

Blízká setkání: Václav Havel a film

Jan Bernard (ed.), *Václav Havel a film. Scénáře, analýzy a úvahy z let 1957–1989*. Praha: Knihovna Václava Havla — Národní filmový archiv 2018.

Režirovat filmový debut ve věku pětasedmdesáti let je (nejen) v české kinematografii mimořádným počinem. Nečekaným krokem, scenáristickou adaptací vlastní hry a jejím režijním vedením, vstoupil v roce 2011 Václav Havel do českého filmu. Havel, který stál vždy na okraji filmové kultury, shromáždil nebývalé množství hereckých a uměleckých kapacit k natočení bilančního snímku, jenž završuje jeho celoživotní vášně pro sedmé umění.

Sedm let po uvedení *ODCHÁZENÍ* a následném odchodu Václava Havla z českého společenského života vychází kniha mapující jeho soužití s filmem a českou kinematografií — a umenšuje tak dluh vůči zpřehlednění tohoto celoživotního pestrého vztahu. A také dokazuje, že Havel do české kinematografie zasáhl mnohokrát, z různých stran, s nečekanou intenzitou.

Zaměření a obsah knihy

Publikace sestavená editorem Janem Bernardem nabízí komplexní vhled do Havlova celoživotního protínání s filmovou kulturou. Ať už jde o „přijímačkové“ studie, teoretické statě, synopse a náměty (nerealizovaných) filmů, scénáře nebo rozhovory, kniha v ucelené podobě předkládá dosud rozptýlené torzo jeho celoživotní vášně. Takto sestavený konvolut textů čtenáři umožňuje mimo jiné zevrubněji prozkoumat autorův vztah ke konceptu absurdnosti v dramatické tvorbě a jeho snahy o promítnutí divadelních zkušeností do prostředí filmu.¹⁾ Rovněž nám pomáhá pochopit Havlovu inklinaci k filmové tvorbě, která zejména v šedesátých letech nabírala profesionálních parametrů.

Knihu rámuje Bernardova úvodní studie, která čtenáře provází vývojem Havlova vztahu k filmu a zároveň slouží jako uvedení do následujících dvou částí. Bernard kombinuje historiografické pasáže, představující pohnutky a inspiraci Havlovy filmové odysey, s interpretacemi původních pramenů. Jádro publikace je potom rozčleněno do dvou nevyrovnaných kapitol (1957–1963, 1964–1989), které ilustrují společenské a politické proměny a také Havlovo kulturní „zrání“ a rostoucí (mezinárodní) věhlas. Jednotlivé kapitoly reprezentují dvě tvůrčí fáze Havlových filmově orientovaných textů, ačkoliv jejich dělení není nikde v knize vysvětleno. Období let 1957–1963 zahrnuje Havlovy juvenilní úvahy a scénáře, zatímco roky 1964–1989 pokrývají daleko rozsáhlejší období představující jak fundované teoretické texty, tak scénáře filmů a inscenací, které byly vzhledem ke společenskému kontextu realizovány pouze v omezeném rozsahu či pozměněné podobě.

1) Dokladem profesionálního přístupu je již scénář ke středometrážnímu hranému filmu *TA VOJNA* z roku 1958, v němž je již rozdělen obraz a zvuk jako v technickém scénáři. Viz s. 145–175.

Snad trochu překvapivě chybí výraznější prostor pro dozvuky Havlova kulturního angažmá ve filmovém průmyslu, ať už se jedná o pořádání filmařských setkání v polovině devadesátých let, nebo o peripetie vzniku ODCHÁZENÍ podle scénáře z konce let osmdesátých. Editor nicméně v úvodu zmiňuje, že „obdobně pojatou Havlovu účast na vzniku různých hraných i dokumentárních filmů v letech 1990–2011 zamýšlíme přiblížit ve svazku, věnovanému převážně jeho projektu Odcházení“ (s. 9).

