

Na filmové produkci je nestandardní úplně všechno

Rozhovor s Jaromírem Kallistou

Jaromír Kallista (1939) vystudoval v letech 1959–1964 produkci na FAMU. Po epizodě v Armádním filmu působil ve Filmovém studiu Barrandov, a to až do politicky motivované výpovědi začátkem 70. let. V této etapě spolupracoval mimo jiné s Evaldem Schormem, Antonínem Mášou či Ester Krumbachovou. Od roku 1973 se pod vedením Josefa Svobody podílel na úspěchu nových programů Laterny magiky. Zde se rovněž setkal s Janem Švankmajerem, s nímž od roku 1983 pracoval na prvním společném celovečerním filmu *Něco z ALENKY*. Jejich společnost Athanor, s. r. o., založená roku 1992, je činná dodnes, poslední film Jana Švankmajera pod produkčním vedením Jaromíra Kallisty *Hmyz* měl premiéru v roce 2018. Jaromír Kallista vyučuje od roku 1989 na FAMU, je členem Rady Státního fondu kinematografie, FITESu i dalších oborových organizací.

Text rozhovoru s Jaromírem Kallistou vychází z rozsáhlého orálního výzkumu, který probíhal v letech 2013–2017, jehož se kromě autora účastnili ještě Jan Černík, Kristýna Erbenová, Pavlína Illíková a Josef Grmolenský. Velmi cenné byly rovněž informace z obsahově příbuzných inter-

view, které s Jaromírem Kallistou vedl v letech 2008–2011 Vladimír Hendrich pro účely archivace ve Sbírce orální historie NFA.

— — —

Pane Kallisto, jste profesí producentem. Jak se vyvíjely podmínky pro tuto profesi v tuzemském kontextu?

Role producenta se samozřejmě odvíjí od celkového produkčního systému, jenž se u nás sice proměňoval, ale historicky vzato měl základ veskrze studiový. Od 30. let zde bylo několik výroben, které měly profesionální úroveň a na které byla navázána nejen filmařská obec, ale v podpoře rozvíjející se národní kinematografie sehrála podstatnou roli i intelektuální elita, Vladislavem Vančurou počínaje. A už tenkrát zde byly ekonomické nástroje podpory kinematografie ze strany státu, především pod dohledem ministerstva obchodu, na jejichž úroveň, myslím, stále nedosahujeme.¹⁾ Koncem první republiky krystalizoval trend, jenž měl vzor v Hollywoodu, směřující ke vzniku větších a silných studií, jenž byl završen výstavbou Barrandova. Role barrandovských stu-

1) Vyjednávání o kontingentním systému a systému a rozsahu podpor blíže viz Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1956*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze 2016.

dií byla protektorátem vlastně ještě posílena, protože Němci do Prahy přesunuli podstatnou část filmové výroby. Dostavěli ateliéry a dovybavili je moderními technologiemi, mimo jiné tehdy špičkovým zvukovým zařízením. No a vzhledem k relativně nízkým válečným škodám byly téměř všechny tyto výtobytky, ke kterým můžete ještě přiřadit studio Zlín a ateliéry Hostivař, po druhé světové válce v dobré kondici a činily z nás ve středoevropském prostoru kinematografickou velmoc.

Dokonce i znárodnění po druhé světové válce bylo v lecčems progresivní a přínosné, jiná je jistě kapitola po osmačtyřicátém, kdy byl film ideologicky a politicky zneužit a cenzurně pokřiven.²⁾ Odsud je logicky odvozeno, že i poválečný Barrandov byl vlastně socialistickou obdobou studiového hollywoodského systému. Jak ale chcete v socialistickém systému obhájit hollywoodský model? Jednoduchým trikem: Funkce producenta byla prakticky vymazána a i samotné slovo bylo vykládáno pejorativně, kapitalisticky, prvorepublikově. Zásadnější role pak měla připadnout ideologii, která se často převlékala za umění a zdánlivě zesílenou pozici režiséra.³⁾ Ve skutečnosti se pak tento umělecký akcent drolil a rozpouštěl v administrativně-produkční sféře, která získávala větší moc než kdykoliv předtím, a skutečně umělecký, chcete-li, autorský aspekt začal dominovat až s postupujícími 60. lety.

To už jsme u období vašeho aktivního působení v kinematografii. Dokázal byste přiblížit, jaký dopad na vás tehdejší produkční praxe v zestátněné

kinematografii měla, a v čem se naopak vaše osobní pojetí produkce odlišovalo?

Má skutečně profesionální dráha začíná polovinou 60. let, kdy jsem se snažil učit od velikánů našeho řemesla.⁴⁾ Všechny systémové vzorce uplatňované v naší kinematografii se pro mě stávaly spíše vodítkem než mantrou. Naučil jsem se v nich postupně celkem dobře orientovat a později jsem dokázal ovládat i technologii výroby filmu, střihu, zvuku a dokonce i laboratorního zpracování filmového materiálu.

Setkával jste se ve své praxi s cenzurními zásahy?

Na mé pozici byly během 60. let těžko k registrování. Cenzura, původně velmi tvrdá, dostala postupně podobu strejčů z Hlavní správy tiskového dohledu, kteří velmi často nevěděli, co vůbec schvalují. Kontrolovali filmy bez sebemenšího pochopení filmového umění a řemesla. Vzpomínám na ředitele filmového studia Barrandov Vlastimila Harnacha, který musel na schvalovkách pánům z HSTD pouštět hotové filmy. Svými poznámkami a smíchem zcela odvedl jejich pozornost, která by se jinak mohla soustředit na možné ideologické závady díla.

