

František Pavlíček o Marketě Lazarové

Rozhovor se scenáristou MARKETOU LAZAROVÉ Františkem Pavlíčkem (1923–2004) nebyl nikdy publikován. Společně se studenty katedry filmové vědy FF UK jej 16. prosince 1996 vedla a zaznamenala Stanislava Píchná. Přepis zvukového záznamu byl jen velmi nepatrně upraven a zkrácen.

Já jsem se MARKETOU LAZAROVOU zaobíral hned, když jsem v roce 1956 přišel na Barrandov. Ale rozhodující okolností byla volba režiséra. V té době jsem v sestavě barrandovského režijního sboru neviděl nebo neznal takového režiséra. Ale pak jsem byl za trest převelen z normální dramaturgie do skupiny filmů pro mládež a tam nebyl tak příliš kategoričný dohled. Podánilo se nám kromě jiných prominentních režisérů získat Františka Vláščila pro film HOLUBICE – rozhodně jedno z jeho nejkrásnějších filmových děl.

Když jsem jako čerstvý dramaturg skupiny tento film uviděl (a krom toho jsem ještě znal SKLENĚNÁ OBLAKA), tak mi najednou bylo jasné, že Vláščil je přesně ten naturel a režijní typ, který by byl asi schopen se do toho dobrodružství pustit. On sice v pozdějších rozhovorech tvrdil, že tu látku znal už někdy z dřívějšíka, ale myslím, že se mylil, protože když jsem mu ji dal, tak on za několik dnů vrazil do skupiny v Jindřišské ulici, buď v opilsti, nebo v horečce a řekl, že to je prostě látka, kterou za každou cenu bude dělat. A jestliže na to seženeme prostředí a jestliže já se uvolím jít do toho s ním jako spoluautor scénáře, že to tedy zkusíme.

To začalo dávno před mým odchodem na Vinohrady. Já jsem vlastně měl už větší polovinu práce za sebou. I když je třeba říct, že asi to byl Vláščilv i můj největší časový úsek, protože práce na scénáři trvala čtyři roky. Vlastně už se natáčelo a ještě pořád se scénář doplňoval a dopisoval. Možná že to není při přečtení té látky zjevné, ale jsou tam skupiny ne jednotlivých individualizovaných postav, ale takové rodové klany – rodina Kozlíkova, Lazarova, vojáci



hejmana Piva. Takže Vlácil docházel postupně k rozšiřování nároků a potřeb, až k tomu, že jsme tam nakonec implantovali postavy odjinud, ne přímo z *Markěty Lazarové*, ale např. z *Obrazů dějin národa českého*; třeba mnich Bernard, tuším ve druhém a třetím díle, a ta ovečka, se kterou putuje po Čechách, je vlastně odjinud.

Krom toho, než začnu mluvit o celkovém tvaru, je třeba ještě dodat, že co se promítá v biografiích, jsou zhruba dvě pětiny toho, co Vlácil naročil. Existuje řada dalších komponent, motivů nebo jednotlivých obrazů, které se z důvodů snesitelnosti metráže do filmu prostě nedostaly. Ono by to trvalo zhruba 4,5 nebo 5 hodin, a to by i finančně, rozpočtové nebylo vyšlo. I tak to byl ve své době nejdražší film, protože začal s vysokým rozpočtem čtyř milionů. V té době byl průměrný rozpočet (u filmů jako TAM NA KONCIČNĚ nebo OVCHOD NA KONCI) zhruba 2,5–3 miliony. Takže MARKETA za 4 miliony byla obrovská suma, ale na samém konci ten rozpočet překročil 14 milionů, což byla cifra, která vyvolala pohoršení a u jiných pracovníků na Barrandově pocit, že jsou diskriminováni.

Z tohoto a jiných důvodů se práce protahovala, ale i proto, že Vlácil jako režisér je původem výtvarník, který šel spíš než od začátku ke konci od obrazu k obrazu, a leckdy pro režijní nápad bylo nutno odjimat celou scénářovou sekvenci. Říčkám rovnou, byla to práce těžká, zdoluhavá, asi ta nejtěžší, jakou jsem za dobu své dramaturgické a scenáristické praxe zažil, ale patrně nejlepší, jsem za dobu své dramaturgické a scenáristické praxe zažil, ale patrně nejlepší, nebo – dá se říci – nejvíce prospěla režisérovi, který koneckonců je přece jen alfou i omegou. Ve filmové tvorbě je prostě hlavní postavou režisér. Scenárista je jeden z literárních pomocníků nebo asistentů, kteří jsou potřební, ale nejsou hlavní a rozhodující. To taky vedlo k tomu, a já jako profesionální dramaturg jsem si toho byl vědom, že pro mě bylo zajímavé i z ryze osobních důvodů spolupracovat s Vlácilem. To byl a je možná dosud velice osobitý, originální typ, kterého poznat bylo ohromně zajímavé, i když samozřejmě se z té zkušenosti nedalo potom odvodit nic pro mou další práci scenáristickou a dramaturgickou. Byla to prostě taková unikátní sezóna.

Začal bych možná od samotných počátků, od práce na scénáři. V té době, kdy jsme začínali, kolem roku 1961, byla vydána v Českém spisovatelství knížka Milana Kundery *Umění románu*. Byl to samozřejmě hit jako u všech Kunderových věcí, protože on se dovedl propagáčtně o tyto své úspěšné výboje postarat. A tam byla řada tvrzení, které když jsme si potom s Vlácilem s určitou uctivostí četli, tak jsme se museli chvílemi smát, neboť nebylo možné brát Kunderovy výroky vážně. Kundera tvrdí na několika místech, že *Markéta Lazarová* je dokonce psaná jako ideální filmový scénář. Což vžbec není pravda. Kundera, o němž jsme si řekli, že se o něj budeme opírat jako o univerzitního intelektuála, píše, že „Vančura zaujímal nepřátelský vztah k měšťácké společnosti od

samých začátků své tvorby“ a že to byla pozice „upřímného komunistického přesvědčení“. Neboť on v roce 1921 ještě jako člen Devěsílu napsal ten výrok „nová, nová, nová je hvězda komunismu“. Kundera napsal, že podklad Vančurových děl je „rudý“. Že musel vytvořit umění, které by bylo současně nového lidského řádu, za nějž komunismus bojuje. Že mu šlo tedy o nový sloh.

