

Druhou stránku Němcovy osobnosti a způsobu jeho existence naznačuje Josef Škvorecký, když píše: „Jan Němec je enfant terrible nové vlny. Skoro všichni příslušníci hnutí měli to, čemu se eufemisticky říká ‚potíže‘. (...) Němec je popudlivý sangvinik. (...) Na FAMU (...) měl pověst nejhoršího studenta (...).“¹²⁵

Němec o své tělesné konstituci píše: „Býval jsem tak neduživý, že před koncem druhé světové války jsem dokonce pobíral speciální přiděly pro nemocné tuberkulózou. Později jsem byl slabý na ledviny (...).“¹²⁶ Toto neduživé dítě v sobě nejen našlo sílu přežít, ale i vzdorovat a provokovat. Vedle Jiřího Krejčíka a Věry Chytilové patřil Němec k největším metodickým provokatérům českého filmu. Podobně jako oni provokací odhadoval sílu přítele i nepřítele a dobíral se pravdy o jiných i o sobě. Provokace byla ovšem i součástí jeho prehlivosti.

Už jsem zmínil, že byl několikrát málem vyloučen z jedenáctiletky v Londýnské ulici „pro nonkonformní jednání“. Před maturitou v roce 1954 tu ve třídě „rozbil ampulku se slzným plynem, kterou vzal bratrovi, v té době studujícímu chemii na UK (Univerzitě Karlově – pozn. jb)“, za což byl potrestán podmíněným vyloučením.¹²⁷ Sám vzpomíná, jak s bratrem provokovali své rodiče¹²⁸, a na to, jak jako šestnáctiletý student měl na zdi připíchnuté údajné „Célinovo tvůrčí desatero“, z něhož čerpal program vzpoury. Součástí „odlišení“ byl samozřejmě i americký jazz, což dobře známe od Škvoreckého. Agresivita a provokace se pochopitelně uvolňovaly především pod vlivem alkoholu. Typická pro to je Krejčíkova vzpomínka na to, jak opilý Němec policajtům při zatýkání tvrdil, že chce svrhnout lidovědemokratické zřízení v Československé republice: „Byl provokatér a měl úžasnou fantazii. Jednou jsme byli na tahu noční Prahou, bylo nás možná pět, asi i s Ivanem Passerem, dali jsme si všude nějakou kořalku nebo pivo, a jak jsme byli rozjařeni, tak na Václaváku, přímo před hotelem Jalta, který byl tehdy nově postavený, tak tam byly čerstvě vysázené lipky. Honza se na jednu pověsil a začal se na ní houpat jako opice, čímž celý štěp odlomil. Větev jsme hodili na zem a halasně jsme táhli na Wilsonovo nádraží, že si dáme dršťkovou polévku, nebo co, procházeli jsme parkem, a když jsme docházeli k nádraží, tak u nízkého plotu z buksusů na nás ze tmy vyrazili dva esenbáci, a jak přeskakovali ten plůtek, tak jeden z nich o něj zakopl a rozplácl se přímo před námi, což mezi námi způsobilo velké haló. Pointou ale je, že nás na Václaváku někdo viděl a udal nás, a ti esenbáci po nás šli. Řekli, že nás seberou všechny, nebo ať se přizná ten, kdo ten štěp odlomil. Honza hned říkal: To jsem byl já. A esenbák se ho ptal: Proč jste to dělal?

125 | Škvorecký, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Praha: Horizont, 1991, s. 122.

126 | Němec, J., cit. 3 / op. cit., s. 19.

127 | Stručný přehled základních skutečností a trestních materiálů k osobě zpěvačky Marty Kubišové a filmového režiséra Jana Němce, 8. června 1970, s. 11. ABS, Archiv FMV ČSSR, fond A 32, č. j. 1.

128 | Němec, J., cit. 3 / op. cit., s. 18n.

129 | Rozhovor J. Bernarda s R. Krejčíkem 13. ledna 2012.

130 | ABS, cit. 127 / op. cit. Tento „prohřešek“ líčí Němec v literárně upravené verzi s politickým pozadím Chruščovovy návštěvy v Praze v Němec, J., cit. 3 / op. cit., kap. 27.

131 | Němec, J., cit. 3 / op. cit., s. 21 a 23.

132 | Tamtéž, s. 48n.

133 | Tamtéž, s. 89-96.

134 | Tamtéž, s. 111-117.

135 | Tamtéž, s. 118-131. Francouzský scenárista Carrière vzpomíná, že na jaře 1968 téměř denně s Formanem a Passerem potkával v Praze Němce, „brilantního a osvíceného ducha, který šplhal uprostřed noci na lucerny“. Carrière, Jean-Claude. *Léta utopie*. Praha: Jiří Krechler-bookman, 2004, s. 92.

136 | Kudela, Petr. Interview čistě školácké. *Červený květ*, 1967, roč. 12, č. 2, s. 33n.

A Honza: Chtěl jsem svrhnout lidovědemokratické zřízení. Po krátkém dohadování ho tedy zatkli a vedli ho do Krakovské ulice, on nám mával a volal něco, jako že v šest večer po válce u Kalicha, ale to už nevím jistě. To mohlo být v roce 1955 nebo 1956, co byl ten slavný majáles, v němž bylo tehdy moc lidí namočeno, ale A. M. Brousil se za ně tehdy postavil.¹²⁹ Ve skutečnosti šlo o banální opileckou příhodu, ale Němec klidně riskoval politický konflikt s možnými těžkými následky.

V roce 1962 na natáčení *Červených dnů* podpálil v noci koš na odpadky a v roce 1964 dostal důtku od Místního lidového soudu v Praze 2 za to, že po taxíku, v němž odjížděla dívka, která ho předběhla ve frontě na taxi, hodil lahev s vínem a střepiny zranily kolemjdoucí slečnu.¹³⁰ Podobné příhody ze svého excentrického života uvádí i sám Němec. Při zadržení pro nesprávnou ústroj při vycházce během základní vojenské služby v Českém armádním filmu (ČAF) vyprovokoval českého důstojníka, který bojoval v druhé světové válce, tvrzením, že československý voják salutuje, když slyší hrát nacistickou hymnu Deutschland, Deutschland über alles!¹³¹ Jindy zmiňuje, jak vyprovokoval francouzského četníka na festivalu v Cannes 1968¹³², jak zrušil recepci na francouzském vyslanectví v Praze zahráním Marseillaisy¹³³, jak se pokusil proskočit oknem svého bytu ve třetím patře, neboť kamarádi na večírku odmítali otevřít okno, protože by jim byla zima¹³⁴, nebo jak strčil do okna bytu své dívky, zpěvačky Marty Kubišové, když s ní odmítala komunikovat, a pak provokoval policii skrýváním americké malorážní pistole.¹³⁵ V rozhovoru k uvedení *Mučedníků lásky* odpověděl na otázky Petra Kudely: „Co zakazuješ sobě? – Být poslušný pravidel. Kterou neřest pokládáš za nejhezčí? – Mohl bych citovat Buñuela, který říká: „Na tomto špatně stvořeném světě není jiná cesta než cesta vzpoury.“ Ale tady je rozdíl ve výkladu slovníku: tuto neřest já považuji za největší ctnost.“¹³⁶

Tyto historky a vyjádření Němce charakterizují jako velmi odvážného excentrika, který byl ochotný pro legraci či recesi riskovat cokoli, ale zároveň z konfliktu dokázal diplomaticky vybruslit. Nejen v životě, ale i ve filmové tvorbě.

Sami režiséři nové vlny si přezdívky nedávali. Jen Miloš Forman, Miroslav Ondříček a Ivan Passer si navzájem machisticky říkali „ty býku“. Ale filmová kritika jim určité nálepky dala: Věra Chytilová byla první dámou českého filmu, Evald Schorm morální autoritou, „svatým spravedlivým“, a Jiří Menzel benjamínkem nové vlny. Jan Němec byl jejím enfant terrible, zlobivým dítětem.

