmí to být o Židech.“ Čímž to samozřejmě ztratilo veškerý smysl! Kdo se na ten film pak díval, tak si říkal, jestli se ti tvůrci zbláznili, nebo co... Navíc tam hrála hlavní roli jedna slovenská hlasatelka, na

kterou pak vyšlo najevo, že kolem okupace četla nějaké prohlášení proti Rusům, takže se to nakonec skoro ani v kinech neuvádělo. A byly to neustálé nervy, člověk nikdy nevěděl, co mu Toman vrátí, co neprojde.

Takže o tom, co se na Barrandově natočí, rozhodoval v 70. letech de facto samojediný Toman?

Rozhodně se dá říct, že oproti šedesátým letům najednou fakt, že něco schválila skupina, naprosto nic neznamenalo. Scénáře schválené skupinou se dávaly na další posouzení „nahoru“. Tam to leželo, Bůh suď, kdo to četl. Vždyť oni tomu nerozuměli. Snad ještě právě Toman scénář přečíst uměl, ale ti ostatní... A rozhodující slovo měl nově jmenovaný generální ředitel Československého filmu dr. Jiří Purš. Což byl také alkoholik, který byl hodně ve vleku různých svých našeptávačů a poradců. Ale často se dostával s Tomanem do konfliktu, protože ač byl jistě negativní figura, na řadu věcí se nedíval tak rigorózně jako Toman. Já jsem byla svědkem toho, že se občas při schvalovačkách proti některým radikálně odsuzujícím názorům toho kterého filmu zastal.

Někteří tvůrci našli před Tomanem útočiště v Krátkém filmu...

No ano, v několika případech se to stalo. Protože ředitelem Krátkého filmu byl Kamil Pixa, který se s Tomanem na smrt nenáviděl. Nejspíš i proto, že Toman byl agentem sovětské kontrarozvědky a Pixa československé. Dělali si naschvály. Takže například Pixa s ohromnou radostí, když Toman vyhodil Chytilovou, si ji vzal do Krátkého filmu a nechal ji natočit HRU O JABLKO. Na vztek Tomanovi. Takhle mohli hlavně počátkem sedmdesátých let dělat v Krátkém filmu někteří tvůrci, kteří měli na Barrandově utrum. Kromě Chytilové taky třeba František Vlácil. Tomanova a Pixova vzájemná řevnivost způsobila mimo jiné taky to, že se nemohl realizovat kombinovaný dětský film MOTÝLÍ ČAS. Náročný projekt, který dlouhé roky připravoval Břetislav Pojar. Třikrát se nám to podařilo protlačit do příprav, Ota Hofman o to nesmírně stál, ovšem nikdy to nevyšlo. Pixa totiž nemohl přenést přes srdce, že by Pojar, jeho zaměstnanec, točil film u Tomana. Takže sice milostivě dovolil, aby to Pojar mohl u nás dělat, ale s tím, že pro tu práci uvolní jen jeho. Žádný další štáb, žádné zázemí, které v Krátkém filmu měl, nic nám nepůjčí. Což tím pádem samozřejmě ztratilo smysl, protože stavět na Barrandově loutkový ateliér, shánět do něj lidi... Ten film pak nakonec po mnoha letech přece jen vzniknul, ale až vlastně po Sametové revoluci, kdy celá ta poetika, ten náboj, který to neslo, už byly pasé. A to je mně dodneška strašně líto, protože jsem přesvědčená, že kdyby se to bývalo podařilo realizovat v té době, kdy to bylo nachystané, byla by to ohromná událost.

Jak v té době probíhalo přidělování konkrétního scénáře dramaturgovi?

Cesty byly různé. Existoval takzvaný lektorát, do kterého chodily neobjednané látky, říkalo se tomu samotok. Pak chodili lidi přímo do skupin a nosili látky. A pak dramaturgové vyvíjeli aktivitu, scházeli se s autory, četli knížky, chodili do divadel a vytipováva-