Anebo další zajímavý citát: „Vůl velkého autora musí být vůle zmocnit se skutečnosti, pochopit ji, sáhnout jí do ledví nebo na krk, obhájit nebo obžalovat, zasáhnout a změnit ji.“ To je prostě starý Ždanov. „At Shakespeare, Balzac, Goethe, či Tolstoj, všichni byli ve svém díle společensky angažováni a ve svých dílech řešili ony velké společenské problémy, jimiž žili.“

To je právě něco, co vžbec s Vančurou nejde dohromady. Vančura je fénotyp, který se vžbec nedá vysvětlit ideologicky, kulturně politicky a už nejméně tímto způsobem zjednodušené klasifikace. K tomu Kunderovu tvrzení, že *Markéta* je přímo „ideálním scénářem“, bych vám přečetl třeba tohle:

„Vojsko se hnulo. Bylo slyšeti bezpočet hlasů. Oběma tábory se ozýval hluk a vykřikování. Žebř a prozav! Tu někdo přináší bidla, tu vlekou klády, je viděti jakéhosi holobrádka, který se sklábí jako porvůrka, jiný vzdychá a opět jiný mává rukou a vykřikuje radý, na něj nikdo neobhá.“

V povaze válek je hluk, Pivo řve nejvíce, řve a jeho hlas vrhá vojáky hned sem, hned tam, jeho hlas vypravuje o obhludnosti útoku. Hejmanství! toť skvosná záležitost učiniti sprostáka pánem.“

Umíte si představit z této kratičké citace filmovou sekvenci? Já ne.

Ještě tady mám jednu ukázkou. Jak by se to asi mělo dramaturgizovat?

„Pivo úročil a Kozlíkovi lidé se bránili ze všech sil. Loupežníci i vojáci dobře umírali, tu vyděchl duši někdo na straně králově, tu na straně zbojníků. Šlo jim to k duhu a ještě umírajíce pořýžovali. Sníh na svazích ustoupil černi prsti a rudé barvě krve. Krev se pěníla vystupující z úst a stékala cirkem podél chromých údů.“

To je úžasná, řekl bych, imaginálně burcující, podnětná próza, ale v této podobě je vysloveně nefilmová. Řekl bych dokonce, že je protifilmová. Já jsem si připravil několik sloganů, abych tady jenom neoktál *Markéta* vžbec není to, čemu se říká klasická předloha. Ať už v podobě dramatu nebo prózy. To je pouze velice silný, osobitý podnět, který vyvolává nebo může vyvolat u některých neprozřetelných scenáristů nebo režisérů pokušení zmocnit se ho. Ale vžbec to není předloha, která by se dala jakkoli snadno uchopit.

My jsme si připadali, už jenom proto, že jsme čtyři a půl roku pracovali na téže látce, jako lidé donuceni k manželství. I když se odhlédne od toho, že náš honorář byl o 60 haléřů nižší než plat uklízečky na Barrandově – pro oba dva. Přesto všechno bylo tu cosi jako ponorková nemoc. My už jsme se chvílemi

těžko snaželi. Tim spíš, že Vlášil občas něco ztratil nebo si to představoval úplně jinak a já jsem se namáhal týden se sekvencí, o které mi potom řekl, že to mělo být úplně naopak. Byla to práce občas velice konfliktní, ale v jednom jsme se shodli: že Vančurovo dílo je skvost, který je závažné učit se i napravně. My jsme na sebe na konci těch čtyř roků občas hovořili vančurovským archaickým jazykem.

Také když měla Marketa premiéru, její přijetí nebylo zdaleka tak spontánně pozitivní jako dnes, nemyslím jen u kritiků. Kritici jak už to většinou říkájí, říkali i tehdy A i B současně. Jen to nějak obalovali do svého složitého výraziva.

Pro Marketu Lazarovou jsem dostal povolení od vdovy po Vladislavu Vančurovi já – na svou osobu, protože jsme se trochu s paní Vančurovou znali. A když bylo po premiéře, paní Vančurová mně řekla, že jsem ji oklamal a podváděl. Že jsem jí sliboval, že filmová adaptace bude pietní, bude respektovat předlohu, že v ní v podstatě nebude autor nějak násilně manipulován nebo měněn, a že režisér si tu počíná velice uzurpátorský, necitlivě. Kdyby to prý bývala věděla, nikdy by mi nedala souhlas.

Ona i někteří diváci vyčítali filmu špatnou stozumitelnost dialogů, to je pravda. Kemrovi jako Kozlíkovi je rozumět každé padesáté slovo. Jenomže Vlášilovi jde o obráz, a ne o dialogickou promluvu. Kritizovalo se, že tam je mnoho zámlk, mnoho náznaků, a přitom se nevede konsekventní fabulační linie od začátku do konce, tak jak je to v předloze.

Já si myslím, že Vlášil si nemohl počínat jinak, než si počínal. Když vezme v potaz jeho naturel, a on už byl v té době zralý režisér, myslím si, že byl dokonce zralejší a svrchovanější než na konci své éry, když natáčel *Мага*. Prostě byl by se musel zprotivit, zpronevěřit svému naturelu, jenomže za hranicemi toho naturelu už nebylo nic jiného. Vlášil není ten typ jako *Вавра*: dnes *па-ненств*, zítra *сечн рамен ктупнонаксьчн*, pozítří *романсе про ктудловку* a počtvrté třeba *сokolovo*. Vlášil je z jednoho kusu. A buďto se bere a pracuje takový, jaký je, nebo prostě nemůže pracovat vůbec. Kdyby byl postupoval zdánlivě adekvátněji nebo ohleduplněji k předloze, byl by patrně vytvořil jakous takous ilustraci, ale bylo by to dílo filmové méněcenné. Popisné, ilustrativní, a to by byla pro Vančuru asi ta nejhoriší služba, kterou by bylo možno mu poskytnout.

Já sám jsem absolvoval, i když tomu bude možná těžko někdo věřit, jednat verzi. Od první do poslední, včetně těch jediných, a některé bylo nutno přepisovat už proto, že krajina, exteriér nebo počet účinkujících byl takový, že jsme si scénou aranžovali s pomocí šachových figur na podlaze. Ukázalo se, že to, co bylo sice dobře napsané, by asi nebylo možno tehdejšími prostředky reali-

zovat. Takže byla to práce strašně dlouhá a náročná, nekončící, až po ty osoby implantované odjinud nebo po motivy, které tam jsou a kterých si možná nikdo nevšimne, ale které bylo nutno vymyšlet, hledat, koncipovat nebo si vypřičit někde jinde.