Démanty noci¹³⁷

Zatímco se realizoval Procházkův plán B - odlákání pozornosti ideologů, plán A - vytvoření adaptace *Démantů noci* - zůstával v platnosti a probíhala jeho realizace.

Filmovou povídku (s explikací a ve formě literárního scénáře, rozepsaného do 35 obrazů na 62 stránkách - s. 12-16 vyřazeny) dodali Lustig s Němcem, kteří oba bydleli na Vinohradech a měli k sobě blízko, do tvůrčí skupiny Šmída-Fikar 10. září 1962, tedy vlastně hned po návratu Němce z vojny. Látka byla skupinou schválena 11. října. Autoři ještě během října dodali literární scénář. Pak látka přešla do tvůrčí skupiny Švábik-Procházka, kde byl mírně přepracovaný literární scénář schválen 27. listopadu. Ideově-umělecká rada (IUR) skupiny literární scénář schválila o dva týdny později, 12. prosince, tedy o dva měsíce dříve než literární scénář *Chuti léta*.

Dramaturgy filmu byli Marcela Pittermanová a Ivan Urban. Lustig už v té době měl realizovaný jeden film, a to sice adaptaci povídky *Modré plameny* ze sbírky *Noc a naděje* (1958, pod názvem *Transport z ráje* ji natočil Zbyněk Brynych a byla uvedena do distribuce 15. března 1962). Filmovat se začalo téměř rok po dodání literárního scénáře, 11. září 1963.

V archivu Filmového studia Barrandov (FSB) se opět dochoval zápis ze zasedání IUR a její usnesení.¹³⁸ V usnesení byl literární scénář doporučen k realizaci s tímto odůvodněním: „IUR TS vítá tento scénář jako neobvyklé, novátorské, umělecké, velice silné dílo, a také jako zcela nový přístup k obohacení tematiky filmů z nedávné minulosti. IUR se domnívá, že tento příběh může neobvyklým a nekonvenčním způsobem přinést nové zobrazení lidského trápení i naděje. A to už zdaleka není téma jenom „okupační“.“

Toto usnesení má evidentně ideologicko-strategickou povahu s cílem zformulovat silné a „neprůstřelné“ odůvodnění pro realizaci látky. Zároveň akcentuje neobvyklost formy a nadčasovou povahu tématu, což jsou dvě věci důležité i pro natočený film. IUR ještě doporučila autorům při práci na technickém scénáři věnovat větší péči dialogům.

V diskusi IUR (ve stejném složení jako v případě *Chuti léta*, leč bez F. Vláčila) Eduard Hofman vyzdvihl sugestivní a inovativní sílu scenáristické vize. Jana Štroblová se obávala, zda použití několika vyprávěcích rovin

137 | Film se původně měl jmenovat stejně jako literární povídka (*Tma nemá stín*), „což je mnohem lepší titul, ale Lustig si přál jméno celé sbírky, už známé ve světě, přeložené do několika jazyků. Vyhověl jsem mu,“ říká Němec v Cieslar, J., cit. 57 / op. cit., s. 81.

138 | Podrobný zápis porady členů IUR TS Švábik-Procházka o literárním scénáři A. Lustiga a J. Němce „Démanty noci“ a usnesení. Archiv FSB, Barrandov Studio, a. s., sbírka Scénáře a produkční dokumenty, složka *Démanty noci*. Dochovaný průklep šesti stran strojopisu.

139 | Lektorské posudky, podobně jako v případě *Chutí léta*, se buď nedochovaly, nebo nejsou za současného stavu zpracování sbírky dohledatelné. Jeden z nich pravděpodobně psal kritik *Rudého práva* Miloš Fiala. Viz Diskuse o filmu režiséra Josefa (sic!) Němce *Démanty noci*, Svaz čs. divadelních a filmových umělců - Filmová složka, s. 9. Osobní archiv Jana Svobody.

140 | Viz Hviždala, K., cit. go / op. cit., s. 24-27. Ze stejného útěku pochází i zážitek s kradením chleba, zpracovaný v povídce *Druhé kolo* a ve filmu *Sousto*. Podle Lustigovy vzpomínky kradení chleba těsně předcházel náletu hloubkaře a návaznost filmů *Sousto* a *Démanty noci* má tak reálnou logiku. Další vazbu na skutečné zážitky naznačil Lustig v rozhovoru pro dokumentární film o účlech nové vlny 25. ze šedesátých, DVD 2011, I. díl, kde říká: „Němec za mnou přišel, ještě když mu bylo 22 - vypadal jak z mateřské školy a zamířoval se do knihy *Démanty noci*. To byl můj příběh. Já měl za úkol zabít tu německou ženskou, ale nemohl jsem ji zabít, protože vedle ní stálo malý dítě. Protože jsem znal osud židovských dětí, tak jsem nechtěl praštit Němku a udělat z takového dítěte nevinného sirotka. Tak jsem ji nepraštil, a to, že jsem ji nepraštil, byla chyba, protože ona nás udala a díky tomu nás chytili ti starci.“ Další jeho vzpomínky na útěk viz Hviždala, K., *tamtéž*, s. 25-27, 154, a vzpomínku na dalšího chlapce, Lederera, který chtěl po útěku z vlaku jít lesem s nimi, ale Lustig ho k cestě nepřizval, viz Komárek, Martin; Kasalová, Jana. *GEN. 100 Čechů dneška*, I. díl. Praha: Vydavatelství Fischer, 1994, s. 204n.

neznesadňuje chápání budoucího filmu, ale necítila se kompetentní pro posouzení tohoto principu: „(..) skoro vše zde záleží na režijním pojetí a realizaci. (...) V záměru je totiž cosi prastarého, až mytického, i když je to obsaženo v novodobých situacích, v nové skutečnosti (...)“ Radovan Lukavský také mluvil o důvěře v tvůrce a obával se zmatení diváka vizemi v závěrečné části scénáře: „Předpokládá to režiséra a kameramana, kteří budou nad jiné vynalézaví, aby zbásnili nově situace už jinak i filmem velmi ohořelé, aby udrželi zájem diváka na tak úzkém dějovém můstku pouhými variantami jednoho pohledu. (...) Předpokládá to zkrátka v běžných podmínkách naší filmové výroby husarský kousek, nebo tedy mimořádný umělecký čin (...)“ Lukavský také navrhoval, aby princip vizí a retrospektiv byl exponován již v první polovině díla. Josef Vaniš pak měl dojem, že by autoři ještě měli přepracovat první část scénáře, druhá (od použití teleobjektivu) „je obrovská“. Karel Kachyňa také mluvil o obtížné srozumitelnosti formy pro běžného diváka, což podle něj povede k tomu, že bude film málo navštěvovaný, ale že může vyhrát i šest festivalů: „Toto není scénář běžného typu. Je velice umělecky napsán a může to být umělecký film. Jsou tady dvě nevýhody: 1. že je to okupace, ač má obecnou platnost, 2. že má neobvyklou strukturu (filmové - pozn. jb) řeči. (...) Zde byl učiněn z velké části zdařilý pokus umělecky tuto záležitost převést do filmu.“ Nejvíce scénář pochopitelně obhajoval Jan Procházka: „Je to vynikající scénář. Domnívám se, že vznikne film, jaký česká kinematografie ještě nevytvořila. Líbil se mi *Transport*, ale toto je daleko lepší. Tady je Hlas daleko funkčnější a lépe zařazen než v *Marienbade*. Tím, že vypráví cosi z minulosti, velice naléhavého a důležitějšího, když postava prožívá něco jiného, vytváří čtvrtý rozměr. (...) Má to nádech literatury dobré, perfektní. (...) Líbí se mi, že lidské osudy jsou důsledně před našima očima drceny, v tom je to krásné, pravdivé, nádherné. Takhle to bylo. Je nutné to vyslovit.“¹³⁹