li látky. Když do té skupiny něco přišlo, tak to nebylo tak, že se objevila látka a někomu se přidělila. Buď ta látka už byla s někým spojená, anebo, protože ti dramaturgové byli každý jinak zaměřeni, tak se říkalo: „To by bylo tak pro tebe, koukni na to.“ Každý dramaturg měl svůj okruh autorů, a ten byl respektován. Takže nikdo nikomu neležel do zelí. A když nastala situace, že autor napsal nějakou věc, která se z jeho dosavadní tvorby vymykala, a cítilo se, že by to bylo spíš pro jiného dramaturga, tak se toho druhého šel dovolit. A člověk většinou mohl tu látku odmítnout. Protože nejdůležitější bylo, aby dramaturg s látkou souzněl. Zásada totiž byla, že člověk nemůže autora nutit psát něco jiného, než co on píše. V té chvíli já jsem musela říct „nezlobte se, já už to necítím. obraťte se támhle na kolegu, protože ty moje připomínky už by nebyly konstruktivní“. Já jsem například nikdy nemohla dramaturgovat něžné dívčí příběhy, kde v bílých vlajících šatech pobíhá dívenka po zahradě a prožívá první citové zmatky. Mě nejvíce zajímaly komedie a pohádky a také filmy pro nejmenší diváky. Některé věci se taky přidělovaly. Třeba spartakiáda. Každé čtyři roky se muselo natočit něco o dětech a o tom, jak se připravují na spartakiádu. Takže jsme točili třeba ANNA, SESTRA JANY. Napsal to Dietl, o dvojčatech, který jedou na spartakiádu a jak jsou stejná, je z toho spousta zmatků a záměn. Nebo pak v osmdesátých letech se dělalo BLOUDĚNÍ ORIENTAČNÍHO BĚŽCE, Julius Matula to točil, byl to asi jeho nejlepší film. Z toho byly velké nepříjemnosti, protože ten hlavní hrdina, dlouhý kluk, je pro nemotornost vyřazen z nácviku na spartakiádu, načež se zabějí a věnuje se orientačnímu běhu. Když je spartakiáda, tak dokáže vyběhnout na kopec, který předtím nedokázal zdolat, a nějaká spartakiáda je mu úplně ukradená. Uhájili jsme to na tom, že spartakiáda má přece děti vést k následnému provozování sportu, jak zněl oficiální slogan. Další povinné látky byly z historie dělnického hnutí nebo životopisy významných představitelů strany. Nutili nás například pořad, abychom udělali film o dětství Klementa Gottwalda. Z toho se nám naštěstí podařilo vyvléct. Ale museli jsme natočit dětství Julia Fučíka. Měli jsme ovšem štěstí, podařilo se nám scénář postavit na tom, že Fučík byl jako úplně malý kluk dětská hvězdička, vystupoval ve smíchovské Aréně, třeba jako Malý lord, a celá Praha ho milovala. V tom filmu nezazní ani jeho příjmení, je tam oslovovaný jenom jako Julek. Gusta Fučíková pak říkala, že je to znesvěcení památky Julia Fučíka. Režíroval to Ota Koval, toho titulního Julka hrál malý Filip Renč.³⁾ Myslí, že jsme z toho zadaného povinného námětu nakonec nějak vybruslili. Stejně tak jsme se povinně museli zabývat látkami, které zvítězily v nějaké soutěži pionýrské organizace či v něčem podobném. Málokdy z toho ale vznikl nějaký film, a pokud vznikl, záhy upadl v zapomenutí, jako třeba na konci osmdesátých let NÁHODOU JE PRÍMA!

Bylo riziko odmítnout látku, která byla chápána jako ideologicky závažná, popřípadě autora, který s ní přišel?

Riziko to samozřejmě v těchto případech bylo vždycky. Vzpomínám si na scénář jménem „Tajemství rýsa ostrovida“. To byl příběh o dětech, které pomáhají pohraničnickům chytat přeběhlíky přes hranice, jsou to vlastně takoví malí udavači. Bylo to naštěstí

3) Jedná se o film JULEK (1979).

úplně špatné, takže se to dalo svést na tohle a mohla jsem to odehnat. Krátce na to jsem ležela doma se zánětem ledvin a přišla na mě kontrolní komise z ústředního ředitelství, včetně hlavního kádrováka, že na mě přišla stížnost, že tady zamítám základní ideově-výchovnou věc pro děti. Autor si na mě stěžoval, že z nějakých osobních antipatií hubím jeho překrásné dílo. Naštěstí to ale bylo opravdu tak strašně blbé, že jsem to na to dokázala uhrát. Angažovaných látek, které byly skupině předkládány, bylo za normalizace samozřejmě víc. Ale v případě takové látky, obvykle velmi slabé, se zpravidla vůbec neotevřela smlouva, řeklo se, že na podobné látce už pracujeme nebo tak něco... Ale i v těchhle případech platilo nepsané pravidlo, které se dodržovalo. A to, že člověk nikdy nemluvil mimo skupinu o rozpracovaných látkách. Že byste například někde dával k dobru, že teď právě dramaturgujete věc toho a toho a že je to hloupé a nepovedené... To by se chápalo jako obrovský podraz, že by se takové informace o autorech a látkách vynášely.

To ale mluvíme především o původních látkách. Jaká byla situace, pokud jde o literární adaptace?

Šedesátá léta byla mimořádná tím, že existoval velice úzký vztah mezi spisovatelem a filmaři. Důležitá byla existence Filmového klubu, kde se všichni společně mohli setkávat. A také řada spisovatelů byla v šedesátých letech členy ideových rad při tvůrčích skupinách – třeba Ludvík Aškenazy, Škvorecký, Brdečka, Hrabal, Kundera... Takže bylo zcela přirozené, že se pak i jejich díla dočkávala zfilmování, i když zpravidla to nebyli oni sami nebo pouze oni, kdo ty knihy pro film adaptoval. A samozřejmě umělce spojoval také společný nepřítel, což vrcholilo zejména od půlky šedesátých let. S tímhle byl po šedesátém osmém roce konec. Protože ti nejlepší autoři byli odstaveni nebo emigrovali. A kdo mohl u filmu zůstat, ten byl zpravidla rád, že je rád a držel hubu a krok. Všichni jsme se víceméně uzavřeli do sebe. Nové vedení muselo vědět, že talenty, o které přišli, nejsou nahraditelné. Že ti, kteří je nahradili, se jim ani zdaleka nevyrovnají. Do realizace se začaly dostávat látky, které by předtím vůbec neměly šanci. Protože tihle autoři měli najednou volný prostor, bylo vyklizené pole. Vemte si takového Jana Kozáka se *Svatým Michalem*, podle kterého pak vznikla Vorlíčkova „vinná“ trilogie.⁴⁾ Za normálních podmínek by přece Kozák nemohl soutěžit s Kunderou! Objevili se autoři jako Kostrhun, který psal příběhy z venkovského prostředí, něco z toho zfilmoval Bočan. To ještě nebylo to nejhorší. Točil se hodně Páral, který sice mohl mít vroubek ze šedesátých let kvůli spolupráci s novou vlnou, ale byl mimopražský, takže v tom takzvaném krizovém období byl tak trochu mimo hlavní ohnisko dění, neangažoval se tak jako jiní. Nevadil ani pan doktor Nesvadba a jeho sci-fi. Objevil se mladý spisovatel a scenárista Jiří Švejda, který pocházel z Litvínova a kvůli němuž se společně s Páralem, který byl z Ústí nad Labem, dokonce hovořilo o takzvané severočeské drsné škole. Švejda provozoval takovou velmi opatrnou kritiku režimu, jako že ne každý ředitel má patent na rozum. Byla to taková mírná kritika v mezích zákona, kdy se nakonec vše v dobré obrátí nebo ten dotyč-