BÁJ O STRABOVI

Ve filmu je scéna, kde Kozlíkova žena hlídá nemocného vnoučka a vypráví mu jakousi báji. Normálně by se to odbylo šumem nebo takovým tím „barborováním“, ale Vlášil chtěl celistvou ságu. Tak jsem tenkrát hledal od Jiráskových *Starých pověstí českých* z Lucké války až po Gorkého *Píseň o sokolovi* a *Dívku a smrt*, abych našel něco, co by odpovídalo té atmosféře – to je ležení před bivou, prakticky v takové syrovíně, kde je dítě napul umírající a stařena, která mu vypráví cosi, co i když zachytíte jenom v šesti, sedmi větách, ve fragmentech, vám musí dávat jakýsi pocit atmosféry, která je v souladu s tím okamžikem.

Já jsem potřeboval to jméno Straba. Tragický a hrdinský motiv jsem našel v Gorkém. Jenomže to už byly takové zoutalé snaby nějak se dohodnout. Nehledě k tomu, že i když jsme se nakonec dohodli na liteře scénáře, tak ono to potom na place vypadalo docela jinak. Počítalo se s tím, že když přichází na Roháček mnich Bernard, bude třeskutá zima. Jenomže natáčení se protáhlo tak, že tam mnich v kutně přichází v blátě, v plískanici, a ta pohoda, ta vánoční parabela se proměnila v něco opačného a bylo nutno to zase změnit.

Velká potřeba byla najít vůbec v Čechách krajinu, kde při panování karmeny nenajdete sloupy vysokého napětí, všude se natážel na kultivovanou rovinu nebo něco, co napovídá, že tam je už kulturní lokalita. Nakonec jsme se uchýlili na Šumavu, do takové pohraniční oblasti, kde se podávalo za levný peníz (asi 25 000 korun) zakoupit dva opuštěné zahátralé německé statky, ty ohromné šumavské čtvercové stavby, které architekt zadartoval, takže to odpovídalo Vlášilově a výtvorné představe. Samozřejmě znamenalo to zase nutnost připravit tomu některé scény. Je fakt, že my jsme koketovali s Otunuzi, Cunkovem, s Čertovým břemenem na Sedčánsku, ale nikde se nepodařilo dosáhnout toho, aby to vyvolávalo dojem archaického nedotčeného světa.

Scéna, kde Jednoručka je pronásledován Pivovými vojáky, se natáčela na Šumavě, kde jsou překrásné, ale nevhodné smrkové porosty. V 13. století v Čechách neexistovaly, to je dílo Schwarzenbergů z poloviny minulého století. Tenkrát bývaly takové plané porosty, sem tam jedle.

Přiznávám velice rád, že navzdory tomu, že jde vlastně o fragment filmu (to, co se promítá, není celek, to je část celku, takových pět dramatických věř),

je ta filmová básně či rapsodie spojitá, celistvá, čistá, je to organická srostlice. Lze samozřejmě namířat, že Vančuru neilustruje obrazem, ale cituje ho prostředky filmové poetiky. Vančurovy motivy jsou citovány v přetvoření do podoby filmového díla.

Natočené partie, které nebyly ořazeny do filmu, existují? Byly někdy promítány?

Znali jsme je my. Možná že existují někde ve filmovém archivu, pokud nebyl zlikvidován s nástupem Marhoula na Barrandov. Sám jsem je viděl několikrát, ale pak jsem po půlroce viděl celek a tam nejméně třetina, možná dvě pětiny chyběla.

Vy jste z generace, která možná už nemá k Vančurovi blízko. Pro nás to byl ve 40. a 50. letech objev, protože po heydrichiádě, když ho popravili, byl prakticky zakázán. My jsme se k němu dostali až na sklonku 40. let. Je to autor, jehož způsob vyjadřování ve vás nevyvolává určité vizuální asociace. To není, jako když se v *Zapadlých vlastencích* napiše, že šli polní cestou zapadanou sněhem a po jejím okraji byla řada jeřábů, to ne. Vančura tato sdělení nepoužívá, neoperuje jimi. Apeluje spíš než na optickou na imaginaci komplementárně smyslovou. On neprovokuje jenom vaši vizuální paměť, ale současně dráždí, podněcuje nebo zlobí fantazii a prostě se nevejde do hranic optických asociací. Prakticky se to potvrdilo i později, protože máme tuším zfilmovány čtyři nebo pět vančurovských předloh. O plně zdatilé filmové adaptaci se dá mluvit jenom v případě *rozmarňného léta*. Ale *luk královny Dorothey* nebo *Konec starých časů* – to jsou jenom takové matné odlesky.

Přesto všechno si myslím, že znakem dobrého filmového díla je to, že nestárne, že spíše má povahu nebo charakter vína, které s určitým časem vyzrává. Já jsem měl z *MARKETY LAZAROVÉ* mnohem lepší pocit než při premiéře až po deseti nebo patnácti letech na kdysi polotajném promítání ve Zlíně.

Nevím, to možná jednoho dne rozhodnete vy jako teoretici, historici a vědci, má-li tento film nějaké významné místo v české kinematografii, nebo jestli tu stojí jako solitér, jako osamělé dílo, to už já nedovedu říct.

Ono to především chtělo podlehnout tomu kouzlu a pak ho třeba mít třeba v zádech, ale neřídit se podle něho. Koneckonců my jsme také neměli k dispozici scenerie nebo prostředky, které by mně a především režisérovi souzněly s tou předlohou. *Markéta Lazarová* se odehrává údajně v Řehnicích, to je tvrz nedaleko Mladé Boleslavi, nedaleko Krnska, odamtud pocházeli Vančurovi předkové. To byli Vančurové z Řehnic, říká se zemani a lapkové. Je tam ještě statek č. 1 kde se říká U Vančurů. Ale to už je zcela rovná, možná dvě stě roků zkulturnovaná krajina a ani mladoboleslavský hrad se nedá dnes

filmově pojednat. Koneckvka, závěr *MARKETY LAZAROVÉ* se odehrává na hradě Rabí u Horažďovic.

Vlášil si vybral jako první motiv dlouhý celek nádvoří, kde je vchod do kaktomb nebo jakéhosi podzemního vězení, který se jen nepatrně upravil. Bylo to krásné, protože ten hrad je úžasně rozlehlý, a přitom byl prázdný, pustý. Ta druhá část se potom odehrává v hradním příkopu, kde je dopaden a napil zabít Mikoláš. Já si do dnes myslím, že kameraman té věci spíše trochu ublížil, protože aby mohl skutečně jízdu, snímal tu poslední sekvenci z nadhledu, z vysoké hradby. Zatímco když byl skutečně celý ten obraz z podhledu, bylo by to myslím daleko impozantnější, koneckonců možná i tragičtější, patetičtější, ale Vlášilovi patos nikdy nevařil. A to máme jenom sto metrů filmu, ale je s tím spousta šánění a starosti, věci, které divák nemusí vůbec zajímat, ale které hrály rozhodující roli.