Povídka, filmová povídka, literární scénář

Lustigova povídka *Tma nemá stín* je se svými šedesáti stranami druhou nejdelší povídkou knihy *Démanty noci* a je vlastně spíše novelou. Vychází z jeho osobní zkušenosti útěku z transportu smrti z Buchenwaldu snad do Dachau, kdy ve vlaku vyměnil s Jiřím Justicem své lepší boty za kus řepy (či tuřínu) a oba utekli, když zhruba 13. dubna 1945 transport u Kraslic napadl spojenecký hloubkový letec. Překonali vzdálenost zhruba 150 km a dostali se asi za týden, tedy těsně před koncem války, do Prahy.¹⁴⁰ Jiří Justic (nar. 1923)



Jan Němec, Miloš Forman a Miroslav Ondříček na natáčení *Démanty noci*. Foto Jiří Stach

vzpomíná na reálné okolnosti útěku z transportu takto: „Ano, bylo to u Kraslic. Přišel nálet, uteklo plno vězňů, my jsme s Arnoštem utekli ještě s Frantou Oplatkou, s nímž jsme byli zavřeni. Když jsme spali, vyprávěli jsme si o rodinách a Franta nám říkal, kde bydlí v Praze, že tam má maminku. Proč se maminka nedostala do koncentráku, o to jsme se nikdy nezajímali. Řekl nám i její adresu.“

My jsme utíkali a přišli jsme do vesnice - bylo to jen několik baráků a u prvního z nich, kam jsme přišli, stála Němka, dneska vím, že to byla rozhodně pravá Němka, ale tenkrát jsme nevěděli, jak se ty Němky strojí. My jsme se jí ptali na cestu a ona nás poslala rovnou na četnickou stanici. Němci určitě věděli, kdo jsme. Poznali to na nás. Zavřeli nás do místnosti v přízemí, kde byla takováhle okna. Čeští kluci to tam všechno znali, tak zaťukali na okno a ptali se: Co jste zač? A my jsme řekli, že Češi atd., tak jsme se dohodli. A těm Němcům to bylo úplně jedno. Ti už věděli, že to končí. Bylo to v dubnu, asi patnáct dnů před koncem války.

A když jsme takhle utekli, tak jsme se dostali do takového tábora, kde byli Češi na práci a samozřejmě nás přivítali, zvláště když jsme jim řekli, že jsme utekli z koncentráku. Taky nám oznámili takovou novinku, že za dva dni odjíždějí domů do Prahy, protože tábor se ruší, a že nás vezmou s sebou. Takže nás vzali do autobusu s sebou, ale když jsme přijeli k Plzni, tak nám oznámili, že před Plzní Němci prohlížejí každý autobus, takže musíme vystoupit a jít za Plzeň, a tam že nás zase vezmou. Ale, víte, my pěšky a oni autobusem... Každopádně jsme je už nestihli, nebo nás oni nenašli, ale štěstí bylo, že nám dali dvacet marek, takže jsme si koupili lístky, sedli jsme do vlaku a dojeli jsme do Prahy.

Když jsme dojeli do Prahy, tak samozřejmě Arnošt jako mladej kluk tam nikoho neměl. Já jsem v Praze také nikoho neměl, ale tady v Českém Brodě se můj tatínek kamarádil s plno lidma, například tady v tom obchodě vedle, co je ta banka, byl nějaký obchod s obuví, který měl tatínkův kamarád, který tady dole také bydlil, a denně se scházeli. Bohužel, když jsme odjeli, tak se stal správcem židovského majetku a sympatizoval s Němci. To jsme ale nikdo nevěděli. Tak když jsme se vrátili do Prahy, tak já jsem říkal Arnoštovi: Heleď, tebe nikdo nezná, dojeď do Brodu tam k tomu pánovi a řekni mu, že jsme tady a že bychom potřebovali nějaké potravinové lístky a peníze. A on, když viděl, že už bude konec války, tak byl tak chytrý, že řekl, že nám vše opatří, přijel do Prahy, přivezl peníze i potravinové lístky. Dokonce měl v Praze bratra, u kterého nám vyjednal, že tam můžeme tři noci přespát, přestože ještě panoval strach z Němců. To byla pro nás záchrana, protože jsme v Praze nikoho neměli. Arnošt byl mladej kluk, který nikoho neznal, já jsem se do Českého Brodu bál. Takže jsme u toho jeho bratra v Nuslích tři dni přespali. Dozvěděli jsme se ale u jeho maminky, že utekl taky ten Franta Oplatka, který byl proti nám už takový starší pán a už si věděl rady. (...) Franta Oplatka se vrátil asi za šest dní domů. To víte, pro nás to byl kámen úrazu - my jsme tam spali. Měl tady v Praze snoubenku, která na něho čekala, takže když přišel, museli jsme okamžitě jít pryč. (...) On ale měl nějaké přátele, takže nám opatřil bydlení a všechno a my jsme těch pár dní v Praze do revoluce přečkali.¹⁴¹

V literární povídce se Lustig jmenuje Emanuel (Many - Druhý) a Justic Daniel (Dany - První). Utíkat s nimi měl ještě třetí, starší (František Oplatka), v povídce pojmenovaný Frank Bondy, který se (v povídce) ale nakonec útěku neodvážil. V hluboké bahnitě brázdě Many vzpomíná na svou matku v cikánském táboře v Osvětimi. Jako obvykle v této knize

141 | Rozhovor J. Bernarda s J. Justicem 21. září 2012.

je vzpomínka tištěna kurzívou.¹⁴² Many vzpomíná i na to, jak se z přátelství k Danymu nakazil prostřednictvím jeho lžice neštovicemi a společně to přežili. Kurzívou jsou vloženy i jeho další vnitřní úvahy o výměně bot, patřících původně Lustigovu strýci Emanovi (v povídce Leonardovi), který zemřel na snět, a vzpomínky na odklizení trosk po bombardování Drážďan, včetně ukradení civilního oděvu. Pasáže vševědoucího vypravěče se střídají s dialogy obou chlapců o jídle, hladu a cestě. Ve vyprávění se objevuje motiv přespání v jeslích, touha po přikrytí se větvemi, bodavá bolest Manyho z hřebíků, vylézajících ze starých Danyho bot, motiv pavouků, kteří mohou být též horečnatou Manyho vizí, jíž jsou také vzpomínky na Prahu, tramvaj a kino na Václavském náměstí. K Praze patří i vzpomínka na Franka, který v lágru chodil za Polkou a dal jim pražskou adresu své snoubenky, která by je schovala. Pátá kapitola je epizodou s německou venkovankou, kterou chtějí zabít kvůli jídlu a aby je neprozradila. Nedokážou to a ona je udá starostovi. V další, šesté a poslední kapitole pak Many v horečnatých vizích shrnuje intenzivní zážitek z existence normálního civilního života v její světnici s imaginární pražskou ulicí, v níž bydlí Frankova snoubenka: „Spatřoval tu ulici dohromady s ženou v jizbě a lněný ubrus s bílými třásněmi. Vcházel do ní, jako kdyby ústila právě v téhle mezeře mezi stromy. (...) Uviděl to, jako kdyby tu pobýval odjakživa. Neširokou pražskou ulicí s domy s oprýskanou omítkou a se starými plynovými lampami po bocích chodníků jako ozdobnou obrubou.“¹⁴³ V této kapitole také potkávají tucet starců s puškami, kteří byli možná na honu, ale možná pátrali po nich, pokoušejí se je na svahu v lese zadržet a střelíjí po nich. Obsahuje i scénu chlapců v lese u silnice, přemýšlejících o svezení se některým z projíždějících aut. Zde jsou obklíčeni, zajati a odvedeni do předsíně starostovy kanceláře. Tam je hlídá stařík se starou puškou, který jí svačinu. Many se stává vypravěčem ve třetí osobě líčícím, jak chtěli starostovi namluvit, že nejsou Židé, ale Pražané z Drážďan, kde jim shořely doklady při náletu, a že v Praze bydlí na Jungmannově náměstí 4, kde Many jednou byl. Líčí také, jak Many nejprve předstíral, že neumí německy a jak je starosta nechal sundat kalhoty, aby zjistil, že je Many obřezaný a Dany nikoli. V další scéně vchází Many do dialogu s bitím sloupkových hodin, které jim odměřují poslední chvíle života, a vzpomíná na to, jak mu Frank jako kápo přidal více polévky než ostatním vězňům a Many tím ztratil iluzi o jeho absolutní spravedlivosti. V horečce se pak obává nové vize pavouků a bití hodin asociuje s čistou krásou, „kterou musí asi každý pocítit před tím, než zemře“. Donutí Danyho přísahat, že se ještě pokusí přepadnout eskortu a utéct, i když ví, že je to beznadějně. Žena