4) Jedná se o filmy, které režíroval Václav Vorlíček podle scénářů Miloše Macourka a Svatopluka Novotného: *BOUŘLIVÉ VÍNO* (1975), na který posléze navázaly *ZRALÉ VÍNO* (1981) a *MLADÉ VÍNO* (1986).

ný umře na infarkt: věnoval se své práci a problémům tak moc, že ho to nakonec stálo život a stal se hrdinou.

A přímo ve skupině dětského filmu?

My jsme teda ve skupině museli bohužel točit ty Říhy. On byl pan učitel a na jeho věcech to šlo poznat – byly strašně didaktické. Děti chybují, ale pak si svůj omyl uvědomí a napraví ho. Natočili jsme asi pět jeho věcí – DIVOKÝ KONÍK RYN, ADAM A OTKA, DVA KLUČI V PALBĚ... Ale ojediněle i tyhle filmy přivezly ze zahraničí nějaké ceny. Filmy o malých dětech se totiž dělaly velmi málo, a tak když už nějaký vzniknul, byla to svým způsobem událost, ať byl, jaký chtěl. Dokonce v pravěku dětského filmu v padesátých letech přivezl Milan Vošmik z „malých“ Benátek velkou cenu za Říhovu HONZÍKOVU CESTU. Bohužel ty poslední adaptace Říhy dělal místa Vošmika, který umřel, Václav Gajer. To už bylo horší...

To pro mě vždycky byla trochu záhada. Gajer, který v šedesátých letech natočil několik kvalitních filmů, třeba KRÁLÍKY VE VYSOKÉ TRÁVĚ nebo především HORKÝ VZDUCH, podle vynikajícího scénáře Jiřího Křižana, se po roce 1969 úplně odmlčel na devět let. A najednou až v roce sedmdesát osm točí POD JEZEVCÍ SKÁLOU, první část té „šumavské trilogie“ podle Pohla, a pak v dalších letech jen samé dětské filmy, kterým se předtím nevěnoval. Byl odstaven za trest, protože udělal v roce šedesát devět FLIRT SE SLEČNOU STŘÍBRNOU podle Škvoreckého?

S Gajerem to bylo jinak. Měl devět let pauzu, protože byl v osmašedesátém roce předsedou odborové organizace tvůrčích pracovníků FSB a všichni, nebo alespoň značná část z těch, kdo byli v čele stranické či odborové organizace či Svazu československo-sovětského přátelství a podobně, byli označeni za revizionisty a šli od válu. Taková věc stačila k tomu, aby Gajer tolik let nemohl dělat. Přes ten dětský film se pak snažil dostat zpátky k práci. A myslím, že se to nakonec u něj povedlo i proto, že byl velký kamarád Oty Hofmana, že ho Ota prosadil. Ale došlo u něj, jako u řady lidí, kteří prošli nějakou traumatizující zkušeností, ke zlomu v jejich tvorbě, že to jejich snažení ztratilo hodnotu. Vždyť například i u takového Kachlíka po docela slušných šedesátých letech nastupují hrůzy. Podobně jako u Bočana, který natočil báječný film ČEST A SLÁVA, pak byl počátkem let sedmdesátých upozaděn, protože udělal PASTÁK, který putoval do trezoru. Nesměl nejdřív vůbec nic a potom, když se mohl vrátit, musel být strašně opatrný. Režiséři jako on netočili nijak politická témata, to by jim ani nedali, ale takové PLAVENÍ KONÍ nebo TVÁŘ ZA SKLEM, které Bočan dělal podle Kostrhuna, nebo právě ty zmiňované Gajerovy filmy podle Josefa Pohla... To byly takové únikové prostory, kde ta politika tolik nezasahovala. To je nechali dělat. Kvalitativní propad v tvorbě nastal u mnohých, často z různých příčin. Vezměte si třeba Brynychu. Ten, aby mohl dělat v Německu ty přitroublé kriminální seriály, musel vždycky jednou za čas u nás natočit nějakou NOC ORANŽOVÝCH OHŇŮ nebo HNĚV. Věděl, že jsou to naprosté šunty, nicméně byl vyvázaný tady z toho našeho prostředí, ze soutěží o každou látku a žil si dobře.

Když jsme mluvili o literárních adaptacích, neměli bychom opomenout dvojici scénářů Jana Procházky, které byly ve vaší skupině realizovány v sedmdesátých letech už ne pod jeho jménem...