Já jsem měl kdysi napsaný – myslím si, že zajímavý – díl druhé sekvence, který jsem Vlášilovi odevzdal a měl jsem odjet druhý den na divadelnické symposium do Londýna. On sliboval, že to uzavře posledními dvěma stránkami. Prosim vás, to neberte jako drb nebo pomluvu. Ale v noci o půl druhé se u mě objevil Jiří Pitremann, že Vlášil stojí před barákem a prosí mě, abych se nezlobil, že se mnou nutně musí mluvit. Vlášil četl tuhletu sekvenci kamarádům ve Filmovém klubu, rozparádili se tam a on potom řekl omylem taxikář, aby ho odvezl do Krče místo na Barrandov, já nevím proč. Když tam přijeli, zjistil, že nemá na zaplacení, a ten taxikář mu sebral aktovku, otevřel ji a všechny papíry rozházel do výkopu (stávo se tam sídlíště). No a Vlášil mně přišel oznámit, abych se nezlobil, ale že do toho Londýna bych patrně neměl jezdit a že bych měl těch 60 stránek napsat znovu. To nikdy nenapišete stejně. Já pšu všechno rukou. Mě vyrušuje psaní na stroji. Já si napíšu koncept a čistoepis rukou a pak to dám rozpisovače.

Byl jsem postaven, s pocitem hrozně křivdy, vzteku a otrávenosti, do situace, že jsem měl během několika dnů napsat tuto sekvenci znovu. Já jsem ji napsal takovou, jaká je, možná že byla horší, možná že je stejná nebo lepší, ale to jsou faktory, které by si spíše zasloužily být zapsány v nějakých memoárech než v literárně vědném nebo literárně historickém pojednání.

Po premiéře jsem zaznamenal čtyři bezprostřední reakce. Jedna byla od paní Vančurové. To mě samozřejmě zdrtilo. Ona mě vzala na milost až o pět roků později při inscenaci *Josefíny* v mé úpravě ve Vinohradském divadle. Tenkrát mi řekla „vše odpuštěno, už se na vás nezlobím“. Druhá od mojí maminky, velmi prosté venkovské ženy, kterou jsem nerozumně vzal do biografu a odcházal jsem s ní, protože jsem viděl, že prakticky za celý večer nevěděla, o co jde. Film je to šerosvitný, není většinou rozumě, co si tam povídají, tak mi

řekla: ale nebud' smutný, každý v životě jednou něco prožíváme. Jeden kritik řekl: no, že to je Vlácil, tak mu to projde. Druhý říkal: je to světové. To jsou během dvaceti minut čtyři zcela rozdílné soudy.

Vzpomínám si ještě na jednu návštěvu. Vlácil chěl nějaké gotické nadávky tam, kde zbojníci vyklíkují na hejtmána Piva a vojáci odpovídají. Nenašli jsme je v oficiální literatuře, protože z toho období jsou zachovány převážně sakrální záznamy. Tak jsem navštívil svého profesora, který mě na této fakultě učil češtině, profesora Jílka-Oberpálce, který vydal sbírku středověkých nadávek a vulgárních výrazů. On mě srdečně přivítal a pral se: co byste si přál, pane kolego. A já jsem řekl: pane profesore, potřeboval bych tak tučet, nebo radši dva těch nejsprosťších nadávek z doby Jagellonců. A on se tak na mě podíval a říkal: prosím vás a proč, na co jste se to dal? Já jsem říkal: no, děláme markuru lazarovou. A on: ale tam přece není žádný dialog, kde by se nadávalo. Ano, Vančura mluví velice řízně, jadrně, ale básnicky. A nakonec jsme šli do zápisků pana profesora, trošku jsme se rozohrnili, já jsem mu přivezl takovou pozornost z Valašska – slivovici. My jsme toho trochu upili a on pak vytáhl své poznámky a začali jsme na sebe jako házet ty nadávky. Jeho paní, zřejmě stála nervózně za dveřmi, přišla dovnitř velice poplašená a říkala: Pánové, tak už dost! Františku, měl bys mít rozum. Ona myslela svého manžela, který se jmenoval stejně jako já, a já jsem si říkal, proč mi tyká. Nakonec jsme z toho použili snad tři nebo čtyři slova.

HERCI U VLÁCILA

Ukázala se zajímavá věc, jak se nesnáší styl Vlácilův i tohoto scénáře s konvenčním, třeba i dobovým, divadelním herectvím své doby. Tak např. pro hejtmána Piva byla řada kandidátů a prvenství si sliboval Vítězslav Vejražka, robustní, krásná hlava. Vedle něho byl zkoušen poměrně neznámý herec Zdeněk Kryžánek. Vejražka byl člen Národního divadla, Kryžánek se upíjel na smrt někde v Chebu. Já jsme ho pak vzal na Vinohrady na dvě sezóny, ale nebylo to možné. Hrozilo nebezpečí, že buďto nepjijde na představení, nebo uprostřed scény začne rozbíjet nábytek. Ale jako hejtmán Pivo je to obrovská filmová figura. Ten když sedí na koni, to je to, čemu se říká v naší hanýřce pravá „filmová držka“. Když se potom vezme třeba Jan Kačer v úporní večer, i když se s ním Vlácil sebevíc snažil, bylo to nejjednoduškově umělé, bylo to aranžované, bylo to kdesi na přechodu divadla a filmu. Pro Marketu byla vybrána Magda Vášáryová, která studovala na obchodní akademii v Banské Štiavnici, bylo jí myslím 15 let. Když jsme si ji vymatli, musela být uvolněna ze studia, navíc tu měla s sebou guver-

nantku nebo vychovatelku, protože kdyby mělo takové čisté stvoření jezdit po exteriérech s tou filmařskou slotou, to je o život, nejenom o počestnost.