142 | Jde o první vzpomínku povídky, zařazenou na konci první kapitoly mezi dva halucinační stavy Manyho, a protože i ostatní vzpomínky povídky jsou nejspíše Manyho, je logické, aby i tato byla jeho. Tomu ovšem protičečí její obsah, který spíše odpovídá patrně cikánskému původu „neobřezaného“ Danyho. Buď Lustig nebyl rozhodnut, komu přiřadí jakou etnickou identitu, pak na to zapomněl a při dalších vydáních to neopravil, ačkoli obvykle povídky hodně přepisoval, nebo je toto matení záměrné a záměrně znejistňující, jako vše v této povídce.

143 | Lustig, A., cit. 68 / op. cit., s. 138.

144 | Lustig, A., cit. 68 / op. cit., s. 153n. Během své emigrace v USA Lustig novětu přepracoval do stejnojmenného románu, věnovaného „mé matce“ a patrně ovlivněného již hoto-rovým filmem. Více prostoru je zde věnováno postavě Franka Bondyho a jeho útěku z transportu, postavě strýce Leonarda; ve scénách útěku román obsahuje motiv kráčíání vran, krátké představy pražského domu a zvonku u dveří, vize Manyho cesty s Máňou Černovskou k nim domů jakoby po návratu Manyho z lágru a vize stromů, padajících na Manyho. Rozepisuje i vize zabítí německé venkovanky, z filmové verze přidává scénu se starci v lese, jejich jídlo a pití u starostovy kanceláře v Rotavě i dialogy chlapců. Viz Lustig, Arnošt. *Tma nemá stín*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Porovnání obou verzí viz Haman, A., cit. 90 / op. cit., s. 55-58.

145 | Jako autor je na titulní straně uveden A. Lustig, jako autoři scénáře Lustig a Němec, ruční přepis na průklepu strojopisu zní: „Doklad na výplatu film. povídky.“ Archiv FSB, cit. 138 / op. cit.

146 | *Tamtéž*, s. 6. Plán na použití Tomášové zřejmě vyšel z Němcova zážitku, na který vzpomíná takto: „Chodil jsem na koncerty Libora Peška a Komorní harmonie do Divadla Na zábradlí a tam jsem slyšel skladbu Jana Klusáka *Čtyři malá hlasová cvičení na téma Franze Kafky*, kde ten hlas hovořila nebo brála Marie Tomášová (tehdejší divčí herecký idol naší generace). Netroufal jsem si ji oslovit, raději jsem angažoval Jana Klusáka.“ Doucek, P. B., cit. 206 / op. cit., s. 39. Je také ale možné, že byl inspirován též Schormovým dokumentem *Železní nářadí* (1963), k němuž hudbu také skládal Klusák a kde vnitřní monolog strojvůdce je mluven Danou Medřickou. Je také možné, že zážitky z Divadla Na zábradlí byly společným zdrojem pro oba filmové projekty, protože Schorm také na koncerty Komorní harmonie chodil.

v koženém kabátu a červeném šátku s bílými puntíky na hlavě mu asociuje dobro i zlo a uvozuje jeho vzpomínku na dívku, kterou mu v lágru sehnal jeho otec, aby před smrtí ještě poznal tělesnou lásku. Když žena odchází od starosty, vzpomene si, že její mandlové oči vypadají jako oči maminky. Na ambivalenci vnímání její povahy se nic nemění. Pak oba na starostův povel vycházejí z jeho domu a očekávají poslední výstřel: „Stále ještě nic nepřicházelo (...) z jednoho do druhého se přelévala vlna jejich svrchované odevzdanosti, že před nimi přece jen do poslední chvíle zůstává to úžasné, k čemu kráčeji. Ani nyní se však ještě nic neozvalo. Přišlo to teprve potom, v zářivé hvězdné výši nad jejich hlavami, kdy právě mizeli hluboko ve tmě, kde již nestál cihlový dům a kde byl les ohromně hustý. Vnořili se do noci jako její dvojitý stíhlý stín. A ticho neumlkalo.“¹⁴⁴

Filmová povídka¹⁴⁵ začíná prudkou akcí, počínající v literární povídce až na třetí straně. První (v povídce Dany) vyskakuje z vagonu transportu, který je pod leteckou palbou. Druhý ho následuje po krátkém pohledu po Třetím, který tu ale není konkretizován. Po dopadu na louku se oba snaží vyběhnout do stále strmějšího kopce, zatímco ostatní vězňové, kteří se také pokoušejí utéct, jsou koseni střelbou nacistických strážů. Druhý na vrcholku uklouzne a jen pomocná ruka Prvního ho dostane z dostřelu a zachrání mu tak život. Místo retrospektiv je použit hlas mimo obraz, „Hlas, symbol smrti a krásy, ženský Hlas (Marie Tomášové), který znamená život, jenž byl a nyní se znovu vybavuje.“¹⁴⁶ Hlas pak pokrývá i většinu dalších retrospektiv literární povídky a zní pod jinak němé obrazy, které s tématy retrospektiv asociativně souvisejí.¹⁴⁷ Filmová povídka také hojně využívá dialogu obou chlapců a často naznačuje práci s jednotlivými zvuky (vrány, kroky, houkání vlaku, štěkání psa, bití hodin) a s tichem.

Významné místo zabírá epizoda na mýtině s jeslemi - krmítkem, kde se oba snaží přespát a kam se při svém bloudění obloukem třetí den večer vrací (obrazy 10-17). Obrazy 14-16 (bloudění) jsou ozvučeny Hlasem, vyprávějícím o získání civilního oděvu po náletu na Drážďany, o Frankově milence a o pražské adrese jeho dívky, do níž je vsunuta jakoby aktuální poznámka o pozdějším osudu Franka - Třetího („že s nimi půjde a že kdyby se mu na cestě něco přihodilo - tak vidíš, starý hlupáku, už se stalo, poněvadž jsi zůstal trčet ve vagoně a už třeba nežiješ! - aby došli do Prahy bez něho“¹⁴⁸).