No jistě, UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE a PÁNI KLUCI. Já myslím, že mezi Procházkovými „dětskými“ scénáři jsou tyhle dva vůbec nejlepší. Velmi nám pomohlo, že Honza vynechával ty předchozí fáze – námět, synopsi, povídku – a psal rovnou scénář. Takže nebyly smlouvy, ty scénáře nebyly nikde podchycené. Tak bylo možné, aby KALUŽE podepsal Ota Hofman a Kachyňa to mohl natočit. Vznikl výborný film a za Otou pak chodili a říkali: „Oto, to je tvůj nejlepší film...“ Já u toho kolikrát byla... Jak mu asi muselo být, to byly hrozné situace. PÁNY KLUKY pak natočila Plívová a ta to nevěděla, že je to Procházkův scénář. My jsme jí to neřekli, protože jsme věděli, jak strašně je řečná, že by to určitě někde nechtěně prokecla... Tak to podepsal Olmer. Vznikl nádherný film a zase za Olmerem chodili a plácali ho po zádech a říkali: „Tohle byste měl napsat a tohle...“ A po devětaosmdesátém jsem psala na různá místa, kudy jsem chodila, tudy jsem o tom mluvila, kdo je skutečně autorem scénáře, ale bohužel... Na ta správná místa se to nedostalo a do dneška i na dvd a všude se jako autor uvádí Olmer a o Procházce ani slovo... Kromě těchto dvou scénářů zůstalo v naší skupině ještě několik dalších výtečných textů, které napsali lidi, co museli odejít. A my jsme si zoufali co s tím. Protože ty scénáře byly opravdu skvělé. Třeba Pavlíček tam měl PRINCE BAJAJU. Takže se to udělalo tak, že pod ten scénář se podepsala Eva Košlerová, což byla autorka dětských rozhlasových her, přítelkyně Pavlíčkovy manželky. Scénáře se chopil Kachlík, chtěl točit, protože on patřil mezi ty režiséry, kteří se cítili tou novou vlnou neoprávněně odstrčení, a kteří se teď, když tihle hoši šli od válu, snažili honem uplatnit. Jenomže jistá nejmenovaná osoba to udala. Že ten scénář nenapsala žádná Košlerová, nýbrž Pavlíček. Když někdo někomu půjčil jméno, tak to znamenalo, že ten, kdo to jméno půjčil, v jistém smyslu skončil. Že ho vyhodí z práce, že nebude smět nic dělat. Naštěstí Kachlík byl politicky exponovaný, takže všechny tyhle hlasy zahnal. A natočilo se to. Pak jsme tam měli ještě jiné Pavlíčkovy scénáře, například TŘI OŘÍSKY PRO POPELKU, ty podepsala Bohunka Zelenková, dramaturgyně z televize. To prošlo už hladce, scénář natočil Václav Vorlíček, který o všem věděl, a film měl obrovský úspěch.

Fungovala dramaturgie v té době jako určitá nárazníková zóna, která chránila autory před tlaky zvenčí?

Ona tehdy existovala strašná autocenzura, taková ta všeobecná stísněnost, nutnost hlídat se, abych nenarazil. Čili nikdo si moc nevyskakoval. Každý autor věděl, že s tímhle může přijít a s tímhle nemůže přijít, protože už by mu to nevzali. Takže selekce probíhala už na rovině autorů. Člověk zkrátka nechtěl nějak vědomě provokovat. To bylo až pak v těch osmdesátých letech, v těch sedmdesátých rozhodně ne. Protože se vědělo, že tím přivolá člověk na sebe i na autora pozornost. A pokud jde o tu naši vlastní dramaturgickou činnost, jestli jsme mohli autory chránit nebo jim nějak pomoci... Ono to bylo spíše tak, že některá jména nebyla žádoucí. Navzdory tomu jsme ale mohli občas zkusit, co ještě projde. Pavel Juráček byl vyzván, aby napsal scénář podle Štorchovy trilogie z pra-

věku, což nakonec ztroskotalo na tom, že Juráček sám to vzdal, snad nenašel k látce klíč. Stejně tak jsem se snažila, aby mohl u nás ve skupině dělat Antonín Máša, kterého Toman nenáviděl. A tak Máša, který mimochodem mohl točit v Gottwaldově ale ne u nás, napsal scénář PRÁZDNINY PRO PSA, dětskou komedii s Tomášem Holým, s tím, že to bude točit. Ale ne, nesměl. Musela to točit Vošmiková. Pak napsal další scénář pro Šafránkovou a Abraháma, kteří měli hrát strejčka a tetu takových nezdárných dětí. To už ale neschválili ani scénář a nedělalo se to vůbec. Nebo Vlastimil Venclík. To nikdy nepřešlo přes povídku. Já jsem s ním mohla otevřít synopsi, já jsem s ním mohla otevřít povídku, ale už ta povídka nebyla vedením schválena. Totéž třeba Vladimír Merta nebo Dimitrij Plichta, to byly příběhy na román. A většinou ty jejich věci byly velmi dobré. Tak jsem s tím chodila za paní doktorkou Benešovou do Albatrosu a řada těch věcí vyšla aspoň jako knížky. Protože to bylo neurčité: někdo nesměl vůbec, někdo nesměl ve filmu, ale mohl trochu v televizi, někdo nesměl v rozhlasu, ale mohl v Lyře Pragensis třeba. Ty největší absolutní zákazy se týkaly jen několika málo lidí, jako byl například Procházka nebo Juráček. A důležité bylo, že jsme byli pod dohledem ÚV, a tam se ta situace všelijak měnila. Foukal různě vítr, občas šel někdo nahoru a to měl pak větší vliv než jiní ve stejné funkci, občas šel někdo dolů a jeho slovo vážilo méně...