Roli Milkoláše si slibovalo taky asi půl tučtu herců, nakonec si Vlácil vybral Fera Veleckého z Bratislavy. Orce Markety hrál Michal Kožuch, napůl ochotnický, napůl profesionální herec z čerstvě založeného divadla v Nitre, prapůvodem ještě nedlouho předtím švec. Do toho dobře zapadla Naďa Hejrná (paní Kozlíková), protože to nebyla salonní herečka. Vynikající byl Jednoruka (Jvan Palúch), který na jevišti (v košickém divadle) byl herec spíš podřadný, ale v MARKETĚ zahrál svoje. Pak už to byly spíš takové znevoňeniny, protože udelet z Jaroslava Mloučky neurova není tak těžké, to dokáže i průměrný maskeť. Byla to směsice spíše „nezavedených kšichtů“. V jediné věci se cítil Vlácil zklamany: on chtěl, aby mnicha Bernarda hrál Rudolf Hrušínský. Což myslím byl, na rozdíl od těch divadelních celebrit, herec univerzální, jedinečný, to byla postava, která nebyla jevištěm poznamenaná či zkažená. Ale když si přečetl scénář a viděl, s čím by v tom terénu zápolil, tak to oděkl a podářilo se přemluvit Vladimíra Mensíka. Samozřejmě že Mensík je úplně jiná figura než Hrušínský, o něco primitivnější, taková přiboudlejší, trošku víc šmejd. Tomu jsme soddmni s tou ovečkou věřili víc než Hrušínskému. Ale byl dokonaly, já když ho vidím, jak šlape blátem na Roháček s nadávkami, jinnž rozumíme jen napůl, je to jeden z jeho vrcholných filmových výkonů.

My jsme se s Vlácilem dokonce dohadovali o barvu a podobu koní. Protože v tomto filmu nebyli normální jezdeckí koně (to si možná ani diváci nevšimli). Od doby MARKETY LAZAROVÉ se datuje zájem o tzv. huculy. Přivezli jsme do Prahy tři nebo čtyři páry vymírajícího druhu huculských koní. Jsou chlupatější, je jich myslím dnes jen několik kusů v zoologické zahradě. Koně jsme vybírali na Šarši, na východním Slovensku, odkud se stěhovali do Prahy, protože v protikladu k jezdeckému oddílu hejtmána Piva se zbojnické kobyly nehodily, byly příliš rovnocenné a ztrácely takový ten charakterizační šmrnc.

Vlácil nedával herci velkou akci. Používal dlouhé statické záběry, dlouhé jízdy. Měl skvělého kameramana Bedřicha Bartku, který později emigroval. Vezměme si scénu natáčenou na Frymburku, kdy je Milkoláš zbit na Oboršiti. Vlácil mi ukázal jizbu, kde se Marketa modlí. Část výzdoby dělal Medek, Koblasa a ještě někdo. Byla to skutečně nádherná gotická jizba podle představ člověka z 20. století. Akorát jsem říkal: ale teď ti tady bude vadit lidský herec. To je tak dokonalá kompozice, že v podstatě vylučuje lidský element. A on také zabral tu scénu jizby a vyjel z ní ven a teprve na pavlači, na takovém ochozu, začal snímat přicházející Marketu. To, jak Vlácil vedl nebo nevedl herce, nebo na čem mu záleželo, si pamatují velice dobře. Já jsem tam přijel v takovém lednovém nečase na tu tvrz, kterou jsme si zadaptovali u Frymburka, a někdy

v devět se začal aranžovat obraz. Míkoláš už je zbitý, opírá se o zed' a čeká odněkud útok. A bylo půl druhé, když jsem Vlácila upozornil, že se mu ve dvě začne smívat. On s tím obrazem nebyl spokojen. Nakonec ještě žádal, přestože se to bralo z poloderaťu, aby Míkoláš měl v koutku zpěněnou slinu. Tahdy tam dělala maskéry dvojice malých, zavalitých sourozenců, kteří chudáci běhali s těmi svými krosničkami a nebyli schopní to zvládnout. Mám pocit, že tu scénu natočili až během pěti minut, než se začalo smívat.

Vlácil prostě trval na určitých detailích, které on zřejmě viděl. On má vizuální fantazii. Když jsme natáčeli noulvici na balkském pobřeží někde u Stralsundu, to bylo hrozné. Je to scéna, kde sedí šest senilních vysloužilých námořníků kapitánů na židlích, dvacet třicet metrů od roviny přílivu, někteří třímou, jiní něco povídají. Jsou to takové ty staré ruiny. A najednou do toho přijede v protisvětle, proti slunci jeep s klukem, který jede pro jednoho z nich. A Vlácil chtěl, aby ten jeep jel jedním kolem ve vodě a aby ten vějíř vody vystříkl až k těm staříkům a vytvořil takové duhové spektrum. To byly požadavky – proto mě jako provozního dramaturga, který musel hřdat rozpočet, ale i pro kameramana Čuřka – k uzoufání. Nakonec se po dlouhé době ten záběr podařil. Kdybyste jednou šli s dětmi na noulvici, tak zjistíte, že je tam tento záběr. Jeho natočení trvalo dva dny.

Je škoda, že se tehdy nepodařilo prosadit, aby Vlácil na FAMU aspoň jeden semestr přednášel a hlavně aby mohl své adepty a žáky přivést na plac. Protože jsou věci, které se nedají vložít a explikovat. Ty se prostě musí vidět.

Jakým způsobem Vlácil své požadavky prosazoval? Byl autoritativní typ režiséra?

Ne, on je vytrvalý. On všechno sblbl, ale když jsem druhý den přišel na plac, tak to bylo přenesně tak jak první den. A když jsem něco namítal nebo vyčítal, on mě poslouchal, a já jsem mu říkal: ty se tváříš, jako bys mi nerozuměl. A on řekl: opravdu, já ti nerozumím. Byla to vysloveně taková ta lepší taktika. Krejčík zuřil, napadal, u Krejčíka šlo o život. Vlácil ne. A nebo někoho poslal, jako poslal toho Pittermanna.

Zúčastňoval jste se natáčení, měl jste potřebu Vlácilovi zasahovat do realizací svých postavů?

Samozřejmě, proto jsme se taky dostávali do sporů. Byly věci, kdy už bylo nutno říct: dáš už ta optická fúrie jít nesmí. Dnes občas ve filmu vidíte řadu volných asociací, které mně jako průměrnému divákovi nedávají smysl. Vánčura může být traktován pomocí jednotlivých fragmentů nebo celků, ale musí

to dávat jakýsi smysl nebo ponětí – aspoň ve vás – určitého pocíťového řádu. Já jsem začal původní verzi s komentátorem. Vlácil to odmítl. V páté verzi jsme se vraceli. Je tam citát z Vančury a Štěpánek říká krátkou promluvu. Čtvrtý oddíl se jmenuje Vlci. To utká Kozlák z Boleslavi, kde se střetl v hospodě s vojáky hejtmána Piva, a je pronásledován. Po chvíli zjistí, že už ho nepronásledují jakoby jeho očima. Jenomže kromě nás nikdo nevěděl, o koho se vlastně jedná. Byly tu jakési nekonečné únavné jízdy, které v podstatě neměly svůj dramatický subjekt. Ten se tu nikde neobjevil. Optimální tvar jsme hledali několikletým přepisem. Nakonec jsme to vyřešili jako kompromis. Někde je tam Kozlákův hlas, někde jeho obraz. A část té sekvence mu naskakuje jako ve flash-backu, kdy už sedí doma a napůl usíná, uškrvaný po tom úrpku. Takže tyto věci například byly mezi námi předměttem sporu.