Kniha vyniká pečlivou prací s prameny, které zahrnují zejména materiály ze sbírek Archivu Barrandov Studia. O důsledné přípravě svědčí jak výběr zařazených textů a vyhodnocení jejich relevance,²⁾ tak i práce s jednotlivými verzemi rukopisů, autorských verzí a poznámek nebo se zdánlivě marginálními sekundárními prameny (smlouvy, výplatní pásky, rozhodnutí orgánů Československého státního filmu apod.), jež dokládají zejména institucionální spolupráci s tvůrčími skupinami a spolupracujícími filmaři. Rešerše zahrnují a následně vyhodnocují nejen samotné tvůrčí nuance, ale také produkční a kreativní zázemí, jež odhaluje kontext pracovních a dramaturgicko-tvůrčích vztahů v období vzniku jednotlivých textů. Tento přístup tvoří důležitý základ pro rozkrývání Havlových pokusů proniknout do filmové kultury, jakož i institucionálního aparátu, který jej od jeho snu průběžně a soustavně odkláníl.

Součást filmového klanu

V úvodní studii Bernard nejprve rozebírá počátky Havlovy fascinace filmovým uměním v prostředí rodinného filmového podniku — dědeček Václav Havel jako zakladatel jednoho z prvních stálých kin v Praze a strýc Miloš Havel, filmový magnát a majitel kina Lucerna a ateliérů AB Barrandov, dali mladému Václavovi šanci k budování silného, autentického vztahu k filmovému prostředí, ale také k příležitostnému zapojení v roli nahodilého asistenta. Přestože období okupace a zejména poválečná léta uvrhla Miloše Havla v nemilost³⁾ a vyvrcholila konfiskací majetku a soudním procesem, pozitivní vztah k filmu u synovce to nijak neovlivnilo. Ve druhé polovině padesátých let se mladý Havel dokonce třikrát hlásil na FAMU, avšak bylo to paradoxně právě rodinné zázemí, jež mu přijetí na FAMU z „třídních důvodů“ znemožnilo.

Sám Havel o svých neúspěšných pokusech hovoří takto:

Před vojnu i během vojny jsem se snažil dostat na FAMU nebo na DAMU, ale z kádrových důvodů mě nevzali. Zvláště na Filmové fakultě, kde všichni věděli, že můj strýc spoluzakládal českou kinematografii, to považovali za naprostý handicap a bylo vyloučeno, aby mě přijali. Vzpomínám si, jak mi volal tehdejší rektor AMU, gratuloval mi, jak jsem hezky obstál u zkoušky, a zároveň mi vyřizoval, že mě nemohou přijmout.⁴⁾

Uchazečské analýzy, které najdeme v první části publikace, potvrzují Havlův nesporný slohový talent, schopnost kritické reflexe, analytického vhledu a kulturního rozhledu, které ve svých dvaadvaceti letech vtělil do uvedených textů. Cennou ilustrací úvah o vztahu divadla a filmu je srovnání dvou adaptací Shakespeara (HAMLET [1948] Laurence Oliviera a ROMEO A JULIE [1954] Renata Castellaniho), spíše průměrným slohovým cvičením je pak analýza tvorby Marcela Carného. O poznání sofisti-

2) Např. divadelní hra *The Memorandum*, která zřejmě není původním Havlovým textem, nebyla nakonec do souboru zařazena, viz s. 9.

3) Realie předválečné a válečné doby v rodině Havlových i filmovém podnikání jsou detailně popsány v monografii Krystyny Wanatowiczové *Miloš Havel: Český filmový magnát*. Praha: Knihovna Václava Havla 2013.