Etapa 60. let byla přerušena srpnovými událostmi. Jejich filmová dokumentace je s vaším jménem spjata podobně jako třeba se jmény Jana Němce nebo Stanislava Miloty.⁵⁾ Co přesně se v ty dny odehrávalo?

Mě ranní zpráva o okupaci zastihla přímo v koenečné fázi natáčení filmu FARÁŘŮV KONEC, což

2) K prvním výrazným cenzurním kauzám a zesilování politického tlaku viz např. Jiří Knapík, *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948–1950*. Praha: Libri 2004.

3) Příbuznost s hollywoodským modelem výroby je pouze dílčí, inspirace čerpala zdejší kinematografie rovněž ze Sovětského svazu či batovského podnikatelského odkazu, jak přesvědčivě dokazuje Petr Szczepanik. Ten detailně přibližuje shody i rozdíly hollywoodského a socialistického modelu ve více ohledech: „Nejnápadnějším rysem, kterým se státně-socialistická varianta lišila od té hollywoodské na úrovni středního nebo taktického managementu, byla, kromě již zmíněné absence producentů, především privilegovaná pozice režisérů a nízká míra separace vývoje projektů od jejich realizace.“ Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 36.

4) Jaromír Kallista byl inspirován především generací zosobněnou například Františkem Miličem, Jaroslavem Jílovcem či Josefem Ouzkým.

5) Stanislav Milota natáčel především záběry z okolí Václavského náměstí a Národního muzea, Jan Němec materiály zpracoval do filmu ORATORIUM PRO PRAHU.

byla ve výsledku výhoda. Ještě 20. srpna jsme schvalovali poslední denní práce. Pro případné přetáčky jsme ještě neodevzdali kameru a čistý negativ. Měl jsem k nim tedy přístup a využil této možnosti pro úplně jiné účely, a to pro zachycení aktuálního dění v Praze. Nicméně nebyl jsem první. Standa Milota pro změnu dokončoval film SPALOVAČ MRTVOL Juraje Herze. Brzy ráno na Barrandově vylomil zámek kamerové místnosti, dostal se ke kameře a negativnímu materiálu a vyrazili s Vlastou Chramostovou do centra Prahy.

Já jsem se dostal do terénu o něco později, protože jsem musel nejprve sehnat kameramana. Na Barrandově jsem si se svolením ředitele Harnacha půjčil služební vůz Varšavu a později odpoledne už jsme s Ivanem Vojnárem, Josefem Ort-Sněpem a v dalších dnech i Jiřím Macákem točili dění přímo v centru.⁶⁾ Skvěle tenkrát zafungovaly barrandovské laboratoře. Natočený materiál byl v několika málo hodinách zpracován a rozmnožen a okamžitě se dostával do televizních aktualit. Z republiky byly kopie vyváženy přes řadu kanálů do zahraničí.⁷⁾

Na samém sklonku 60. let, tedy prakticky v období výpovědi z Barrandova,⁸⁾ jste nicméně ještě stihl spolupracovat na několika filmových i televizních projektech, například s Ester Krumbachovou na jejím jediném režijním počínu, na VRAŽDĚ INŽENÝRA ČERTA.

Ester Krumbachovou mi, myslím, přidělili v tvůrčí skupině Ladislava Novotného především proto, že byla impulzivní a všichni se báli, že bude neovladatelná. Ester ale byla spíše okysličova-

dlem celé nové vlny než nekontrolovatelným elementem. Já jsem se s ní velmi sblížil bohužel až v době, kdy jsem tušil, že budu muset Barrandov opustit.

Přes všechny své „prohřešky“ jsem byl ještě v roce 1970 k ruce vedoucí produkce Věře Kadlecové na televizní sérii podle knihy Marie Pujmanové LIDÉ NA KŘIŽOVATCE. Mimo jiné jsem se tam minul s budoucí režisérkou Marií Poledňákovou, která asistovala a sbírala zkušenosti. Režisér Antonín Dvořák, tehdejší vedoucí dramatického vysílání ČST, byl jeden z mála lidí, kteří usilovali o mou záchranu. Předseval si, že mi zajistí místo v Československé televizi. Dokonce do procesu vyjednávání vtáhnul generálního ředitele televize Jana Zelenku. Jenomže já jsem chtěl, aby se mnou získal místo i Standa Milota a Vladimír Černý, maskér, podobně postižený z politických důvodů. Nakonec z celého plánu sešlo, byl jsem úředně zapovězen. Ředitelem Československé televize byl začátkem normalizace Karel Kohout, kterého jsem dobře znal ze svého působení v Armádním filmu. Nechal rozeslat cyklostylovaný oběžník se zákazem mého zaměstnání v televizi. Při náhodném osobním setkání na ulici ale rozevřel náruč a srdečně se ptal, jak se mám a co dělám.

Laterna magika, kde jste po mnoha peripetiích zakotvil, byla proslulá řadou inovativních technických řešení. Jak jste je zaváděli v režimu, kdy jste byli odtrženi od kinematografie?⁹⁾

V tom je právě omyl, my jsme odtrženi nebyli, měli jsme nějaké vlastní vybavení, ale k profesionální práci jsme ho potřebovali mnohem víc. Slo-

6) Jaromír Kallista s Evaldem Schormem látku uchopili emotivním dokumentem, jenž později pojmenovali ZMATEK.

7) V USA z exportovaných záběrů vznikl pod režijní taktovkou Paula Fierlingera stříhový dokument SUMMER OF TANKS. Viz Petr Bilík – Kristýna Erbenová, *Paul Fierlinger. Biografie*. Olomouc: Univerzita Palackého 2015.