Už jste vzpomněla osmdesátá léta. To byla doba, kdy se ta situace začala pomalu lepšit?

Důležitým mezníkem byl rok 1982. Tehdy ve studiu proběhla celková reorganizace. Ludvík Toman, který od samého počátku sedmdesátých let rozhodoval ve studiu o scénářích, o režisérech, vlastně o všem, musel odejít. Novým uměleckým ředitelem se stal doktor Jiří Plachý, vystudovaný historik, který přišel ze sekretariátu tehdejšího místopředsedy vlády Korčáka. Do čela studia nastoupil inženýr Jaroslav Gürtler, původně ředitel barrandovských Laboratoří. Slušný pán, který se později zabil při autohavárii. Protože filmu rozuměl hlavně po technické stránce, obklopil se poradci, kteří pro něj četli scénáře, radili mu, co a jak. Byl mezi nimi údajně i Elmar Klos. Už to dokazuje, že Gürtler nebyl nijak ideologicky předpojatý. Potřeboval být správně zaštitěn posudky, potřeboval, aby na správném místě správně hovořil a aby mohl říct ne „Já jsem rozhodl,“ ale „Podívejte, tady mám posudky...“ Obrovské množství posudků na všechno je pro osmdesátá léta ve studiu naprosto charakteristické. Všichni se totiž ohromně báli. Takže se psaly posudky, aby ten dotyčný, který udělal nějaké rozhodnutí, byl chráněný. Všecko se těmi posudky strašlivě zdržovalo a tvorba tím samozřejmě trpěla. Protože když je tvůrce v nějakém ajfru, potřebuje, aby tam nebyly časové díry. Málokdo napíše v jednom tahu scénář. Napíše nejdřív synopsi nebo povídku. Jenomže tady to napsal, a pak musel čekat. Měsíc, dva měsíce, tři a mezitím ho to samozřejmě přestalo bavit a pustil se do něčeho jiného. A do toho ta neustálá nejistota: četli to? nečetli? ještě to nečetli, ale musíte mít trpělivost... To jsme si předtím za Tomana vůbec nedokázali představit, protože ať už byl, jaký chtěl, dělal ta rozhodnutí poměrně rychle. Tohle jo, tohle ne, a s nikým jiným se o tom bavit nebudu. To se naráz změnilo. Například jsme dělali film MEZEK z prostředí hornického učiliště, kde působil hlavní hrdina, vychovatel, hrál ho pak výborně Jiří Hálek. Napsala to podle skutečného příběhu Irena Charvátová. Co my jsme strávili času jednak na ministerstvu školství, protože to bylo o učních, a na ministerstvu paliv

a energetiky, protože to bylo o hornických učních... Tam se kolem toho scházela grémia a řešila, jestli přistupujeme vhodně k této tematice. Na každém tom ministerstvu jsme byli snad čtyřikrát či pětkrát. Vždycky režisér Drha, scenáristka Charvátová a já za dramaturgii. A pokaždé když jsme odtamtud vyšli, tak jsme nevěděli, jestli se máme smát nebo plakat. Byl to naprosto zmarněný čas. Protože už dopředu jsme byli pojímání jako viníci, na které je třeba si dát pozor.

Reorganizace se týkala i personálního obsazení jednotlivých skupin?

Především byli jmenováni noví vedoucí skupin. A opět to bylo naprosto absurdní. Všechny skupiny, které doposud existovaly a byly přece jen už nějak zajeté, byť třeba ty výsledky nebyly nijak valné, byly rozpuštěny. S rozhodnutím, že se musí vyměnit všichni dosavadní vedoucí. I Ota Hofman. My jsme se samozřejmě mohli uběhat, přesvědčovali jsme vedení, že je to přece naprostý nesmysl odstraňovat člověka, který se maximálně osvědčil, jen proto, aby se naplnila nějaká směrnice. Ale vedení řeklo, že ne, že když se jednou rozhodlo, že se vymění všichni, tak se vymění všichni. Takže Ota Hofman, světová osobnost dětského filmu, musel odejít. A po nějakém čase se jim to asi rozleželo v hlavě a došlo jim, že asi opravdu udělali blbost. A zavolali Otovi, že teda si to rozmysleli a ať se teda vrátí. Jenže Ota se urazil, zašprajcoval se. Že když jednou řekli, že ne, tak ne. A basta. Nikdo s ním nepohnul. A my se děsili, koho vyloví místo něj. A vylovili. Stanislava Rudolfa, spisovatele, autora převážně dívčích románů, jako byl třeba METRÁČEK, něco se z toho ostatně předtím i zfilmovalo. Nechci ho hodnotit jako autora, ale o filmu, natož pak o vedení skupiny, neměl zdání. A možná by tu funkci ani nevzal, kdyby později nevyšlo najevo, že mu nakukali, že je to vlastně jen taková formální funkce, že se jednou za týden zastaví na Barrandově, chvíli se tam ukáže a hned zase pojedje zpátky do té Staré Boleslavi, kde bydlel, a bude si psát. Pochopitelně s tímhle přístupem to sotva mohlo fungovat, takže se ta skvěle zavedená skupina začala velmi záhy hroutit.