4) Citováno z: Jiří Žák, *Hovory s V. H.* Praha: Nakladatelství XYZ 2012, s. 20.

kovanější jsou texty z roku 1958, kde se jako zkušenější uchazeč soustředí na dva výjimečné dobové snímky — VLČÍ JÁMU (Jiří Weiss, 1957) a PANA PROFESORA HANNIBALA (Zoltán Fábri, 1956). Zde již můžeme hovořit o rodícím se rukopisu Havla-dramatika a spisovatele. Ve studii o posledně uvedeném filmu například vyzdvihuje koncept „realistické alegorie“: „Není to groteskní nadsázka. Je to v první instanci úsilí o výraznost, plasticitu, o markantní odstínění všech dimenzí života, které na plátně vidíme“ (s. 136). Pestrost jazykového vyjádření, dynamika argumentace a důraz na osobitý názor už zde zaznívají v plné intenzitě.

První scénáře a statí

Nepřijetí na FAMU mělo na mladého Havla zdrcující vliv. Úvodní studie připomíná, jak Havel záviděl svým někdejšími spolužákům z Koleje Jiřího z Poděbrad v Poděbradech (Miloš Forman, Ivan Passer, Jerzy Skolimowski, Pavel Fierlinger) úspěch na FAMU a jak se právě Miloš Forman stal jeho celoživotním vzorem. Vzhledem k ideologické bariéře, která mu neumožnila studium na vysněné škole, Havel na další oficiální cestu vzdělání rezignoval a filmu se věnoval nahodile, souběžně se svým divadelním angažmá. Jeho tvůrčí činnost v československé kinematografii ovšem neutuchá.

Z počátku šedesátých let jsou jako doklady Havlova autorského dozrávání uvedeny teoretické studie — „Anatomie gagu“ publikovaná v časopise *Divadlo* v roce 1963 analyzuje fenomén gagu od německých amerických grotesek až po současné absurdní divadlo. Havel v ní odkazuje na řadu dobových teoretických statí a podporuje tezi, že gag nabývá jedinečné formy metafor a představuje specifickou podobu „ozvláštnění automatismů skutečnosti“ (s. 261–270). Zabývá se přitom nejen morfologií gagu jako takového, ale vytváří také půdu pro autorskou reflexi absurdity, kterou využívá ve svých dramatech a filmových scénářích. V tomto smyslu podle něj gagy dovolují „rozlišovat automatismy relativně humanizující, tj. takové, které vracejí člověka jemu samému a umožňují mu (lidský) život, a automatismy relativně dehumanizující, které člověka sobě samému odcizují, terorizují ho, zotročují, odvracejí ho od jeho přirozenosti, zbavují ho jeho autenticity a přiměřenosti“ (s. 269).

Havel ve svých teoretických studiích nezůstává pouze na „bezpečném“ poli umění a kulturní teorie. Ve studii „O konvencích, informaci a kódu“, která vyšla jako předmluva ke sborníku typogramů s názvem *Antikódy*, uplatňuje principy tehdy populárního oboru kybernetiky v oblasti divadelní teorie (s. 54–55). Z kulturně-politického hlediska je důležitá také filozoficko-psychologická studie „O polovzdělanosti“, která popisuje předpoklady a charakterový profil typický pro mnohé tehdejší socialistické funkcionáře. Dokládá mimo jiné, proč byl Havel později vnímán jako politicky nepřizpůsobivý a proč byl po roce 1969 kulturně „odstaven“.

Uvedené studie vznikají v liberálním mezidobí let 1963–1967, kdy Havel rozbíhá různé podoby spolupráce s filmovými tvůrci a kolegy. Na základě poptávky i vlastní iniciativy realizuje náměty a scénáře pro jednotlivé tvůrčí skupiny a koncipuje díla, která bohužel z různých důvodů povětšinou nejsou uskutečněna. Mezi nimi je vhodné zmínit jako příklad synopsi filmu *Rekonstrukce*, komedie, již Havel začal připravovat s Milošem Formanem.⁵⁾

Havel dramatik, scenárista a herec

Přestože nám publikace představuje nečekané polohy teoretické, podstatnou část textů tvoří původní umělecké texty, většinou vzniknuvší ve spolupráci se spřízněnými režiséry a generačními souputníky.