Nejobsáhlejší částí je závěrečný čtvrtý den (obrazy 18-35), začínající psychickým i fyzickým zhroucením Druhého s vizemi pavouků (stejně jako v literární povídce), kteří zde ale lezou po jeho těle a pokrývají téměř celý svět

s výjimkou kousku světla spojeného s Prvním, a mizí ve chvíli, kdy Druhý sebere své síly a s pomocí Prvního opět vyrazí na cestu. Hlas tu měl vyprávět příběh solidarity Prvního a Druhého s umírajícím chlapcem ve vagonu, když se postavili proti tomu, aby po něm šlapali ti, kteří chodili k okraji vagonu vykonávat potřebu. Měl to být také příběh o lidské důstojnosti v přítomnosti smrti a zdůraznění míry jejich vzájemné solidarity a přátelství. Tento příběh v Lustigově povídce obsažen není. Hlas tu předcházela či doprovázela epizodu Déšť, v níž je chladná voda na chvíli zbaví horeček a na jejímž konci replika Prvního „Tu ženskou zabijeme“ předchází obrazy (20-26) se sedlákem a jeho ženou. Déšť je u Lustiga zmíněn pouze jednou krátkou větou a replika Prvního je naopak na začátku páté kapitoly pokrývající zmíněné téma jídla. Podobně jako u Lustiga ani zde nejsou obsaženy vize zabítí venkovanky a také zde je jen zdůrazněn úžas Druhého nad možností obyčejného civilního života uprostřed válečných hrůz („Lidé si ještě takhle žijou, bože!“¹⁴⁹). Nejsou zde ani vize pražského prostředí. Naopak je rozepsána scéna, v níž se chlapci opravdu pokusí naskočit na auto, ale jsou dříve obklíčeni starostovými lidmi a zatčeni (obraz 30). Je připisán i obraz 31, v němž zatčení i zatýkající jdou z lesa silnicí k vesnici a na jehož konci na záchranu života rezignuje tentokrát První, který svěsí ruce, nuceně držené vzhůru. To je doprovázeno Hlasem, vyprávějícím moralitu o Frankovi a polévce, umístěné zde na podobném místě děje jako v povídce. Zdůrazněno je odbíjení hodin mezi šestou a sedmou, které nejprve „vydávaly klapavý zvuk“, pak „měkký a krásný dunivý tón“, poté se stávají součástí „absolutní únavy, ošklivosti a nicotnosti“ pocitované Druhým („těžadlo hodin na jedné straně naráželo do prázdné plechovky od benzínu u dveří“ - téměř doslovná citace z Lustiga), aby se stalo výrazem neodvratné smrti („Hodiny odbily tři čtvrtě. Jejich úder zněl krásně a slavnostně. Zbývala poslední čtvrt hodina. Oba chlapci byli pohrouženi ve vzpomínky, minulost se jim proplétala s budoucností, které se již nedočkají. Přicházela k nim smrt, v klidné a tiché podobě odtikávání hodin. (...) Minutové ručičce trvalo nesmírně dlouhou dobu, než zdolala jedinou minutu, než postoupila o neznatelný kousek. Druhému se to zdálo být celou věčností.“¹⁵⁰). Čas je zde výrazně koncentrován.

Jako v literární povídce i zde přichází žena v koženém kabátu, a než od starosty vyjde ven, Hlas odvypráví příběh Manyho první sexuální zkušenosti v lágru. Na starostův povel se pak oba belhají ven a pryč, vzájemně se podpírají. Je večer, kolem projíždějí vojenské nákladáky s rozsvícenými světly, chlapci očekávají výstřel a směřují k lesu. Poslední obraz je prakticky totožný s Lustigovým, jen s malou, ale významnou změnou: „Začali

147 | Hlas, vyprávějící příběh bot strýce Leonarda a pomsty za jeho smrt na medikovi-amputérovi, byl také obsahem z filmové povídky vyřazených stran 11-16. Ty se dochovaly zvlášť ve strojopise pod názvem: Arnošt Lustig: *Démanty noci*. Literární scénář: Arnošt Lustig, Jan Němec. Říjen 1962. FSB, TS Šmída-Fikar. Archiv FSB, cit. 138 / op. cit.

148 | *Tamtéž*, s. 28.

149 | *Tamtéž*, s. 42.

150 | *Tamtéž*, s. 56-58.

151 | Archiv FSB, cit. 138 / op. cit., s. 62.

152 | Objevuje se však znovu v průklepu literárního scénáře z října 1962, ne však již v jeho cyklostylované verzi s růžovou obálkou.

153 | *Tamtéž*, nečíslované první dvě strany. Viz přílohu 2 této knihy.

154 | Němec píše, že se při přípravě filmu inspiroval tím, že si pouštěl Bachovy *Goldbergovské variace*. Viz Jan Němec / Facebook. O principu těchto třiceti variací pod názvem *Arie s rozmanitými variacemi* z roku 1742 píše Hofstadter, že jsou založeny na jednotném motivu (arie) a mají společný harmonický základ: „Melodie se mění, ale v pozadí pod nimi slyšíme stále stejné hudební schéma (...) každá třetí variace je kánon (...) Závěrečná část obsahuje výstřední hudební nápady, které s původním motivem nemají nic společného.“ Viz Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach*. Praha: Argo/Dokořán, 2012, s. 412. Bylo by jistě zajímavé odraz těchto principů ve výstavbě filmu hledat.

155 | Literární scénář je dochován v průklepu strojopisu z října 1962 (TS Šmída-Fikar), ve strojopisu s růžovou obálkou (TS Švábík-Procházková) a pak v cyklostylované podobě na růžovém papíru (TS Švábík-Procházková). Má 68 stran a 38 obrazů, rozdělených do 342 záběrů. Obě poslední podoby jsou identické. U obou je jako autor opět uveden Lustig, jako autoři scénáře Lustig a Němec. Archiv FSB, cit. 138 / op. cit.

156 | Viz přílohu 3 této knihy.

se ztrácet v temnotě lesa. Světlo nad vrcholky stromů začalo tmavnout. Poslední, co ještě spatříme, je ruka Druhého, která pevně sevře rameno Prvního.¹⁵¹ Následující dvě věty jsou identické s větami závěru literární povídky - „Vnořili se do noci jako její dvojité štíhlý stín. A ticho neumlkalo.“ V této verzi filmové povídky mezi ně byla původně ještě zařazena věta: „Zazněly dva výstřely“, která je zde ale ručně přeškrtnuta.¹⁵² Obojí naznačuje, jak Němec hledal filmové vyjádření literárního obrazu, které je pak v realizaci komplikovanější, ale v zásadě již tomuto odpovídá. Věta „A ticho neumlkalo“ je patrně ve filmu zastoupena záběrem na mrtvoly chlapců po dvou výstřelech, který je beze zvuku, a také tím, že na povel „pal“ výstřel nezazní.

Filmová povídka obsahuje i Němcovu režijní explikaci.¹⁵³ Ta byla zjevně napsána až po dokončení filmové povídky a jde dále za ni. Předpokládá redukci objemu Hlasu zhruba na desetinu a jeho umístění také v závěru filmu, kde „bude vyprávět o tom, jak oba uvidí první domy svého města, schodiště domu, otočení klíčem a celou budoucnost, svět a život, který bude moci přijít“. Má to být ve všech případech „laskavý ženský hlas, tiše vyprávějící něco jako prosbu, útěchu a tiché přání a k tomu jakoby chorálovou hudbu, je to jen oprostěný ženský hlas plný něhy, ale znamenající v tomto filmu skutečně místo hudby, v rovině pokory a víry, jako skutečná hudba J. S. Bacha“. Dále Němec proklamuje, že film nebude jen realistickým příběhem z války. Příběh umožní „dosáhnout větší rozměrnosti použitím (...) třetí roviny. Bude to část, v dosavadním scénáři ještě nenapsaná, představ a vizi.“ Pak již přesně popisuje princip opakování a variování některých „vypjatých“ scén, zejména vizi zabítí německé venkovanky. Akcentuje rozvržení děje do „čtyř dnů a tří nocí“, tvořících „nepřetržitý proud a pohyb“, naplněný horečnými představami, které se „budou dostávat do předěi“.¹⁵⁴