8) Podobný osud čekal ještě Ladislava Helgeho, Stanislava Milotu či Pavla Juráčka, viz Petr Bilík, *Ladislav Helge. Cesta za občanským filmem*. Brno: Host 2011.

9) Nová etapa Laterny magiky se začala psát rokem 1973 a nástupem dramaturgie nastolené především uměleckým ředitelem Josefem Svobodou. K prvním multimediálním celovečerním projektům se řadí *Láska v barvách karnevalu*, *Ztracená pohádka* a *Kouzelný cirkus*. Viz Václav Janeček – Štěpán Kubišta, *Laterna magika aneb Divadlo zázraků*. Praha: Laterna magika 2006.

žitě jsme dospěli ke koupi jedné kamery Arriřlex s příslušenstvím. Koncept širokého plátna, na kterém se obraz spojoval v jeden široký celek, počítal se třemi projektory, tedy se třemi kamerami, které musely záběr natáčet současně. Nikde, ani na Barrandově, jsme si nemohli technické vybavení půjčovat tak, abychom mohli průběžně a v nutném rytmu natáčet. Pomohly nám známosti kameramana Emila Sirotky a spolupráce s Art Centrem.¹⁰⁾ Byl to vlastně podnik zahraničního obchodu, který vyvážel z Československa výpravné výstavní programy. V něm jsem si také, před vstupem do Laterny, přivydělával například natáčením s Českou filharmonií. V té době si největší výstavní programy v Art Centru zadával íránský šáh Réza Páhlaví. Díky jeho investicím měli v Art Centru k dispozici kupříkladu třípásový střihací stůl, jaký jsme přesně potřebovali.¹¹⁾

Programy Laterny byly filmařiny plné: kupříkladu scénář později proslulého *Kouzelného cirkusu* počítal se spoustou imaginativních scén, musel být mnohokrát přepracován a zkracován, příprava filmové části trvala asi rok. Zhruba tolik, kolik času zabere natáčení a výroba celovečerního filmu. Ukázalo se, že se musíme co nejvíc propojit s laboratoři na Barrandově, že je nutné mít přístup k jejich technologiím a trikům. Pomohli mi kamarádi technologové Zdeněk Stuchlík a Mirek Urban, postupně jsem se sbližoval s experty z laboratoří až do takové míry, že jsem se stal téměř součástí jejich kolektivu a porozuměl jejich práci, dokonce jsem měl v barrandovských laboratořích svůj bílý plášť a vlastní skříňku, a to přesto, že jsem tam nesměl oficiálně ani

vkročit. Ve vrátnici seděla milicionářka paní Bumbová, měla pistoli u pasu, v osmašedesátém peklu Rusům buchty, ale nás z nějakého důvodu nechávala na pokoji. Totalitní režim byl totiž v detailech nesmírně poruchový.

Kouzelnému cirkusu vdčíme za mnohé. Je to nejdéle reprízovaný program Laterny a řadě z nás pomohl finančně v dobách nouze a potíží, i když by nás tenkrát ani nenapadlo, že na scéně vydrží desetiletí. Náš plán počítal se dvěma třemi roky. Laterna díky Cirkusu potvrdila svou životaschopnost i další vlastnosti, pro které byla tak oblíbená: program byl jednoduchý, vizuálně atraktivní, technologicky překvapivý. Splňoval to, co se od Laterny tehdy očekávalo, být pozlátkem režimu, který toho navenek, směrem k zahraničnímu divákovi, moc nenabízel. Byl mezinárodně srozumitelný a to z něj dělalo ideální artikl k exportu a k zabavení turistů. Měl zkrátka všechny předpoklady, aby se bez „ideologické náplně“ stal tak trochu naleštěným magnetem, který povyšoval prestiž Laterny. Nám tento status pomohl vytvořit naše vlastní společenství a další tvůrčí možnosti.

Na Kouzelném cirkusu spolupracoval Jan Švankmajer. Bylo právě toto setkání rozhodující pro vaši budoucí spolupráci?

Na *Kouzelném cirkusu* jsme se blíže poznávali, ale ke klíčovému momentu došlo až u dalšího programu. Ve stejnou dobu totiž vznikl v režii Jaromila Jirše paralelní program pro děti s názvem *Ztracená pohádka*, na kterém jsem se setkal s Evou Švankmajerovou, jež byla autorkou vý-

10) Art Centrum představovalo mimořádnou instituci zprostředkovávající rozsáhlou oblast široce pojatého výtvarného umění zahraničním kupcům a zájemcům. K posláním Art Centra, založeného roku 1964 a fungujícího až do těsně polistopadového období, píše Ondřej Vávra: „Art Centrum dostalo do vínku vznešený cíl: založit kulturní obchod s výtvarným uměním do zahraničí, hledat a vytvořit formy prodeje, experimentovat a dokonce vyhledávat nové druhy umění vyplývající z moderního vývoje společnosti vhodné pro vývoz. Samozřejmě mu tím připadl úkol nejtěžší: navázat úzký kontakt se světovým obchodem s výtvarným uměním ve všech jeho formách a vyhledávat doma ta díla a ty autory, kteří se do světa vůbec dají prodat.“ Ondřej Vávra, *Art Centrum jako subjekt komunikace o umění*. Bakalářská práce. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně 2007, s. 13.