5) Práce na scénáři ovšem s ohledem na Formanovo vytižení nepokročila, v archivu se dochovala pouze třístránková synopse, viz s. 20–23.

Setkáváme se jak s pokusy o zpracování Havlových dramatických látek pro film či televizi, tak s původní autorskou spoluprací na látkách vzniklých přímo pro film nebo televizi. Nalezneme mezi nimi zejména díla, která vznikala za účasti nejsilnějších zástupců nové filmové generace — Miloše Formana, Jana Němce a Jaroslava Papouška.

S režisérem Ivo Novákem⁶⁾ začal v roce 1964 Havel připravovat filmovou verzi své hry *Zahradní slavnost*. K Havlovu zvyku průběžného přepisování Bernard dodává: „Dvě verze scénáře *Zahradní slavnosti* pro filmové zpracování tak představují zhruba devátou a desátou podobu textu a rovněž dokládají, že si Havel nenechal ujít žádnou příležitost ještě dále na něm pracovat a měnit jeho podobu“ (s. 27). I přes několik dokončených verzí nebyl film nikdy schválen k realizaci.

První samostatný počín pro televizi je *MOTÝL NA ANTÉNĚ* (1963/4),⁷⁾ který byl realizován v československé a později také v německé televizi. Kromě možného srovnání několika verzí televizního dramatu nám nabízí vhléd do specifického typu autorského dialogu, typického pro Havlovu pozdější tvorbu. Jak uvádí editor „Patrně poprvé se tu v Havlově tvorbě objevuje téma tzv. ‚vyhrabávaček‘, dramatických scén manželského sváru, ‚jako když se vyhrabují staré hříchy, spory, tajené viny a tak““ (s. 46).

Pokud hledáme už v tomto raném díle nosné skladebné prvky Havlova stylu, které sjednocují jeho tvorbu pro divadlo, film i televizi, mezi ty nejvýznačnější patří zejména repetice, groteskní a absurdní deklamace, které se vracejí v různých kontextech. Už zde je patrná inspirace poetikou absurdních dramat Alfreda Jarryho nebo Eugèna Ionesca, ale také existenciální filozofii, jež přináší vhléd do *conditio humana* odcizeného člověka, u Havla adaptovaného na socialistickou společnost.

Nutno podotknout, že Havlovo filmové angažmá v šedesátých letech není pouze autorským otiskem v podobě synopsí, námětů a scénářů. Součástí intenzivního tvůrčího kvasu filmařské generace šedesátých let byla také širší podoba spolupráce, která zahrnovala herecké účinkování v některých filmech. Patrně největší komparzní role se mu dostalo v celovečerním debutu Pavla Juráčka *KAŽDÝ MLADÝ MUŽ* (1965), z účinkování v následujícím Juráčkově snímku *PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA* (1969) už z politických důvodů sešlo.

Významnější úlohu spoluautora scénáře a komentátora naplnil Havel u dokumentárního filmu Radúze Činčery *MLHA* (1966), na němž spolupracovali také další umělci Divadla Na zábradlí, především režisér Jan Grossman. Expresivní, mysteriózní snímek tematizuje mnohoznačnou a zlověstnou mlhu Prahy, která inspirovala Franze Kafku a další spisovatele a vyjevuje svou tísnivou atmosféru právě v absurdních dramatech inscenovaných na půdě klíčové divadelní scény šedesátých let (kde Havel v té době působil).⁸⁾

Existencialismus s lidskou tváří

Pro Havla znamenala liberálnější druhá polovina šedesátých let výraznější umělecké i společenské angažmá, množství práce i publikačního prostoru.⁹⁾ Jeho kulturní činnost se nicméně stále více přesouvá do roviny politicko-společenské. Důkazem může být řada nerealizovaných námětů, které byl Havel

6) S Novákem Havla seznámil Miloš Forman, který mu dělal asistenta na filmu *ŠTĚNATA* (1957).