V explikaci se tedy již přiblížil finální podobě díla, které ale nejdříve ještě prošlo fázemi literárního a technického scénáře. Literární scénář¹⁵⁵ má místo explikace jakýsi úvod¹⁵⁶, který situuje děj do března 1945 a je na počátku jakousi existenciální deklarací, svědčící o snaze Němce udělat film s maximálně obecnou platností bez omezení pouze na válečnou situaci: „Člověk byl vyvržen, vydán nelítostnému osudu ztracence. Nemá jméno. Chce unikat a uniknout a je ve svém úsilí zcela opuštěn. Obklopuje ho jen příroda, která mu přináší zimu a hlad. A člověk ze sebe vydává všechno, soustřeďuje vůli k překonání pocitu marnosti, prožívá strach z toho,

že i ve smrti zůstane osamocen, rozhoduje se mezi strachem z vlastní smrti a strachem zabít a konečně prožívá při plném vědomí poslední hodinu svého života, i když nakonec neumírá.“ To je text, který by slušel i explikaci ke kterémukoli filmu Evalda Schorma. Dále Němec zdůrazňuje, že „vidění těchto dní přechází od objektivně viděné skutečnosti, přes subjektivní vnímání okolního světa až do představ a časová chronologie se v záběru mění v sled asociací, spojení skutečnosti, minulosti a fantazie do jediného celku“. Film má podle něj podat svědectví o síle, která „vede člověka z noci do dne“. To má patrně vztah k scenáristickému řešení otevření a uzavření filmu, možná inspirovanému mottem Lustigovy literární povídky *Ztrácí se v černé docela všechno?*. Němec potápí film do polotmy, ale provokativně a v kontrastu k Lustigovi ho otevírá a uzavírá světlem, symbolizujícím právě onu cestu nocí do dne: „Pomalou se rozetmívá bílá plocha plátna. Naprosté ticho. Objevují se titulky. Jednoduché typy černých písmen na bílém podkladě. Pomalu se zatmívá. Po celou dobu trvalo úplné ticho.“¹⁵⁷ (...) Obraz velmi zvolna zesvětlovává, a když se stane jasně bílým, objeví se malý, drobný titulek Konec.“¹⁵⁸

Literární scénář se oproti filmové povídce na začátku vrací k Lustigově povídce a je otevřen scénou ve vagoně transportu, přípravou k útěku. Také první zaznění Hlasu se vrací k tomu, že scénu s matkou v cikánském táboře připisuje Druhému. Celý obraz 2 (útěk z vagonu a běh do kopce) je plánován v jednom záběru kamery. Zůstávají dialogy chlapců, věcné, informativní i expresivní. V obraze 10 začíná střídání detailů tváří chlapců: „(...) tato pasáž jsou stále stejné záběry tváří Prvního a Druhého v chůzi, jejich vršením narůstá až nesnesitelný pocit monotónnosti a únavy pochodu.“¹⁵⁹ Obraz končí celkem z nadhledu, zabírajícím chlapce při chůzi lesem za zvuků praskání větviček či šelestu listů. Obrazy spánku v jeslích „jsou detaily, spojené v pravidelném rytmu prolínáčkami“¹⁶⁰. Jsou uvozeny zvuky kamenem zatloukaného hřebíku v botě a uzavřeny Hlasem, vyprávějícím o původu bot (strýc Leonard, náhaza, noc v Drážďanech), silně zkráceným oproti filmové povídce. V obraze 16, jímž začíná třetí den, se objevuje snění o autech na silnici (hlas Prvního mimo obraz) a o Praze a jejich zvucích (Hlas mimo obraz), ukončený nárazem hlavy Druhého do stromu, zobrazeným subjektivní kamerou. Čtvrtý den je otevřen stejně jako v povídce skepsí a horečným vyčerpáním Druhého a obraz jejich chůze v celku z nadhledu doprovází silně upravený a až do tezí koncentrovaný text Hlasu: „Smrt byla teď velmi blízko. Vzduchovali jí strašlivě dlouho. Vždycky dohromady, tak svorně, že

157 | Literární scénář, cit. 155 / op. cit., s. 2.

158 | *Tamtéž*, s. 68.

159 | *Tamtéž*, s. 15.

160 | *Tamtéž*, s. 25.

jim ostatní záviděli; drželi spolu uprostřed všeho toho proklatého svinstva. Ale teď se jí zase dotýkali. Propadali se do ní, jako do močálu. Ztrácela se v tom ta touha dokončit to, dojít.¹⁶¹ Subjektivní kamera se také má točit do kruhu, když Hlas a Druhý exponují vizi „naslédých pavoučků“ (obraz 19), která je zde rozšířená a rozložená do více záběrů, byť také ukončená rozhodnutím Druhého pokračovat v chůzi s Prvním – „Hlas: (...) A teď mu zbýval jenom malý kousek, aby mu ta naslédlá zvířátka nalezla až do úst a do plic a nakonec do očí a vykousala mu je.“¹⁶² Při chůzi po cestě Druhého oslepi záblesk světla (obraz 19) a po sekvenci deště proniká světlo okrajem řídnoucího lesa (obraz 20). Zde končí ona Vanišem v diskusi IUR zmiňovaná „první“ část scénáře a obrazem 21 – záběrem příchodu ženy s obědem od stavení na pole „objektivem s dlouhým ohniskem“, větou „Tu ženskou zabijeme“ a odchodem horečky začíná jakási část „druhá“. Formálně ovšem scénář žádné takové dělení neobsahuje.

V obraze 22 je už v záběrech 189–195 rozpracován princip střídání reality a vizi zabití ženy, podobně jako v záběrech 216–236 obrazu 23. Některé záběry představ mají být natočeny kamerou v odjezdu (233–235). Princip flashbacku se poprvé objevuje v záběru 251, kdy si žena, stojící u okna, vybaňuje krvavá ústa Druhého, když jí krátce předtím přišel požádat o mléko.

Závěr filmu (obraz 36) předznamenává obraz 26, kde je v detailu zdůrazněn symbolický význam a zároveň fyzická tíha ruky Prvního, zavěšená na rameni Druhého, který mu pomáhá jít. Význam tohoto obrazu narůstá i tím, že bezprostředně po něm následuje Druhého vize prostředí Prahy, jakoby navazujícího na les a sloučeného s prostředím domku německé venkovanky. Obraz 27 (viz přílohu 4 této knihy) navíc končí prvním kontaktem chlapců se „starci s páskami na rukávech a s puškami v rukách“, kteří se snaží je zatknout.

Akční střelba a útěk prudkým střihem přecházejí v ticho a nehybný obraz silnice. O chvíli později po ní přejíždí auto a První plánuje na další nasednout. Následující obraz (30) ovšem už ukazuje oba jako zatčené v předsíni starostovy kanceláře. Teprve pak vidíme (obraz 31), stejně jako v hotovém filmu, jak k tomu došlo – nedokázali na jedoucí auto naskočit, protože je obklíčila starostova domobrana. V obraze 33 je vidíme opět na lavici před kanceláří a ve flashbackích sledujeme výslech a omdlení Prvního („Horečnatost napětí, únavy a utrpení vrcholí. Reálný současný děj se bez jakéhokoli přechodu mění na vzpomínku a zase skáče zpět do přítomnosti.“¹⁶³). V obraze 35 si Druhý, sedící vedle Prvního spícího na lavici, ve flashbacku připomíná první den jejich útěku (záběr 297) a hodiny odbíjejí šestou. Pod nájezd kamery

na detail očí Druhého, ležícího na lavici během druhé audience Prvního u starosty, zní Hlas, opět redukován na teze: „(...) Zůstaly jen krásné a slavnostní úderky hodin. Zvuk, který musí každý jednou slyšet. A pro tohle se tedy vydali na cestu. (...) Bylo to přespříliš velké na tak malý život, z něhož se chtěli vymknout. Věděl, že zemře. Ale právě tak to mohlo být všechno krásné.“¹⁶⁴ V tomtož obraze po návratu Prvního hodiny odbíjejí nejprve půl sedmé a pak tři čtvrtě, vchází žena, hodiny odbíjejí sedmou („slavnostně, jako zvuk nejnádhernějších zvonů při veliké slavnosti“), žena vychází, starosta vydává příkaz k jejich odvedení a doznívá poslední úder hodin, jímž tento obraz končí.