11) Íránský zadavatel dominoval především v letech 1969–1978, pozdější výkyvy v zakázkách pro Írán po pádu Páhlavího vlády a nástupu islámské revoluce musely být složité řešeny hledáním nových teritorií, viz O. Vávra, c. d., s. 32.

tvorného řešení.¹²⁾ Přestože *Ztracená pohádka* neměla příliš dlouhého trvání a uplatnila se spíše v Kanadě než v Praze, měla pro mě osudový význam. Právě Evu, nikoliv mě nebo Jana, tenkrát napadlo, že bychom se mohli s Janem spojit a pomoci tak na svět jeho filmovým nápadům. Myšlenka klíčila a Jan se mě skutečně začínal ptát, zda bychom společně neudělali nějaký malý film.

Tím začíná zcela nová etapa vaší i Švankmajerovy profesní dráhy. Jan Švankmajer měl za sebou bohatou filmografii, ovšem složenou pouze z krátkých filmů.¹³⁾ Jak se vám povedlo v monopolu státního filmu NĚCO Z ALENKY vůbec natočit?

Ta historie je spleť a řada našich tehdejších kroků nebyla v souladu ani se zákonem, ani s tehdy platným filmovým monopoem.¹⁴⁾ Jinak ale postupovat nešlo. Cestu jsme si teprve klestili, aniž bychom předem věděli, kam nás doveče. Švankmajer o adaptaci Carrollovy *Alenky v říši divů* a za zrcadlem přemýšlel už od pradávna, byl to jeho dětský sen. Koncept filmu původně nebyl celovečerní, brzy se ale mělo ukázat, že tak úplně krátký nebude, protože se v průběhu času Švankmajerovy představy obsahově i formálně posouvaly. Tady je potřeba zmínit, že Jan už měl u svých krátkých filmů vypracovaný svůj specifický, originální filmový styl, výrobně náročný a zdoluhavý.

Psal se rok 1983. Pokud jsme měli něco solidního natočit, bylo třeba získat slušné peníze. Pro dva blázny, prakticky vyvržené systémem, to bylo téměř nemožné. Státní film se znovu opevňoval, centralizace a monopolizace byla poměrně tuhá, mimo jiné proto, že vedení Barrandova i Krátkého filmu tušilo, že leckterý projekt může přinést peníze, neřku-li valuty. A ty je lákaly.

Jedinou výjimku pro spolupráci se zahraničím měl podnik zahraničního obchodu Art Centrum. Na něj jsme vsadili a udělali jsme dobře. Zaměstnankyně Art Centra paní Eva Heigelová mohla cestovat po světě a zprostředkovala nám neocenitelné kontakty. Především na britského producenta Keitha Griffitha, jenž se pro nás stal i do budoucna neocenitelným oknem do světa.¹⁵⁾ Jenomže zde byl zásadní problém: Art Centrum fungovalo většinou tak, že reagovalo na poptávku bohatých zahraničních klientů a hledalo pro ni u nás realizaci. A to jsme právě my nemohli potřebovat, vlastně jsme nabízeli pravý opak. Nemohli jsme dokonce ani oficiálně nabízet koprodukcí filmu, když jsme žádný mimo monopol nesměli točit. Proto jsme se rozhodli tvrdit, že připravujeme pro cizinu audiovizuální výstavu na motivy Lewise Carrolla s použitím filmových dotáček. Byla to blbost, ale trochu jsme spoléhali na motivaci Art Centra opatřovat valuty a na Švankmajerovo jméno. Keith Griffith, jenž získal

12) Eva Švankmajerová vystudovala Průmyslovou školu bytové tvorby a loutkářskou katedru na DAMU. Od šedesátých let se prezentovala coby surrealistická malířka a spisovatelka, v roce 1970 se stala členkou Surrealistické skupiny. Od roku 1964 se podílela na filmech Jana Švankmajera, ale spolupracovala i s několika dalšími filmovými tvůrci.

13) Filmografie Jana Švankmajera v danou chvíli reprezentovala 15 krátkých filmů, mnohé z nich oceňované především v zahraničí. Ke stěžejním patří *HISTORIA NATURAE*, *KOSTNICE*, *RAKVIČKÁRNA* či *ZÁNÍK DOMU USHERŮ*. V krátkometrážní tvorbě Švankmajer pokračoval i během 80. let.

14) Státní monopol platil od vydání dekretu prezidenta Edvarda Beneše z 11. srpna 1945, Dekret prezidenta republiky č. 50/1945 Sb., o opatřeních v oblasti filmu. Dle Ivana Klimeše „dekret přinesl na téměř půl století státní monopolizaci veškerého podnikání v oblasti kinematografie.“ I. Klimeš, c. d., s. 551.

15) Keith Griffith (1947) je považován za jednoho z nejprogresivnějších producentů moderní britské kinematografie. Jeho specializací byly právě mezinárodní koprodukce a atypické umělecké projekty, které uváděl v život jak pro BFI, tak pro BBC Channel Four či pro vlastní společnost Koninck Studios. Mezi talenty, které objevil či podpořil, patří především bratři Quayovi a Jan Švankmajer. Viz např. Michael Brooke, Griffiths, Keith (1947–). Producer, Director. *Screenonline*. Online: <<http://www.screenonline.org.uk/people/id/503319/index.html>>, [cit. 2. 3. 2018].

podporu od Channel Four, se rozhodl s námi do takové koprodukce jít. Ale to bylo pořád málo. Vyjednávání trvalo mnoho měsíců, možná přes rok, dokud do dění kolem Alenky nevstoupila velmi důležitá osoba, Michael Havas. Před lety jsme se potkali u dokumentárního filmu o Josefu Svobodovi, který vznikl pro švýcarskou firmu Condor Films.¹⁶⁾ Mike, díky svému dvojímu občanství a jazykové vybavenosti, tenkrát zařizoval právě mezinárodní koprodukci. Pak se objevil opět v Praze. A tentokrát se znovu po složitých jednáních podařilo, že Condor Films kývnul na spolupráci s námi a stal se majoritním producentem našeho plánovaného 75minutového celovečerního filmu. Do filmu vstoupil finančně ještě německý televizní kanál Hessischer Rundfunk,¹⁷⁾ ale měl podmínku, že jsme spolu s celovečerním filmem museli vytvořit i televizní seriál o šesti 12minutových dílech. Švankmajer tedy předělal scénář tak, aby fungoval v obou variantách.

