

že ve vaší filmové verzi *Příběhů* chybí téměř všechnen sexuální a společenský anarchismus, který je v divadelní hře. Zmizela postava Mouchy a jeho sexuální experimenty. Skladatel Jiří po soudcích nestíhá svou moc, ale vodu... a nevyhodí do povětří hotel Hilton. Hlavní hrdina se nakonec nenechá odeslat do Čechy, ale jen za svou milou. Až mě napadlo, zda tohle uhlazení hran bylo vaší volbou, zda třeba nešlo o požadavek produkce?

Ne, takové tlaky se u nás myslím nevyskytují. A v mém případě už vůbec ne. Toho, že ve filmu zmizel společenský osten, jsem si nebyl vědom. Že zmizel osten sexuální, to vím. Chtěl jsem, aby to bylo vážnější. Byl jsem po desítkách repríz v divadle unavený. I smíchem diváků. Interakci s divákem se z toho stal jiný žánr, než to měl původně být. Proto ten film jakoby zvažněl, proto jsem vyškrtl Mouchu, hlavní humornou postavu hry. A vyškrtl jsem ho taky proto, že jeho sexuální experimenty nejde ve filmu udělat. Tam jsou moc vulgární. Mouchovo experimentální onanování se na divadle děje jakoby za scénou. Prostor „za scénou“ ve filmu není. Tam platí jen to, co se ukáže. V divadle je to naopak. Na jevišti je vědecké, když vyjde Moucha ze zákulisí s vysavačem. Vůbec nemusíme vidět, co s ním dělá. Ve filmu je něco takového nesmysl. Proč bychom se nepodívali do sousedního pokoje, když se díváme všude? A skladatel Jiří původně ve filmu po soudcích ze sifonové láhve svou moc stříkal. Až ve střížně to vypadlo. Bylo to jedno slovíčko, které z něho nejednou udělalo vulgárního člověka. Tím, že se to objevilo na jiném médiu, tak se změnil charakter. Protože film je médium realistické.

Ta únava z reakce diváků mě nepřekvapuje. Hru jsem četl dřív, než jsem ji v Dejvickém divadle viděl, a pak jsem se divil, čemu všemu se publikum směje. Musím ale přiznat, že jsem se smál taky.

Já se taky divil. Ptal jsem se pak různých lidí, jestli pochopili, že když se Petr nechá jako obsah balíku odeslat do Čechy, tak vlastně spáchá sebevraždu. Říkali mi, že ani ne, že jim to tak nepřišlo, že je to vlastně taková legrace...

Chápu, přesto mám ale pocit, že z toho zmizela jakási původní naléhavost.

Myslím si, že ten pocit naléhavosti v divadle je dán tím, že to je malý prostor a že je tam Petr Ivana Trojana v podstatě pořád přítomný. A i když ne, tak máte dojem, že se to hraje na něj. Ve filmu jsou scény, kde Petr prostě nemůže být. A pak je ten pocit méně intenzivní. Kdybych šel ještě dál, tak bych mohl říci, že divadelní *Příběhy* jsou subjek-

tivní drama viděné očima postavy, kterou hraje Ivan Trojan. Kdybych to chtěl převést věrně do filmu, tak by byl naší kamerou. Dival by se na věci kolem sebe a my spolu s ním jeho očima. Tak by vypadal věrný přepis. Ale to by nebylo hezké, protože Ivan sám by si v takovém filmu vůbec nezahrával a diváci by říkali: „Kde je ten Ivan Trojan, proč jsi ho tam nedal?“

Myslím, že něco takového by uměl třeba Jakubisko. Ale já to neumím.

O Tereminovi říkáte, že jste ho schválně napsal tak, aby natočit nešel, protože se odehrává v Americe 30. let minulého století. Byla by to ale tak nepřekonatelná překážka? V čem je vlastně problém?

Jenom v ceně.

Myslíte cenu natáčení v amerických realitách? Vždyť dneska můžete trikem udělat cokoliv.

Tohle by musel být věrohodný, realistický film. V tom je to kouzlo. U filmu navíc platí princip, že když je moc drahý, tak se vám vymkne z rukou. Když je rozpočet filmu nějakých 30 milionů dolarů, tak vás někdo nenechá dělat finální stříh nebo režisérů. To si radši od vás někdo koupí práva na námět nebo v ideálním případě na scénář. Nemůže se ale stát, že by mi někdo umožnil natočit si autorský film za 30 milionů dolarů. To je z podstaty věci nesmysl. V Americe se říká, že hranice, kde si můžete udržet vládu nad svým projektem jako začátečník, je zhruba 3 miliony dolarů.

Zajímavé je, že jste měl v 90. letech v plánu udělat film i podle jiného, než vlastního divadla. Myslím tím legendární *Hvězdy na vrbě brněnského Hladivadla*.

Ano, mně se představení *Hvězd na vrbě* strašně líbilo. Mělo velké kouzlo, protože bylo ohromně živé.

Osud té filmové verze byl takový, že to chtěl Čestmír Kopecký dostat na plátno, Roman Vávra to měl režimovat a já pro ten film přepisovat. Což se nepovedlo ze dvou důvodů. Jednak jsem nenašel Klíč, jak to přepsat, protože to bylo rychlé divadlo, a Češtíroví se nepodařilo uzavřít takovou smlouvu, abychom si s tím textem mohli dělat, co bychom chtěli. Bylo to kolektivní dílo a spousta lidí na něm byla citově zaa-gažovaných. A ještě víc, když zemišla Johana Rusínová, představitelka hlavní ženské postavy. Tehdy napí: chtěli, aby v tom filmu někde zazněl její hlas. Taková tam byla zvláštní a nerealná přání. A já si uvědomil, že bychom našli spoustu lidí, původních autorů, a úplně zbytečně, aniž bychom z toho dokázali vykřesat něco nového nebo lepšího.