Poslední obraz (36) je již řešen ryze filmově. Kamera před chlapci v jízdě zabírá jejich odchod ze starostova domu, náhle ve vizi padne První mrtev na zem a teprve poté slyšíme výstřel. Opět vidíme zepředu oba jdoucí chlapce, tentokrát padne Druhý a z úst mu vytéká krev. Padne zvuk výstřelu. Kamera před nimi sleduje, jak Druhý vyráží kupředu, padne a svíjí se na zemi v dlouhém záběru beze zvuku. Poté je kamera zepředu v jízdě sleduje, jak zacházejí do lesa, kde kameru mijejí, houstne šero a kamera je zezadu vidí jako dva temné stíny, na chvíli osvětlené zábleskem světla, v němž vidíme, jak je ruka Druhého pevně zachycena na rameni Prvního („Přijde to jako oslnivý záblesk světla, nejen do tmavého pohybuujícího se obrazu, ale i jako pohyb, gesto a čin, symbolizující tento příběh.“¹⁶⁵). Vše zmizí ve tmě, Hlas pronáší větu „A ticho neumlkalo...“ a obraz zesvětluje do bílé.

Prohození rolí ve scénách ruky na rameni (obrazy 26 a 36) zjevně symbolizuje solidárnost a přátelství chlapců (a to nejen vzájemné, ale obecnější, ve smyslu uchování lidskosti uprostřed ukrutností a zločínů) a pomáhá řešit rozpor mezi tím, že v situaci, dané scénářem, chlapci pravděpodobně přežít nemohli, zatímco ve skutečnosti jejich předobrazy přežily, což právě takto vystavěnému příběhu dodává jakýsi neurčitý pocit naděje a doufání. Možná, že tímto obrazem Němec úspěšně nahradil scénu se šlapáním na chlapce ve vagonu z filmové povídky a její význam lidskosti a solidarity i v bezvýchodné situaci.

Technický scénář

V červnu 1963 (a možná i dříve) zřejmě probíhal průzkum realizace a casting. V každém případě je ze začátku června dochována žádost¹⁶⁶ producenta Ericha Švábíka 6. základní organizaci Komunistické strany Československa (ZO KSČ) na Barrandově o schválení ostříže a švenkra

161 | Literární scénář, cit. 155 / op. cit., s. 32.

162 | Tamtéž, s. 36.

163 | Tamtéž, s. 58.

164 | Literární scénář, cit. 155 / op. cit., s. 62.

165 | Tamtéž, s. 68.

166 | 3102 TS Švábík-Procházková, 282 pro Výbor 6. ZO - do rukou s. J. Krejčího. Archiv FSB, cit. 138 / op. cit.

167 | Josef Veselý byl jmenován ředitelem FSB v rámci čistek po festivalu v Banské Bystrici v červnu 1960. Pro podezření ze spolupráce s gestapem jako konfidenta v tzv. volavčích odbojových skupinách byl v prosinci 1963 zatčen a v roce 1964 odsouzen na osm let do vězení. Viz např. ABS-MV 10611 a další spisy k Josefu Veselému i jeho bratru Jaroslavovi.

168 | Kučera měl v té době za sebou *Touhu*, *Procesi k panence*, *Křik*, *Až přijde kocour*.

169 | Ondříček jako hlavní kameraman měl v té době už za sebou *Konkurs*, dělal druhou kameru u *Černého Petra*, asistoval Janu Čuříkovi na *Vláčilové Holubici*, švenkoval Kučerovi na *Až přijde kocour* a na *Křiku*. Na *Démanty* vzpomíná: „Byla to doba, kdy jsme chtěli experimentovat. Vynyslel jsem, že budeme vše točit přes oranžové filtry, ale obraz dostával viráž, a tak Kučera nechal film vyvolat zároveň se zvukem. (...) A vlastně tím, že jsme obraz zdeformovali, dosáhl kontrastu.“ Ondříček, Miroslav, Šmídmejst, Miloslav. *Tuhy jenom procházíme*. Praha: Nakladatelství XYZ, 2011, s. 62.

170 | Jan Němec o tom říká: „Jako kameramana jsem chtěl Jirku Šámala, protože dělal se mnou *Soustu*. Byl asi ale moc mladý, teprve absolvent, a hlavně nechtěli, aby režisér prvního filmu měl kameramana začátečníka, který nikdy nedělal celovečernák. O Kučerovi jsme všichni věděli, jak je dobrý, plus já jsem se dohodl s Mirkem Ondříčkem, že bude druhý kameraman, takže v této sestavě já jsem byl spokojený.“ Rozhovor VI. Vojnár vzpomíná, že se účastnil právě jen natáčení slavné jízdy útěku do kopce. (Rozhovor s autorem na FAMU 4. října 2012.)

171 | *Démanty noci*. Knihovna NFA.

172 | *Tamtéž*, s. 3.

Jiřího Šámala jako hlavního kameramana filmu. Švabík to odůvodňuje jednak spoluprací Šámala s Němcem na *Soustu*, i jeho kvalitami, které prokázal jako kameraman filmů natáčených ve Filmovém studiu Gottwaldov (dnes Ateliéry Bonton Zlín) – *Chlapec a srna* a *Tak blízko u nebe*. S jeho nasazením souhlasila i porada ředitele FSB Josefa Veselého 4. června 1963. Švabík dopis napsal ještě téhož dne a dostal ho nazpět s ručním přepisem od J. Krejčího, že výbor 6. ZO žádost projednal 5. června a že 6. června na poradě u ředitele FSB Josefa Veselého¹⁶⁷ byla žádost zamítnuta. Do kameramanského cechu se jen tak někdo snadno nedostal. Skupina to vyřešila tím, že na film debutujícího režiséra nasadila zkušeného vynikajícího kameramana Jaroslava Kučera¹⁶⁸ a jako druhého kameramana Miroslava Ondříčka¹⁶⁹. Švenkra úvodní scény útěku dělal Ivan Vojnár.¹⁷⁰

Protože technický scénář obvykle psal režisér společně s kameramanem filmu, je možné se domnívat, že technický scénář vznikl až v průběhu července, eventuálně srpna 1963, kdy už byl sestaven produkční tým filmu, vedený zkušeným vedoucím výroby Milošem Berglem.

Dochoval se technický scénář¹⁷¹, kde je jako autor uveden Jan Němec. Lustig je zde uveden jako autor předlohy, Lustig s Němcem jako autoři literárního scénáře. Má deset stran shrnutí (římské číslování) a 83 stran textu (arabské číslování). Film je rozdělen do 430 záběrů, z nichž 319 je plánováno v exteriéru a 111 v reálech. Celkem má mít 2167 metrů (asi 75 minut).