Financování akce, řešené přes Art Centrum, bylo logisticky i smluvně dost složité. Z přibližně milionu marek, které se podařilo venku pro film získat, nám po odečtu jednotlivých podílů a zakoupení materiálu zbylo zhruba 20 %, které jsme obdrželi v korunách na osobní autorské smlouvy rozepsané na mě a Švankmajera. A to byl budget filmu, z něž jsme pak hradili všechny náklady filmu, včetně drahé výroby dekorací, rekvizit a loutek, většinu z nich ve třech velikostech, laboratoře a zvukové zpracování a samozřejmě všechny honoráře spolupracovníkům a účinkují-

cím. Těch bylo naštěstí velmi málo. Už tenkrát jsem pochopil, jak funguje reálný kapitalismus a kolik peněz z koprodukčních rozpočtů doputuje k samotným tvůrcům, kteří s nimi pak musí vyjít.

Jaký byl následný osud filmu a jeho přijetí?

Někdo kdysi někde napsal, že ALENKA byla vlastně první soukromou celovečerní produkci po zestátnění filmu v roce 1945, i když byla vlastně natočena prakticky mimo zákon. K naprosté historické přesnosti by měl být doplněn soukromě roztočený film PAVUČINA Zdeňka Zaorala, který byl ale dokončen gottwaldovským studiem.¹⁸⁾

Za daných okolností, kdy jsme neměli nad filmem kontrolu, bylo velmi obtížné sledovat jeho cestu po světě. V osmdesátém osmém roce měla ALENKA premiéru v Berlíně. Z obav před možnou perzekucí nebo zásahem režimu proti filmu jsem se uvedl v titulcích jako zcela nedůležitá postava. ALENKA získala významné ceny z festivalů v Berlíně a Annecy, žila vlastním filmovým životem a my jsme po jejích osudech nijak výrazně nepátrali. Neměli jsme dostatek informací a nechtěli jsme příliš poutat pozornost. Detaily tehdejšího dění v zahraničí vlastně neznáme dodnes.¹⁹⁾ Doslechli jsme se jen zprostředkovaně, že zástupci Filmexportu údajně zažívali na festivalech perné chvílky, když nevěděli, co si mají myslet o „švýcarsko-britsko-německém“ filmu s názvem „Alice“, který nesl zřetelně české, švankmajerovské rysy a získával ocenění.

16) Společnost CondorFilms byla založena roku 1947 a je stěžejní švýcarskou produkční firmou. Její rozsáhlé portfolio, charakterizované coby transmediální, zahrnuje práci pro televizi i hrané filmy určené do kin, reklamu i klipy.

17) V 80. letech byla západoněmecká hesenská televize sídlící ve Frankfurtu nad Mohanem jedním z nejvýznamnějších spolkových veřejnoprávních producentů.

18) „Titul zajímavý i způsobem svého vzniku. Z. Zaoral se proslavil začátkem 60. let jako úspěšný filmový amatér. Po studiích na FAMU se pokoušel prosadit jako scenárista, později se také zabýval filmovou teorií a publicistikou: Počátkem 80. let působil externě na FAMU a jako součást studentských poloprofesionálních aktivit začal s pomocí a podporou přátel natáčet materiál k hranému filmu. Již předem se počítalo s dokončením v profesionálních podmínkách. To se podařilo po několikaletých odkladech ve FSG.“ Václav Březina, *Lexikon českého filmu*. Praha: Cinema 1997, s. 294.

19) O premiérové uvedení dle soudobých zdrojů soupeří projekce na festivalu v Berlíně 1988 s projekcí 3. srpna téhož roku, která proběhla na mezinárodním filmovém festivalu v San Franciscu. Následně film získal roku 1989 hlavní cenu v Annecy.

V úplně jiné situaci vznikala LEKCE FAUST, jež tak vlastně spojuje předrevoluční období s érou privatizace kinematografie.

Projekt na filmové zpracování faustovské legendy má velmi spletitou a dlouhou historii. Odvíjí se od Švankmajerovy původní látky, kterou kdysi upravil pro Laternu magiku. Tam se ale realizace nedočkala. Fausta jsme literárně a produkčně chystali několik let, naše filmové plány jsme však mohli začít uvádět v život až na samém konci 80. let. Až na jaře roku 1989 jsme poprvé směli společně vycestovat, abychom podepsali v Německu koprodukční smlouvu. Francouzská firma Celluloid Dreams²⁰⁾ založila speciálně pro tento případ svoji odnož Lumen film. Z Německa ke koprodukcí přistoupil Pandora Film²¹⁾ s Karlem Baumgartnerem, který pomáhal vzniku filmových novinek z východní Evropy. Přidali se opět Channel Four, Keith Griffith a Heart of Europe Michaela Havase.²²⁾