SPOLUPRÁCE REŽISÉRA A SCENÁRISTY

Já jsem měl při vzniku МАКРЕТУ výhodu, jednak proto, že jsem přišel za režisérem s láskou, pak jsem byl dramaturgem ve skrupině, která mu umožnila film dělat, a navíc jsem byl scenárista. A nebyl jsem finančně odvážlivý od honotáře, protože jsem to dělal z posedlosti Vančurovy. Pro mě je Vančura totéž, co Bible kralická vupřážená moderní řečí. Vančura je pro mě učebnicí básnické češtiny. Čili v tomto ohledu měl Vlácil ohromnou výhodu: věděl, že já od toho neureču za žádnou cenu. To jsem mu zas do té míry věřil, že věci dokážu, půjde-li o to je usmlouvat. My jsme měli spolu tuším dělat адепинд. Mně se z té jeho rozděšší tvorby nejvíce líbí адепинд. Tam je také Кötнер nejrupůvodnější, když zpracovává svou vlastní empirii, dvoji vcel bylo někde na mé gusto moc otmamentalní. Vlácila bylo nutno někdy brzdit, aby to nepřehnal ve své obrovské schopnosti vytvářet kompoziční. Vzdýcky je to otázka hranice.

V průběhu natáčení МАКРЕТУ LAZAROVÉ jsme si slibovali, že spolu podnikneme ještě jeden filmový projekt. Je to moje stará látká, první verzi jsem napsal v roce 1943 jako divadelní hru. Je to Valdšejn, podle mého názoru obrovská filmová látká. Ale neshodli jsme se v jednom. Vlácil chtěl ten film exponovat poprvou českých pánů na Staroměstském náměstí. To by stálo v té době, už jenom tento obraz, nejmíň deset milionů. Udělat Staroměstské náměstí v roce 1921 se vším všudy, to znamenalo spoustu tříkové práce, modelů, nehledě na to, že za prvé Valdšejn v té době byl sedmatřicetiletý, nijak významný plukovník císařského vojska, který velel pražské posádce a mohl nanejvýš vést ty hlídky, které doprovázely odsouzence. Ale on tehdy rekviroval statky těch od-

souzených českých pánů v severních Čechách, Frydlant, Jičín atd. A za druhé, podle mého názoru poprava na Staroměstském náměstí je „foršpan“, to je pouť, to není začátek filmu. Co tam budete dělat? Budete srážet jednadvacet hlav. Už při páté hlavě si divák řekne, krucifix nemohl by to ten kat vzít ostrějším tempem? Co si slibujete od toho, že doktoru Jesenišovi budou rvát jazyk nebo že budou někoho čtvrtit? To znamená velice pořídním způsobem vystřelit prach a nemá to smysl.

Moje koncepce Valdštejna byl jeho útek z Plzně, kdy je zřejmé, že upadá v nemilost, ve Vídni se jedná o dekretu o jeho odvolání a umlouvá se, že bude zavražděn. On v té době už těžce nemocný prchá z Plzně do Chebu. Do těchto dvou dnů o masopustu 1634 by se mělo vejít celé drama Valdštejnovy osobnosti. Protože, co s tím dělat? Stavbu Valdštejnova paláce? To je jako budovatelská hra, bude se stavět na místě šestadvaceti domů palác, jakýsi barák. Koho to bude zajímat? A bitvy? To by bylo moje statistů, panáků, kterým se za chvíli budou nároční diváci chechtat, protože je to vždycky to samé aranžmá. Než jsme se stačili shodnout, Vláčil přijal jinou práci a už potom zůstal s Körnerem. Nehledě k tomu, že jsem byl docela rád, že si od něj trochu odpochmu. Když si to tak vezmete, za čtyři a půl roku se rozšype i velmi poděšené manželství. A my jsme si leckdy za tu dobu šli hrozně na nervy. Ale máme provedený sběr materiálů. Když Bůh dá, chtěl bych na konci příštího roku začít dělat tuto látku dramaticky.

Čtete-li Vančuruův text, navázíte na neustále změňný poloh, je tam i specifický, groteskní nebo ironický humor. Kdežto Vláčilův film se odehrává spíš v tónině patetického rapsodického.

On má pár těchto situací, ale protože je špatně rozumět dialogu a protože on hodně tlačí na výrazně zobrazení, tak se tyto věci hlumí. Slovnímu fóru nerozumíte, situační humor se v celkové kompozici těch spíše patetických záberů ztratí. Nehledě na to, že u Vančury jsou nejkrásnější momenty humoru tehdy, kdy on komentuje děj. Např. ve větě: „... nonono, zblázní se ve svém kloboučku“, když mluví o jedné figurě.

Já jsem to tam chtěl dostat v první verzi, kde byly rozsáhlé partie vypravěčské, které by byly mohly jít pod obraz. Vláčil to kategoricky odmítl. Byly tam třeba i takové momenty, kdy se už schylovalo k tragikomické pointě, ale on si vymnul, že mu produkuje sežene do určité scény hejno vran. Chtěl, aby v jeden moment vzlétlo veliké množství vran. Týden je krmili, aby se tam naučili létat, jenomže pak bylo tak špatné počasí, že se to nepovedlo. V těchto obdobích se někdy ztratí těžce sdělná Vančurova ironie.

Vláčilovu filmu bylo vytýkáno, že v něm chybí expozice, divák je do něj náhle vržen a dezorientován. Byl to i Váš záměr?

Ne. To spadá na jeho vrub. Vláčil dával přednost tomu vzrušujícímu, i když to nebudě srozumitelné. První obraz se jmenuje Přepadení. To jsou dlouhé záběry jakési pomyslné říšské cesty v zasněžené krajině a vždycky jenom kus od sebe jsou takové čtyřmetrové směrničky (mělo jich být sedm nebo osm na hroznu dálku od sebe). Když jsme dostali účet od filmových ateliérů, tak to vypadalo, že těch sedm směrniček bude stát 280 000, a navíc by výroba trvala měsíc. Tak jsme šli za Janem Koblasou, to byl v té době vrstevník Mikuláše Medka – patřili k elitě nefigurativního malířství. Vláčilovi dělal část výpravy k nouzovci a jeho dílem je ta vysokánská židle, na níž sedí Smyczek v roli toho vyřetěného mládežnického chlapce. My jsme přišli za Koblasou a on nám řekl, že ví o krásných sedmi nebo deseti topolových kmenech na Trojském ostrově. Když mu zařídíme převoz na jeho zahradu (měl vilu v Bubenči), že nám to vyrobi během pěti dnů a noci s kamaraďdy, pokud dostanou na dlaně 50 000. A skurečně za čtyři dny jsme je měli (já čtyři z nich mám ještě dnes na zahradě, protože jinak by byly ponechané na podpal). Poprvé jsem je viděl jako vy až na plátně (nebyl jsem tehdy v terénu) a neměl jsem představu, že jsou to tak obrovské štátne.