Ani to pro vedení nebyl dostatečný argument? Dětský film přece potřebovali, když nic jiného, byl to zdroj valut...

No, on Rudolf vydržel ve vedení skupiny asi dva roky. Byl krajně nešťastný, protože viděl, že má dělat něco, co mu vůbec není blízké, na co nestačí, a k tomu byl ještě pořád srovnávaný s Otou. Nepohodl se postupně s vlastní dramaturgií, nepohodl se s autory, nepohodl se s režiséry a rozpracované a hotové látky ve skupině, které se mu nelíbily, odepsal. Nakonec vyřešil tuto situaci tím, že si vzal nejdřív půlroční neplacenou dovolenou, a pak ze Staré Boleslavi vzkázal, že se už nevrátí. A nastala katastrofa, protože tu skupinu absolutně nikdo nechtěl. Každý totiž věděl, v jak dezolátním stavu je. Nabízeli to kdekomu, ale nikoho nenalákali. A v téhle situaci, kdy se generální ředitel Jiří Purš nechal slyšet, že skupinu rozpustí, pokud ta funkce nebude do určitého termínu obsazena, padlo rozhodnutí, že to mám vést já. Ačkoli jsem nebyla ve straně, tak mně to nabídli, do té míry byli zoufalí. Já nechtěla, nejsem formát Oty, ale všichni za mnou jezdili a přesvědčovali mě, že to musím vzít, jinak skupinu zruší. Takže jsem to nakonec vzala, nedalo se nic dělat.

V ostatních skupinách proběhla reorganizace jak?

Jednu skupinu dostal Míla Vydra, který je teď jako dramaturg v České televizi. Další úspěšný detektivkář Václav Erben, pak scenárista Jiří Blažek a poslední Josef Císař, starý zkušený produkčák, který byl z těch všech ideově nejpevnější. V Blažkově skupině se třeba dělal DŽUSOVÝ ROMÁN, to bylo v roce 1984, ještě později pak některé Olmerovy filmy jako ANTONYHO ŠANCE, velmi oceňovaný snímek, nebo Křístkova ZVÍŘATA VE MĚSTĚ. To byly filmy, na kterých se už projevovala nastupující perestrojka. Nechci říkat, že přišlo nějaké velké uvolnění, ale už jen to, že se mohlo říct, že třeba ne všechno je vynikající, byl velký pokrok. Ale vždy to muselo být ukázáno tak, že selže jednotlivec, ne že systém je špatný. Zcela nově vznikla v rámci reorganizace skupina Tvůrčí mládí. Po vzoru Sovětského svazu, kde od konce sedmdesátých let existovala skupina Debut. Tato skupina měla prosazovat mladé tvůrce a nové, kritičtější látky. Vedl ji produkční Jan Vild, který byl dobrý produkční, ale velice opatrný. Ale byli tam hoši jako Miloš Fedaš, který později jako spoluautor a dramaturg dělal v Brně ČETNICKÉ HUMORESKY, pak tam přišel Jiří Švejda, Martin Mahdal, Ivan Škapa... Ti hoši byli v rámci možného kritičtí. V této skupině se udělala řada povídkových filmů, na kterých se zkoušeli debutanti, což teda byla opravdu zkouška hrozná. Protože povídka je daleko horší než celovečerní film. Vznikly tam takhle FIGURKY ZE ŠMANTŮ, což byly tři příběhy podle Františka Stavinohy, takového dělnického spisovatele, trojice povídek podle Karla Čapka pod názvem PLACHÉ PŘÍBĚHY, sci-fi PŘÁTELÉ BERMUDSKÉHO TROJÚHELNÍKU nebo JAK RODÍ CHLAP, kde debutoval Zdeněk Troška.

Kterých scénářů, jež se v těch letech nerealizovaly, nejvíce litujete?

Měli jsme například opravdu nádherný scénář „Z Čech až na konec světa“ o poselství Jiřího z Poděbrad, nejlepší scénář Jiřího Církla napsaný podle Václava Šaška z Bírкова. Měl to točit Honza Schmidt. Mělo to být takové leporelo výjevů od jednotlivých dvorů spojovaných hudbou, kterou napsal Zdeněk Liška. Předložili jsme to a Toman nás s tím vyhodil. Obvinil nás, že chceme propagovat, že Češi dělali evropskou politiku, a kromě toho jsou tam jednání s Turky a my teď s islámskými zeměmi máme nevyjasněné vztahy... Tak ten krásný scénář šel do háje a už nikdy nebyl. To jsem oplakala, opravdu. Pak je mně strašně líto, že se nerealizovala nová verze TÝDNE V TICHÉM DOMĚ, kterou napsal Jiří Krejčík se svým dvorním scenáristou J. A. Novotným. Oni to napsali znovu, úplně nově, mnohem drsnější než tenkrát v roce 1947. Nebyla ale vůle, aby to Krejčík točil. A přitom Krejčíkovi samotnému všichni pořád říkali, jak dělají všechno proto, aby to točit mohl. Takže se hledaly důvody pro neustálé odklady. Produkční odstupovali, pak se bohužel mladý vyhlédnutý architekt zabil při autohavárii. Já s Krejčíkem a dramaturgem Kristiánem Sudou jsme chodili po Praze a hledali dvůr s pavlačemi a případně stromem. Protože argument vedení byl, že se to bude muset celé postavit v ateliéru, a to bude šíleně drahé. Udělali rozpočet, který byl na první pohled strašlivě přešvihnutý. Tak my jsme po sobotách a nedělích chodili po staré Praze a hledali jsme. Skončilo to na tom, že nejde sestavit štáb, protože všichni pracovníci už jsou na dlouho dopředu zaúkolováni na jiných projektech. Mohla jsem se rozkrájet a Krejčík užít. Nebylo to nic platné. A do