Paradoxem je, že na politický převrat v roce 1989, tolik očekávaný, jsme téměř doplatili. Od koproducentů jsme na základě předrevolučního rozpočtu získali určitou sumu peněz. Revoluce a svoboda s sebou ovšem přinesly značné zvýšení cen i mezd. Najednou jsem musel kompletně předělávat rozpočty a v mnoha ohledech jsme se dostávali do slepé uličky. Mnohonásobně zdražily laboratoře, původní rozpočtová úvaha s bankovním kurzem, jenž zaručoval levnou výrobu v Čechách, se obrátila proti nám. Záchranou se stal vůbec první, provizorní fond pro kinematografii z roku 1992. My jsme byli jedni z mála, kdo měl v danou chvíli skutečně roztočeno, a vznášela se

nad námi urgentní potřeba finanční podpory. Spočítal jsem, co nám k úspěšnému dokončení projektu chybí. Byly to přesně tři miliony korun, požádali jsme o ně a naštěstí jsme je skutečně na realizaci filmu obdrželi.²³⁾

Pod FAUSTEM je podepsána produkční společnost Athanor, která se stala a dodnes je vaší společnou značkou. Název je to velmi nezvyklý, jak jste k němu dospěli?

Název společnosti Athanor jsme vymysleli už na jaře roku 1989, když jsme Švankmajerovou škodovkou jeli z koprodukčního jednání k Faustovi ve Frankfurtu. Začínalo být jasné, že tak složitý, velký projekt nemůžeme natočit soukromě a takřka undergroundově. Uvědomili jsme si, že budeme muset založit vlastní firmu, abychom vystupovali věrohodně. A seriózní firma přece musí mít jméno! Jana napadlo starořecké pojmenování alchymistické pece Athanor. Jak to prakticky provedeme, jsme ale ještě nevěděli, byl ostatně teprve květen 1989. Až v další etapě po roce 1990, kdy bylo podnikání legalizováno, se nám název dobře hodil, a používáme ho dodnes. Ve stejné době jsme pořídili ze starého kina v Knovízi ateliér a vymanili se tak z nedostačujících prostor v Nerudově ulici.

Prvním projektem, jenž byl Athanorem vyvíjen od samého počátku, tak byli až SPIKLENCI SLASTI?

I všechny naše předchozí filmy byly vyvíjeny námi, včetně těch krátkých. Autorský vklad a přípravu, chcete-li vývoj filmu, jsme si vždy dělali sami a natočení a dokončení také. V tom nám ni-

20) Společnost Celluloid Dreams byla založena roku 1993 a tato koprodukce se stala jednou z jejích prvních akvizicí.

21) Společnost Pandora Film se od 80. let snažila o podporu a vývoj špičkových uměleckých filmů s globálním přístupem. Mezi tvůrce, s nimiž spolupracovala, patří mimo jiné Andrej Tarkovskij, Aki Kaurismäki, Jim Jarmusch, Emir Kusturica či Jane Campion.

22) Michael Havas vystřídal řadu filmařských profesí, coby koproducent, tlumočník a facilitátor byl pro Jaromíra Kallistu a Jana Švankmajera zásadní osobou pro jednání se zahraničními partnery. Havas se narodil roku 1947 v Praze, posléze emigroval s rodiči na Nový Zéland, studoval rovněž ve Švýcarsku a později i pražskou FAMU. Společnost Heart of Europe založil roku 1989.

23) Zákon o Státním fondu pro podporu a rozvoj české kinematografie vznikl 1. července 1992 jako 241/1992 Sb. a na ustavené platformě měl nakonec platnost plných deset let.

kdo nemohl pomoci. Jenom v dobách státního monopolu, kdy se film nesměl soukromě vyrábět, jsme museli na film sehnat peníze. Přitom jsme měli vždy do filmu vlastní vklady, ze začátku hlavně takzvané věcné. To ostatně platí dodnes, i když náš současný podíl finanční i věcný už dělá možná polovinu rozpočtu.

U SPIKLENCŮ jde idea projektu ještě hlouběji do Švankmajerovy tvůrčí historie. Původně jsme totiž měli v plánu natočit asi 17minutový film s nízkým rozpočtem a s titulem „Bleděmodrovous“ podle Janova starého scénáře ze šuplíku. A Jan během natáčení začal původní námět rozvíjet. Přicházel s novými nápady, nutnými doplňky, přibývaly mu epizody, až jsme sami sebe dostali do pastí: z krátkého filmu nám pod rukama opět vyrůstal film celovečerní a na takový rozsah jsme neměli peníze. To už ale bylo vše v chodu, včetně natáčení! Zakusili jsme tenkrát nebyvalé krizové situace, kdy se nedalo natáčení zastavit, vše jsme museli dělat za pochodu, dopisování scénáře, hledání lokací, produkci i získávání peněz.

Do projektu putoval veškerý výdělek z Fausta, štáb pracoval zpočátku zdarma, naštěstí jsme měli vlastní výrobní zázemí a obětavé spolupracovníky. V tomto tempu a z tohoto zoufalství vznikli SPIKLENCI SLASTI. Přestože nás celá akce stála spoustu nervů a peněz, jsem za výsledný film zpětně rád.

OTESÁNEK je považován za film, který má nejbližší k diváckému mainstreamu. Byl tak od počátku koncipován?