Horší to bylo s rukopisem. Psal jsem každou verzi dvakrát – rukou, a byla to taková strašná hromada papíru... A když už toho bylo moc, tak jsem to odvezl do sběru. V té době jsem byl zakázaný a netušil jsem, že by to vykoupil Filmový ústav nebo Památník písemnictví. Až později jsem se dověděl, že kromě technického scénáře neexistují vůbec žádné doklady. A já jsem 26 kg těch materiálů odvezl do sběru v Sedlčanech. A ještě navíc v deštích jsem házel balčky přes vrata už zavěšené sběrně.

Co kostymní stránka MARKETY LAZAROVÉ? Vytváříte Theodor Pištěk velmi obtížně obstarával vyzbroj nebo drátěné vojenské košile.

Ty bylo vůbec nemožné použít, jednak byly těžké, jednak bychom museli převzít ručení za to, že se nepoškodí, a vycházelo to na hrozně sumy. Výroba jedné košile v jablonecké bižutérii se odhadovala na 15 000 Kčs. Tak nakonec přišli s pomocí Pištěka na výrobu z vlny. Jsou uštrikované a namočené do nějaké pryskyřičné matérie, takže budi dokonaly dojem, akorát nechcete – to už se obstaralo jinak. Vláčil měl štěstí na mimořádně trpělivé lidi. Mě se pral jednou Pištěk: jak to s ním vydržíte? Já se s ním vídám jednou za měsíc a mně už z něj tečou nervy. Vorrel dělal výpravu, to je flegmatický člověk. Bařka byl

zhruba dvakrát tak velký jako Vláčil a měl čtyřikrát větší hmotnost, takže toho se snad Vláčil trochu bál jako fyzického monstra. Jinak byl zase fleγμαtik, protože stejně jako Vláčil říkal ano, ano, ano Františku, všechno tak bude, a stejně si to udělal po svém.

Výzbroj Zdenka Krzyžanika v roli hejmana Piva vážila 55 kilogramů, navíc to byl, jak už bylo řečeno, obtížně „režimovatelný“ herec.

Obtížné bylo dostat jej na koně. Kdyby spadl, mohl si zlomit vaz. Byly to sice takové těžké pivovarské kobylky, no ale kdo věděl, kolik měl vypít, když ho tam posadili. Teď mu kobyla cukne, on sítne – a byl roztočený film, do kterého už bylo investováno 11 milionů. Já jsem měl jediný pocit úlevy po premiéře, že to mám za sebou a že nebudu zatřený.

Josef Kemr v roli Kozlika – to je jedinečná postava i v kontextu českého filmu, podobá se polodivokému, pudovému zvířeti v haitech, jaký byl původ a vznik filmové podoby této figury?

Možná je to až malinko přepísknuté, to si netroufám posuzovat. Herci je třeba roli vysvětlit (žádný herec není tak inteligentní, aby poznal, jestli je role dobrá, nebo špatná), on pouze ví, že když ji dostane a bude velká, tak ji musí udělat. Kemr šel do toho s vědomím, že má skutečně jedinečnou roli, a věřím, že když s Vláčilem nad tím pár večerů seděli, že to v podstatě – dá se říct – „sežral“. Oni Kozlika přepsali už co do naturelu vizuálního. Tam je někde zmínka, že občas nosil jako pokrývkou hlavy místo kloboučku kůži ze zabité zvěře. Oni tam z toho udělali až trochu kabaretní ušanku, ale herec s ní v podstatě srostl. Při vši úctě a lásce k Josefu Kemrovi, přesná herecká dílce nikdy nebyla jeho nejsilnější stránkou. To byl herec vynikajícího zjevu a perféktní spíše na dobrý mikrofon než na volný poslech. A tady, protože se ještě nehralo na mikrofony na těle, ale na ty zavěšené, tak stačil nepatrný pohyb nebo tlumení maskou a nebylo mu rozumět. Já mám pocit, že tu roli odkřičel, aniž někdy věděl, co říká. Je to role jako samoznak. Samozřejmě poté, co jsem ho viděl, už si Kozlika neumím jinak představit. Ale když jsem ho viděl vůbec poprvé, tak jsem Vláčilovi s podivem říkal: a to má být Kozlík? Přičemž jsem nevěděl, jak ho vidím já, ale viděl jsem ho jinak. Ale ta kreace je tak suverénní a expresivní, že hat se vryla. On je taky ve výtečném kontrastu k Lazarovi. Lazar je přikřčený, obtloustlý šmejdík, takový opatrný. Kdežto Kozlík je „randabas“, to je člověk, který vraždil, „málem se chcechraje“.

Postava Kozlika má být starší, než byl herec, tím si lze vysvětlit to zastínění herecova obličejé kůží.

Ano, Kozlík měl dokonce 19 dětí! Novum, které si tam Vláčil přál, bylo u Alexandry, mladší Mikolášovy sestry, která se zamiluje do Kristiána. Ještě předtím je naznačen její kvěsmilný vztah s Jednotručkou, tehdy ještě obourukým. Kozlík to řeší tím, že synovi sám utne pravou ruku, kterou se dotýkal necudně a smilně své vlastní sestry. To je věc, kvůli které jsme se hádali, odkud posud, co můžeme dělat. Zrovna tak vzbudila pohoršení scéna s obrovským košatým stromem (natáčená v Lánské oboře, kde se za přísného dozoru realizovala i část bivy), ověšeným množstvím totemů, fetišů, a u něj stála nahá dívka – jedna z prvních nahých postav v českém filmu. Tou byla právě Alexandra jako jakási čarodějka, zaklínadlo, ztělesnění napří pohanského sexu. To ve Vančurově předloze není. Ale něco k tomu Vláčila ponoukalo a vedlo.

Co byste řekl k vypuštěné královské rovině? Podle některých názorů tato eliminace filmu uškodila.