třetice snad ještě pohádka „Kocourkov“, kterou napsal velice talentovaný, ale bohužel nemocný scenárista Vladimír Klapka. Byla to skvělá satira na současný režim, bez násilných modernizací, jeden z nejlepších scénářů, které jsem kdy měla v ruce. Sice už byla v běhu perestrojka a glasnost, ale scénář schválený nebyl. Ředitel Gürtler mi soukromě řekl: „Víš, soudružko, moc jsem se nasmál, ale točit se to nebude. Nejsem sebevrah.“ A hotovo. Po listopadu už to natočit nešlo, byla úplně jiná doba. A další nerealizované scénáře: „Pastýřka putující k dubnu“ podle Robinsona Jefferse, „Můj přítel indián“, který podle A. V. Friče napsal Radek John, byl to snad jeho nejlepší scénář vůbec, mimořádně vtipný, „Čas malých čarodějů“, originální historická sci-fi Oty Hofmana, a další. Víte, osobně musím říct, že člověka tohle všechno samozřejmě poznamenalo. Protože strašně energie musel věnovat tomu, aby nepodleh tlaku zvenčí a aby zároveň alespoň částečně mohl realizovat své představy. Aby našel skulinku, kterou by se to dalo protáhnout. Vymyslela se pak taková metoda „bílého psíčka“. Do scénáře se záměrně napsalo něco, o čem se vědělo, že to narazí, že se na to ti schvalovatelé vrhnou. A že se na tomhle špeku, který tam byl jen kvůli nim, nabaží, a to, co jsme tam opravdu mít chtěli, tam nechají. Takže tímhle způsobem jsme v tom tak bruslili. A proto je třeba si uvědomovat, že kolekce českých filmů ze sedmdesátých a osmdesátých let, co tady dnes před sebou vidíme, není výsledek nějaké koncepce, že to je torzo. To je to, co náhodou proteklo. Právě proto, že řada nejlepších scénářů se do realizace vůbec nedostala. Čili ten výsledný obraz, to jsou filmy, ne které záměrně musely vzniknout, ale kterým se vzniknout podařilo...

Přesto je ale při zpětném pohledu zřejmé, že československý dětský film zažívá v sedmdesátých letech své nejúspěšnější období. Co podle vás bylo příčinou tohoto rozmachu?

Myslím, že hlavní příčina byla ta, že do dětského filmu se stahovala řada tvůrců, kteří po roce šedesát osm nebyli úplně vyhození ale zároveň ani nijak oficializovaní. A pokud chtěli v tom oboru zůstat a nechtěli dělat politické látky, tak se buď uchýlili k detektivkám nebo komediím anebo k dětskému filmu. A bylo výhodou, že u nás se to nikdy nebralo tak, že když je to pro děti, je to méněcenné. Tvůrci naopak docela přecházeli. Režiséři jako Karel Kachyňa, Václav Vorlíček, Juraj Herz nebo Jindřich Polák vytvořili vynikající věci jak v „dospělé“ tvorbě, tak v dětském filmu. Výjimkou byli Věra Plívová-Šimková nebo Ota Koval, ti točili jen pro děti. Takže dětský film v 70. letech paradoxně zažívá svoji nejslavnější éru, vzkvétá, protože ten státní dohled tady byl zdaleka nejmenší, stát si řekl, že dětské filmy pro něj nemůžou být zas až tak nebezpečné. A tvůrci sem za touto svobodou, kterou jinde neměli, přicházeli. Ročně jsme dělali šest, sedm filmů. Byly potíže, vraceli nám scénáře, ale nebylo to tak hrozné. A samozřejmě ty filmy měly ohromný exportní úspěch. My jsme z Filmexportu od pana inženýra Stanislava Kvasničky dostávali zprávy a často až osmdesát pět procent ročního exportu filmů byly dětské snímky. Hlavně Plívová se strašně prodávala nebo TŘI OŘÍSKY PRO POPELKU.

Stále se aktivně pohybujete ve filmové branži. Když se pohledem dramaturga díváte na dnešní české filmy, co jim podle vás nejvíce chybí?

Dnes mně přijde, že velmi často by filmy, které běží v kinech, ještě potřebovaly tu jednu nebo dvě další verze scénáře. Ale s těmi už se nikdo nenamáhá. Není čas, není vůle. Dramaturgové, pokud u filmu jsou, jsou překvapivě laxní. Myslím, že ty scénáře jsou dnes takové rozplizlejší, neurčitější. A hlavně mám pocit, že autoři málo sahají opravdu do sebe, jako by se báli. Jdou spíš jen po povrchu a po efektu. Nikdo se nechce odhalit. Každý chce být cool, silák, a když už se píše o slabosti, tak si vyberu nějakého moulu mírně slabomyslného a jeho psýchou se zabývám. Ale ne vlastními trápeními či bolestmi. Nikdo se u nás taky nevěnuje sociálním tématům. Třeba fenomén nezaměstnanosti. Mně se strašně líbil *SLUNEČNÍ STÁT*, na který ale vůbec diváci nechodili... Já nevím, co chtějí lidi vidět.