7) Jak dokládá Bernard, původní vnošení hry (1968) bylo revidováno a nyní je jasné, že podle dochovaného rukopisu jde o rok 1963 nebo 1964 (podle strojopisného překlepu není možné určit první verzi), viz s. 39.

8) V *MLZE* jsou představeny mimo jiných ukázky z představení Havlových her *Zahradní slavnost* a *Vyrozumění*.

9) Kromě inscenování her v Divadle Na zábradlí a působení v redakční radě literárního měsíčníku *Tvář* se podílel na mnoha scénářích, dohlížel na překlady a inscenování svých děl v zahraničí a věnoval se také politickému angažmá, zejména formulování postojů a organizaci aktivit liberálně demokratické opozice.

zavázán dodat, a (zřejmě) nedodal,¹⁰⁾ ale také mnohé eseje, články, komentáře nebo podpora petice 2000 slov.

Havel se v těchto letech profiluje — i díky spolupráci s československými filmaři — jako autentická, nicméně režimem nekontrolovatelná a potenciálně velmi nebezpečná osobnost. Přispělo k tomu pochopitelně uvedení některých filmů Formana, Němce, Passera na filmových festivalech, úspěchy filmů v zahraničí, ale i benevolence vedoucích tvůrčích skupin, kteří přímo zadávali práci umělcům, jejichž kredit byl „třídně pochybný“. Už v roce 1967 se Havel zastává svých kolegů-režisérů, kterým byly zakázány náměty nebo filmy těsně před výrobou. Důvody, jež vedly k zákazům, tehdy obhajoval poslanec Josef Pružinec v rámci interpelací a obviňoval tvůrce z „výroby filmových zmetků, šlapání po socialistických vymoženostech a ze zavádění jakési podivné demokracie“.¹¹⁾

Osobnost Václava Havla byla pro režim s nástupem pražského jara více než problematická, přesto dostával nečekaný prostor k seberealizaci i veřejnému angažmá. Samostatnou kapitolou je spolupráce na libretu k československé expozici na Expu 67 v Montrealu,¹²⁾ intenzivně se zabývá také překlady svých knih a her do jiných jazyků a inscenováním svých děl v zahraničí.¹³⁾ V oblasti filmu Havel stále výrazněji inklinuje k realizaci filmů se spřízněným režisérem Janem Němcem.¹⁴⁾ V roce 1967 spolu píše námět k filmu *Metaři*, po invazi pracují na scénáři filmu *Heart Beat*, fantastické politické alegorie o elitním společenství, které ovládá svět pomocí sofistikovaných politických vražd a transplantací srdcí.

Z obecně známých důvodů, zejména kvůli perzekuci a opakovanému věznění, jsou Havlovy texty z let 1969–1989 velmi sporadické. Kniha nabízí pouze dvě glosy k televizním pořadům („Zpívá celá rodina“ a „Otázka Otakaru Vávrovi“) a svědectví o znovu probuzené filmové aktivitě na konci osmdesátých let. Vzhledem k perestrojkovému chřadnutí režimního dohledu Havel navštěvuje v roce 1987 Letní filmovou školu a výrazně spolupracuje na aktivitách ilegálního poloprofesionálního ORIGINALNÍHO VIDEOJOURNALU. V této době vzniká také dokument DOPISY OLZE (Michal Hýbek, 1986) o Havlově pobytu ve vězení a amatérsky inscenovaná OSUDNÁ NOC PODLE VASILA BILAKA (Andrej Krob, 1988; podle Havlova scénáře), která se vrací ke stěžejním rozhodnutím před invází sovětských vojsk.