Mylí se. To je totéž jako poprava českých pánů. To by byl velice krátkodechý efekt. Královský element tu v podstatě nemá místo. Král poslal vojsko do pole – za časa krále Vladislava Jagellonského – aby dbal o bezpečnost, zatímco šlechticové kradli a lapkové vraždili. My jsme o tom mluvili několikrát, z téhož důvodu jsme hledali pasáže z *Obrází z dějin*, ale já jsem si neuměl představit, jaké poslání, jaký smysl či dramaturgický motiv by tu měl mít královský obraz. Co může přinést do tohoto děje? Kozlíkovi jsou dopadení, zbití, má být nějaký soud nebo něco takového? Vůbec ne. Prostě už se jde rovnou na popravu. Vláčil si možná od toho sliboval nějakou výtvornou vizi, která by vypadala velice efektně, ale do té skladby by nezapadala. Vančura velice přesně věděl, kudy povede své vyprávění. Nikde nepadne v jeho textu jméno krále, dynastické moci. Tady jde o spor syrového, rudimentárního pohansví. Ono to není koneckonců tak daleko ke svatému Cyrilu a Metodějovi, to byli ještě napůl pohaní. Tak jako když my si dnes vzpomínáme na mladou Boženu Němcovou, tak Kozlíkovi vzpomínáme na své praotce modláře, na předky, kteří ještě obětovávali lidské oběvi Bohu.

Vláčil jako režisér filmu je suverén. Člověk se s ním může hádat, ale kůži na trh nese on. Jedno bylo jasné, že i v té době, kdy už se koketovalo s barvou, to bude černobílý, širokouhý film. A ještě tu byl sen o stereofonním zvuku, ale to byly ještě takové ikarské vzlety. Proto když jsem film viděl v televizi, tak

se mi zdálo, že vidím MARKETA strašlivě zmraženou. Ona musí být promítána na široké plátno.

Byl jste při sestřihu filmu?

Ne. Já jsem byl u natáčení, ale v momentě, kdy to přerostlo a začalo se mluvit o metráži tří, čtyř a půl hodiny, tak to byl film v podstatě zabito. Na dva večery se film nedal rozdělit. To je věc tak náročná, že by začátek filmu vnímaly jiné oči než jeho konec. Já už jsem v té době odešel z Barrandova a byl jsem na Vihoradech. Vláčila jsem prosil, ať to skončí pokud možno v této fázi, protože všechno ostatní by znamenalo už jen kvantifikaci látky, ale ne zvyšování intenzity. To je otázka metráže i jako faktoru psychologického. Dneska vidíte krásné filmové látky a jsou o půl hodiny přerážené. A není to dobré ani z hlediska kontaktu s divákem. Jistě, bývaly i v Čechách doby, kdy se hrávalo i čtyřhodinové divadelní představení. Zkusíte s tím přijít dneska. To neodpovídá životnímu tempu, rytmu, stylu. A někdy vám to připadá i trochu jako neslušné. Divákovi pak dochází trpělivost, schopnost a ochota vnímat. Někdyvno jste mohli vidět film Karla Vaclhka co dělat. Někomu ty čtyři hodiny nevaří, někdo je prostě neunes. Někdo odejde z biografu a někdo začne být kritičtější k jeho výrokům a ptá se, jestli to, co tam říká, nejsou občas jen blábolky, které mu slina přinese na jazyk. A je to otázka časové míry.

Vláčil slibil, že film natočí za 4,5 milionů. To je *contract speciale*, to je smlouva. A on utratil více než 14 už po skončení hrubých prací. Kdyby nic jiného, tak znemožnil realizaci dalších dvou filmů. Na Barrandově už vznikalo napětí, když se řečlo MARKETA LAZAROVA, v obavách, co to ještě bude stát.

Už samotný vznik právě tohoto filmu v dané době je podivuhodným úkazem. Navíc nekomerční projekt, bez politické angažovanosti.

No ano. Mohli jsme operovat Vancúrou. To byl první pokus u nás o Vancúru po pětatřicátém roce (sám před válkou natočil filmy před MARTURITOU a MARKA NEVĚRNICE). A navíc, byli jsme u zdroje, já jako dramaturg a můj šéf skupiny, kteří jsme neustále modifikovali své garanční projekty. Občas se u nás ukázali návštěvníci z ciziny, tak jsme jim něco pustili, psalo se o tom v Timesech, prostě jsme se drželi nad vodou, jak se dalo. Mímochodem ta státem dotovaná kinematografie odvedla i celou řadu velice pěkných věcí. Má na svém kontě celou novou vlnu. Řekl bych, že to nebyly státní dotace, ale solidarita starších kolegů, kteří chtěli za každou cenu podžít mladší, nastupující režiséry. Takže tenkrát byl ten finanční tlak rozložen, stát půjčoval, ne dával. Zhruba 100 milionů

ročně se rozpočítalo na 27-30 filmů, které se vyráběly na Barrandově, tři se natočily na Kudlově a šest na Kolibě, kde ale byly příspěvky z jiných stran. To se rozpočetlo na ty filmy a ony to o rok později vracely na účet jako příspěvky k uhrazení dotace. MARKETA se jistě nezaparlala, musely ji zaparlit svarci NA CINEMU nebo DÁMA NA KOULENICH apod. Tenkrát byla určitá výhoda, že se dalo lavňovat, tady se dalo ušetřit a tady se mohlo utratit o něco víc. Ale natáčelo se podstatně levněji. Takový ovesnod NA KORZE, kdyby se měl dnes ročit, tak bude stát dvacetinasobek. Všechny služby byly levnější, protože to bylo prakticky pod palcem. Na Barrandově byly profese, které fungovaly jako cechovní vrstva, jinak bychom určité práce nemohli zaparlit.

V té době jsme měli štěstí, šéfem na Barrandově byl Eduard Hofman. Byli to lidé od fochu, kteří věděli, partajní orgány nezasahovaly, protože Vancúra jako obět heydrichiády byl nedotknutelný. Poledňák držel palce a snažil se o realizaci některých projektů. Přece jen po roce 1955 začínala vlna oteplování.

Když se tady tak hovořilo – smysl, účel, poslání – tak já jsem je našel ve Vancúrovi, v *Obrázecch z dějin*. Vancúra tam má nádherné závěrečné souvěří. „Je v tom snad nějaký smysl?“, ptá se Vancúra. „Proč? Zbáhdanma. Namátkou. Z potřeby básně. Z rozkazu bloudící ozvěny. A proto, že i věci nejstarší leží v síti přítomného času, a protože touha je jako čunek v rukou tkalcovských a jako meč, který i ve snách dobývá ztracenou zemi.“