Vůbec ne, domnívám se, že je to dílo náhody a okolností, i když s hodnocením jeho diváckého potenciálu souhlasím a sám jsem jeho nadšené

přijetí zažil. OTESÁNEK vznikl opět v koprodukcii smluvené s Keithem Griffithem a Channel Four a opět měl košatý vývoj. S nápadem natočit animovanou pohádku o Otesánkovi přitom přišla kdysi dávno Eva Švankmajerová, která také vytvořila první obrazovou představu filmu. Jan v 70. letech rozvinul Evin záměr do širšího scénáře s vlastní vizualitou. Evina nakreslená pohádka nakonec ve filmu zůstala jako animované leporelo, ve kterém si hlavní hrdinka filmu čte příběh o Otesánkovi. Problém byl, že do scénáře chyběly dialogy. Honzovi, jako bytostnému loutkáři a výtvarníkovi, se do psaní dialogů moc nechtělo, a snažil se jejich psaní všelijak vyhnout. Jsem dnes rád, že se mi nakonec podařilo ho přemluvit, abychom vyházeli všechny cizí textové kompiláty, protože jeho vlastní dialogy jsou ve filmu originální a výtečné.

Programový ředitel festivalu v Rotterdamu, Simon Field,²⁴⁾ nás pozval k uvedení OTESÁNKA ve světové premiéře právě na tomto festivalu.²⁵⁾ Rotterdamský festival je mimořádně svěží, duchem mladá akce a my jsme tam jeli nejen představit OTESÁNKA, ale také uspořádat výstavu.²⁶⁾ Přivezli jsme Eviny obrazy, návrhy plakátů, rekvizity a artefakty jak ze SPIKLENCŮ SLASTI, tak i z OTESÁNKA. Film i výstava měly velký úspěch a my jsme byli jejich přijetím nadšeni. Na festivalovém filmovém trhu jsem si ověřil řadu poznatků týkajících se evropských koprodukcí a filmové distribuce. S mezinárodními koprodukci a licenčními smlouvami na distribuci je to dodnes nesmírně složité a celý systém pro nás není příliš efektivní. Často jsme svojí nezkušeností a svými ústupky přišli na mnoho let o zásadní distribuční teritoria. Tyto chyby jsou většinou nevratné a na-

24) Simon Field se z londýnského působiště, kde pracoval převážně jako režisér, přemístil roku 1996 do Rotterdamu, kde vedl festival až do roku 2004.

25) Rotterdamský filmový festival akcentující art housové snímky a nabízející ve svém programu celou řadu nesoutěžních sekcí se stal pro filmy Jana Švankmajera startovním festivalem, kde jsou jeho filmy uváděny v premiéře.

26) Výstava Švankmajerových prací proběhla spolu s výtvarnými díly dalších 17 režisérů v Boijmansově muzeu. Začátkem roku 2001 pak byla během festivalu spolu s uvedením OTESÁNKA uspořádána velká výstava prací Jana i Evy Švankmajerových.

hrávají všelijakým nepříliš důvěryhodným firmám. Naštěstí je i spousta těch, kterým jde skutečně o prospěch díla a o tom se teď přesvědčuje nová generace producentů.

Jaký je obvyklý proces literární přípravy Švankmajerových filmů? Zdá se, že všechny látky procházejí mnohaletým zvažováním. Jak se pak postupuje ve věci technického scénáře?

Pro Jana Švankmajera je na počátku literární přípravy vždy povídka bez dialogů, která je pak rozpracována do literárního scénáře. Přestože se já sám snažím ve škole učit základní řemeslné postupy výroby filmů, my jsme od jejich ideálu poměrně daleko a přizpůsobujeme se Janovým svéráznostem. Jeho výhodou kupříkladu je, že skvěle píše, jde o přesné a velmi názorné scénáře, vystihující smysl jednotlivých scén. Pro „druhé čtení“ má coby supervizora přítele surrealistu Františka Dryje,²⁷⁾ Jan měl sice vždy problémy s dialogy, ale jeho verze jsou vždy osobitější, proto i lepší. Někdy dialogy pro změnu vůbec nepotřebujeme, i když si z filmu divák odnese pocit, že se v něm mluvilo. Například SPIKLENCI SLASTI jsou zcela beze slov, jen s citoslovci a ruchy, v ALENCE jsou použity velmi krátké dialogové pasáže přímo z předlohy Lewise Carrola. V LEKCI FAUST Jan použil velmi promyšlenou skládanku textových úseků z tradičních her starých českých loutkařů, z Charlese-Françoise Gounoda, Johanna Wolfgang von Goetha a Christophera Marlowa. Nemáme ani předem daný technický scénář, což je velmi netradiční postup. Jan jej utváří až na základě inspirace z předešlého dne a po hrubém sestřihi materiálu a přináší ho ráno na scénu. Jedná se víceméně o náskry, obrázky, vizuální představy. Do filmů se tak vnáší nová vrstva nápadů. I nejbližší štáb se mnohem více podílí na tvůrčí práci, než jak je v branži obvyklé.

Tento způsob tvorby a práce s sebou nese velké nároky nejen na produkci, ale i na připravenost a souhru celého štábu. Musíme být vždy připraveni doplnit, změnit právě natáčenou scénu. Máme obrovskou výhodu ve vlastní střižně, kde je možné souběžně s natáčením stříhat. Vlastní ateliér, kamery, lampy a základní technika nám umožňují, abychom byli nezávislí na nájemech a tím i na době natáčení. To je možné ale pouze po dlouhodobé spolupráci nás dvou, kdy znám proces Janova uvažování a dovedu odhadnout a připravit pro natáčení možné rezervy, a naopak Jan přemýšlí v mezích možného. Tak se proces tvorby dál prolíná s natáčením a stříhem.