Závěrem

Jako post scriptum celé knihy zařadil editor dvojici rozhovorů, které se dotýkají právě filmové kultury v devadesátých letech a sporadické účasti na aktivitách oživené kulturní fronty. Havel se v pozici prezidenta snažil stimulovat kulturní dialog a z titulu své funkce organizoval na Hrádečku několik setkání filmových tvůrců rozličných generací. Stal se tak jakýmsi mostem mezi tvůrčí generací šedesátých let (Chytilová, Němec) a mladými filmaři debutujícími před či po roce 1989 (Vorel, Svěrák, Renč, Pavlasková). K podobným setkáním existovala i řada jiných příležitostí (FITES ad.), nicméně setkání iniciovaná Havlem-prezidentem dodávala těmto seancím na významu.

10) Příkladem budiž námět nespecifikovaného filmu „Krvavá historie“ z roku 1967, na kterou Havel sepsal smlouvu s tvůrčí skupinou Feix/Brož, ale zřejmě námět nikdy nedodal. Více viz s. 68.

11) Interpelace J. Pružince v Národním shromáždění proběhla dne 18. 5. 1967, podrobněji viz s. 68.

12) Více viz s. 57, 60.

13) Havel získával i díky překladům výrazné mezinárodní renomé, na jaře roku 1968 vyjel na turné do Spojeného království a USA, jeho hra *Protest* byla později v roce 1981 inscenována v rámci televizní série BBC Play for Today.

14) Spřízněnost byla nejen rodinná (oba byli vzdálení bratrance), ale i výsostně umělecká: „Jednak jsme opravdu byli dávnými kamarády, jednak skutečně hrála roli i jakási příbuznost senzibility či mentality. Mně byly, popravdě řečeno, některé jeho filmy možná vnitřně z celé nové vlny nejbližší — speciálně O SLAVNOSTI A HOS-TECH.“ Jan Lukeš, Kde je vše dovoleno, nic nepřekvapí. *Iluminace* 8, 1996, č. 1, s. 96. V knize viz s. 70.

Přestože se nabízí skvělá (lehce absurdní) pointa celého Havlova filmového angažmá v podobě režie „vymodleného“ scénáře ODCHÁZENÍ, publikace bohužel stejnou pointu příběhu nenabízí. Tento fakt je o to mrzutější, že i Havel sám vnímal své drama o politickém odchodu jako tečku za svou uměleckou kariérou, i s ohledem na zhoršující se zdravotní stav.

Jako celek kniha představuje výborný studijní materiál, nabízející množství podnětů ke zkoumání Havlovy scénářistické, dramatické i dramaturgické praxe, včetně původních informací o jednotlivých verzích jeho děl, způsobech adaptace i uvedení. Sráží ji však určitá nevyváženost, která se týká jak zmiňovaného nepoměru mezi oběma kapitolami, tak do značné míry i úvodní studie. Jakkoli editor Jan Bernard věnoval velkou pozornost studiu pramenů, jejich interpretace se v některých částech utápí v přílišném detailu. Příklad můžeme nalézt v podrobném rozkladu jednotlivých verzí scénáře *Zahradní slavnosti* (s. 25–31), u jiných děl (třeba u dvojprojektu *Metaři / Heart Beat*, s. 71–85) se setkáváme takřka výhradně s historiografickým popisem. Obecně Bernardova studie nenabízí odpovídající rozdělení historické a interpretační části, v několika případech připomíná spíše badatelské poznámky než hotový text.

Přes nepochybnou užitečnost publikace by si Havlovo počínání a stopy ve filmovém univerzu zasloužily zevrubnější analytické a interpretační zkoumání. Bude k němu mít někdo z našich filmových historiků dostatek erudice, odvahy a trpělivosti? I vzhledem k Havlovu odkazu coby filmového scenáristy, dramaturga a režiséra by bylo toto autorské zhodnocení a komparace s jeho bohatou dramatickou tvorbou více než vítané.

Pavel Bednařík