Novou komedii Zdeňka Trošky. Dramatujete mu jeho pohádky, vidíte jej jako určitého pokračovatele té klasické pohádkové tradice?

Asi jo. I když je to někdy trochu nahrubo... Třeba *JASNĚNKU* mám velice ráda. Ovšem klasická pohádková tradice hyne na úbytě. Děti už o to nemají zájem, nechtějí na to koukat. To je pro rodiče a pro prarodiče, kteří o vánocích to dítě posadí vedle sebe před televizi a donutí ho dívat se s nimi na pohádku. Děti už mají fantasy, science fiction, počítačové hry a tohle už je nebaví. Pro ně už je to pomalé, zastaralé, nechtějí se už identifikovat s hrdinou, s nějakým bezmála Mirkem Dušínem, který do roztrhání těla bojuje proti zlu... Nikde ve světě už se pohádky tohoto typu nedělají, jen u nás z nějaké nostalgie pořád ještě jo. Svět dnešních dětí je diametrálně odlišný od toho, kdy jsem ve filmu začínala, kdy se děti celý týden těšily, jak v neděli odpoledne půjdou za korunu do kina na dětské představení. Ten svět není horší, ale je jiný, zahlcený stále novými a novými impulsy. Ale já věřím, že dětská touha po poznání a dětská fantazie jsou věčné a že stojí zato se tvorbou pro děti vážně zabývat.

Citované filmy:

Adam a Otka (Jaromír Dvořáček, 1973), *Anna, sestra Jany* (Jiří Hanibal, 1975), *Antonyho šance* (Vít Olmer, 1986), *Bloudění orientačního běžce* (Julius Matula, 1985), *Borisek, malý seržant* (Lev Golub, 1975), *Bouřlivé víno* (Václav Vorlíček, 1976), *Démanty noci* (Jan Němec, 1964), *Divoký koník Ryn* (Václav Gajer, 1981), *Dny zrady* (Otakar Vávra, 1973), *Dva kluci v palbě* (Václav Gajer, 1983), *Džusový román* (Fero Fenič, 1984), *Figurky ze šmantů* (Martin Faltýn, Jan Kubišta, Radoslav Urban, 1987), *Flirt se slečnou Stříbrnou* (Václav Gajer, 1969), *Hněv* (Zbyněk Brynych, 1977), *Honzíkova cesta* (Milan Vošmik, 1956), *Horký vzduch* (Václav Gajer, 1965), *Hra o jablko* (Věra Chytilová, 1976), *Jak rodí chlap* (Zdeněk Troška, Jan Ekl, Vladimír Drha, 1979), *Julek* (Ota Koval, 1979), *Kočár do Vídně* (Karel Kachyňa, 1966), *Králici ve vysoké trávě* (Václav Gajer, 1961), *Marketa Lazarová* (František Vlácil, 1967), *Metráček* (Josef Pinkava, 1971), *Mezek* (Vladimír Drha, 1985), *Mladé víno* (Václav Vorlíček, 1986), *Motýlí čas* (Břetislav Pojar, 1990), *Náhodou je prima!* (Rádovan Urban, 1987), *Na Veliké řece* (Jan Schmidt, 1977), *Noc nevěsty* (Karel Kachyňa, 1967), *Noc oranžových ohňů* (Zbyněk Brynych, 1974), *O princezně Jasněnce a létajícím ševci* (Zdeněk Troška, 1987), *O slavnosti a hostech* (Jan Němec, 1966), *Osada havranů* (Jan Schmidt, 1977), *Osvobození Prahy* (Otakar Vávra, 1977), *Páni kluci* (Věra Plívová-Šimková, 1975), *Pasták* (Hynek Bočan, natočen 1969, dokončen a uveden 1990), *Plaché příběhy* (Dobroslav Zborník, Tomáš Tintěra, Zdeněk Flídr, 1982), *Plavení hřítat* (Hynek Bočan,

1975), *Podezření* (Jiří Krejčík, 1972), *Pod jezevčí skálou* (Václav Gajer, 1978), *Potkali se u Kolína* (Břetislav Pojar, 1965 – 1967), *Pouta* (Karel Kachyňa, 1961), *Povídky o dětech* (Milan Vošmik, Jaromír Dvořáček, Jiří Hanibal, 1964), *Prázdniny pro psa* (Jaroslava Vošmiková, 1980), *Princ Bajaja* (Antonín Kachlík, 1971), *Přátelé Bermudského trojúhelníku* (Petr Šícha, Jan Prokop, Václav Křístek, 1987), *Sluneční stát* (Martin Šulík, 2005), *Sokolovo* (Otakar Vávra, 1976), *Straka v hrsti* (Juraj Herz, 1983), *Tři oříšky pro Popelku* (Václav Vorlíček, 1973), *Třicet případů majora Zemana* (Jiří Sequens, 1975 – 1980), *Tvář za sklem* (Hynek Bočan, 1979), *Týden v tichém domě* (Jiří Krejčík, 1947), *Údolí krásných žab* (Jiří Hanibal, 1973), *Ucho* (Karel Kachyňa, 1970), *Už zase skáču přes kaluže* (Karel Kachyňa, 1970), *Volání rodu* (Jan Schmidt, 1977), *Zatoulané dělo* (Josef Mach, 1958), *Zelené obzory* (Ivo Novák, 1962), *Zvířata ve městě* (Václav Křístek, 1989), *Zralé víno* (Václav Vorlíček, 1981).