Vaše filmy ŠÍLENÍ a PŘEŽÍT SVŮJ ŽIVOT začínají jakousi autorskou předmluvou, v níž Jan Švankmajer vysvětluje, že jste metodu natáčení zvolili z produkční nutnosti. Jde, předpokládám, o nadsázku.

Jan Švankmajer občas přichází s jedinečnými nápady. Když mohou mít předmluvu knihy, proč by ji nemohly mít i filmy? Že bychom ale zvolenou formu použili jen z produkční či finanční nutnosti, jak zaznívá v předmluvě, není pravda. Jde o jistý druh sarkasmu, ironie, vymezení se vůči institucionálnímu financování filmu a zkostnatělému způsobu vnímání celovečerních filmů. Tato metoda je ostatně aplikována i u našeho posledního počínu HMYZ.

Při technologické náročnosti a experimentální povaze Švankmajerových filmů musíte často řešit nestandardní situace. Co vás na produkci vlastně baví? A užíváte si později své filmy jako běžný divák?

Na filmové produkci je mnohdy nestandardní úplně všechno, pohybujete se v nestabilních podmínkách, pracujete s mnoha zcela odlišnými lidmi, na mnoha místech. Pro mě je na mé profesi

27) František Dryje (1951) patří k předním autorům, publicistům a teoretikům českého surrealismu. Členem Skupiny českých a slovenských surrealistů se stal v roce 1979, později byl šéfredaktorem surrealistické revue *Analogon* a redaktorem jeho knižní řady. Podílel se na řadě literárních eventů, happeningů a divadelních představení (například s Davidem Jařabem či Brunem Solaříkem). František Dryje, *Databazeknih.cz*. Dostupné online: <<https://www.databazeknih.cz/autori/frantisek-dryje-11585>>, [cit. 2. 3. 2018].

úžasný onen pohyb, který podněcuje, nutnost vše držet pohromadě a koordinovat. K výslednému filmovému dílu se musím prokousávat přes zajištění financování, skrze přípravu samotného natáčení, přes zhlédnutí mnoha fází střihu, laboratorní a nyní i digitální proces vzniku kopií. Jako divák vidím při projekci drobné technické nedostatky, o kterých víme jen my.

Musím samozřejmě přiznat, že mě každý úspěch našich filmů upřímně hřeje a jsem na něj pyšný. Naštěstí nejsem zatížen autorskou ctižádostí, takže dobře vím, komu náleží úspěch a jaká je při vzniku filmu moje role. Tvořivého podílu je na ní dostatek, musím vše pochopit, pojmut, věřit projektu, vložit do něj svou energii a nápaditost, a pak se samozřejmě stane navždy mým dítětem. Nikoliv v uměleckém slova smyslu, ale ve smyslu pocitů, vztahu a zodpovědnosti.

Velkou devízou naší nezávislosti je, že si určujeme své vlastní tempo práce, které je, přirozeně, vzhledem k povaze filmů pomalé, ale konstantní. Natáčíme s jistou pravidelností jednou za pět let. Na vznik filmu potřebujeme rok. Zhruba 150 natáčecích dní a animací, které nejsou tak náročné na štáb. Film *PŘEŽÍT SVŮJ ŽIVOT* byl výjimkou. Natáčení probíhalo plných 250 dní. Pro hraný film bychom nikdy na tak dlouhou dobu nemohli herce uvolnit z divadelních představení, televizních a filmových závazků. Naštěstí nám animace umožňovala, že jsme mohli natáčet s každým hercem jednotlivě.

Jaké byste definoval základní proměny vaší profese od dob Státního filmu po dnes?

Privatizací se zásadně proměnilo a rozčlenilo pojetí producentství. Po roce 1989 se najednou objevili producenti, kteří pouze sháněli peníze, pak taky takoví, kteří měli blíž k dramaturgii, producenti chudí i bohatí. K penězům se dalo přijít snad pouze zakázkami pro zahraničí a pro účelovou audiovizí, skrze reklamy a komerční spoty, nikoliv vlastní tvorbou. Časem naštěstí vznikly víceméně ustálené produkce, a to i díky některým absolventům produkce na FAMU, na

které jsem patřičně pyšný. Za takovou považuji například společnost Negativ s širší skladbou projektů, kdy se několik schopných lidí spojilo dohromady a zmenšili tak určitá rizika. Společnost Bionaut zase tvoří různé žánry a nebojí se ani kvalitní komerční tvorby a následování zahraničních vzorů. Zaplat' pámbůh je takových uskupení, jež točí české filmy, už dnes podstatně více.

Byl byste schopen v několika větách vysvětlit, v čem vlastně vězí úspěšné producentství a jaký je k němu klíč?

To kdybych byl schopen vysvětlit, měl bych doma šest Oscarů a vilu na Floridě... Ne, vážně, doba se mění, dnešní požadavky na producenta jsou zcela jiné, než jaké jsme zažívali my kdysi. Rozhodně je definice úspěšného producenta mimořádně složitá. Dobrý producent musí být schopen najít projekt s tvůrčím, ale uskutečnitelným potenciálem, vést ho k realizaci, rozvinout jeho možnosti, pomáhat mu i po uvedení do kin. Produkce není pouhá podpora režisérovi, ale uskutečnění projektu za přispění všech zúčastněných. Producent nikdy nesmí být podřízeným režiséra a manažerem jeho přání. Má porozumět jeho vizi, uchopit ji, být schopen oponovat a říci „ne, vím o lepší variantě řešení“.

Petr Bilík

Text vznikl za podpory interního grantu Univerzity Palackého FF_2013_042.