Úvod již souhlasí s hotovým filmem. (Je vynecháno rozmtívání bílé plochy do úvodních titulků, jejichž podoba zde není řešena.) Kamera v jednom záběru sleduje transport, z něhož seskakují chlapi, nálet je již vynechán. V běhu odhazují koncentračnické šaty, prchají do kopce, druhý má potíže, ale zachraňuje ho pomocná ruka Prvního. Záběr končí detailem tváře Druhého a celý je podkreslen ženským Hlasem mimo obraz, ve velkém zobečnění, ale nikoli tezovitě prakticky shrnujícím celou ideu filmu: „Znovu se vydáváš na cestu, vybíháš a nevíš, nikdy nemůžeš vědět kam, teď je to svah před tebou (...) dosáhnout vrcholku svahu dřív, než budeš ty sám dostižen (...) přece běžíš, vydáváš se na cestu, konec svahu a jeho vrchol a potom možná kraj lesa musí přijít (...) dotýkáš se skoro již prvních domů, lidí, kteří ti nenahánějí strach, vstupuješ do širokých ulic a všechno ti uvolňuje cestu a mizí překážky, neexistuje zemská tíže, přehrad a omezení, zůstává cesta, po které stačí jít a nic víc.“¹⁷² Text Hlasu zde vychází z explikace k filmové povídce a z úvodu literárního scénáře a nabírá až kaskovské podoby. Nicméně je zřejmé, že něco ještě nebylo dořešeno, protože současně s Hlasem jsou

ve zvukové rovině tohoto záběru napsány i krátké akční dialogy chlapců a střelba. Obrazy 2 a 3 (závěr prvního dne – cesta od vrcholu kopce do lesa) jsou plánovány jen v statických i dynamických (ruční kamera) detailech a polodetailech (v prvním z nich Druhý leží u mraveniště a jeho ruka spocívá téměř v mraveništi), což předznamenává proměnu vize pavoučků ve vizi mravenců v obraze 14, realizované pak i ve filmu. V obraze 9 nastupuje první vize: „Druhý upírá oči do temnoty. A v podexponované vybilém obraze vidí, jak společně s Prvním tahají spoustu větví (...).“¹⁷³ Ve scéně u jeslí na mýtině zůstává zachována pasáž detailů, spojených prolínačkami, zobrazujících jejich pokusy spolu usnout (obraz 11). Pod tyto záběry má znít Hlas, shrnující polský koncentrák (zde ovšem zmizela zmínka o cikánském táboře), boty strýce Leonarda, smrt otce, kus tuřínu, úplavici i krádeň oblečení v Drážďanech atd.

Třetí den (obraz 12) otevírá jízda v polocelcích a polodetailech zachycující traviny, slunce a kmeny. Ve dvou detailních záběrech (117 a 119) na záběry opatrného našlapování Prvního navazují až surrealistické obrazy pocitů Prvního, „ve zvláštním jasu“ ukazující, „jak do holé paty pronikají desítky ostrých lesklých hřebíčků“, které „zcela pronikly chodidlem a jejich ostré hroty vystupují z horní části pokožky“.¹⁷⁴ V tomtéž obraze zůstává zachován náraz Druhého do stromu, zobrazený subjektivní kamerou, ale nově spojený s Hlasem vyprávějícím vizi o přiblížování se do města a s nepříjemně ostrým zvukem městské ulice při nárazu. V obraze 14 se oba chlapi poprvé objevují na poli kamenů, kde dochází k rezignaci a novému vzchopení se Druhého po vizi pavoučků, která je později v obraze rozvedena jako vize při zavření očí v detailech a polodetailech: „Po kamenu přibíhá malý pavouk. Potom jiný, větší a za ním další a další. Po jiném kameni táhne proud mravenců, pavouků a brouků. (...) Dlaň Druhého je obsypaná velkými mravenci. Chumel mravenců stoupá zpod košile na holý krk Druhého.“¹⁷⁵ V obraze 18 se objevuje princip představ v opakování již viděného (totožné záběry 217 a 223, v nichž žena vychází z domku a sype slepicím krmení) a ve vizích zabití, spojených s prudkým pohybem kamery (polodetailní záběry 246, 253, 263, 265 a 267 obrazu 19). Nově se tu objevuje štekání ovčáckého psa ve zvukové rovině. V obraze 22 zůstává zachován i ženin flashback na napuchlá a krvavá ústa Druhého, když ji přišel požádat o mléko. S literárním scénářem je identický i velký detail dlaně prvního na rameni Druhého (obraz 24).

Zcela nový je obraz 25, snová představa Druhého o civilním životě v Praze (viz přílohu č. 5 této knihy). Zde je Lustigův povídkový náznak

173 | *Démanty noci*, cit. 171 / op. cit., s. 18.

174 | *Tamtéž*, s. 26n.

175 | *Tamtéž*, s. 34n.

vize pražské existence snoubenky Třetího - Franka Bondyho bohatě rozvinut do záběrů, v nichž v otrhaných hadrech (nikoli v koncentračnických pruhovaných) Druhý kráčí po kolejičkách, sledován jízdou kamery, proti němu za ohlušujícího rachotu přijíždí tramvaj č. 22, z jejíhož okna jako v již hotovém filmu vidíme nejprve podzimní svah a pak tentýž svah v zimě se sáňkujícími a lyžujícími dětmi, poté nárožní hodiny s ciferníkem, lidí na zastávce a na fotbalovém stadionu. Druhý pak pomáhá vystoupit dívce s kočárkem, jemuž chybějí zadní kolečka, v tramvaji dostává od průvodčího nazpět hrst drobných mincí, stoupá ulicí u hřbitova a prostřednictvím jízdy subjektivní kamery vchází do dvorku a domu a na schodiště, kde v pohledu do kamery „tiskne neviditelný zvonek“, naslouchá zvukům jízdy výťahu, schází ze schodiště a ocitá se v moderním domě, kde v detailech zvoní, vidí kliku dveří, které se jen ve zvuku otevírají, a Druhý se ocitá ve vaně s horkou vodou, která jako v nějakém filmu Andreje Tarkovského stojí uprostřed místnosti domku německé venkovanky, která ho omývá a ukládá do peřin. Zde je vize přerušena reálnou výzvou starce k zastavení chlapců a zvuky výstřelů. Celá vize je doprovázena zvukem Hlasu, který v jediné větě jakoby Joyceovského vnitřního monologu vizi konkretizuje jako vzpomínku na procházku s otcem, matkou a strýčkem Eduardem, na dívku Evu, cukrárnu a na známý domov, byt, u něhož marně mačká tlačítko zvonku: „(..) ano, jsi doma. (...) ozvou se kroky, tak známé kroky, konečně třetí poschodí, klid, mačkám zvonek, podruhé, potřetí, otočím se a odcházím, ke komu teď, pomalu scházím o patro doleji, miji mne výťah, zastavuji se a naslouchám, vnitřní dveře, stisk knoflíku, vnější dveře, kroky, klíče, nejdříve ten dlouhý 2x otočit, pak ten malý, poznávám ty zvuky, nechávám zavřít dveře a potom proletím schodištěm nazpět, tisknu zvonek tak, jak jsem se vždycky hlásil domů, jednou dlouze, jednou krátce, otevřou se dveře...“¹⁷⁶

Do scény výslechu (obraz 30) je nově zařazena vize Druhého (záběr 373 detail), jak pije z dlaně starce, který předtím jedl svačinu.

Když První na lavici usne, následuje nově retrospektiva Druhého na výměnu bot za kus tuřinu ve vlaku (obraz 33) a jeho vize společné chůze v pevných botách po široké městské ulici. V obraze 36 (druhá audience Prvního u starosty, odbijení hodin mezi šestou a sedmou, zvuk Hlasu o hodínách a naději, příchod starostovy ženy) je ve zvuku nově vložen „hlučný hovor a smích vesničanů“¹⁷⁷. Poslední obraz je prakticky identický s literárním scénářem, a to včetně vybělení obrazu do titulku Konec. Mizí jen zdůraznění stisku ruky Prvního na rameni Druhého. Hlas místo věty o tichu pronáší zkrácenou variaci úvodního textu: „Znovu se vydáváš na cestu,

176 | *Démanty noci*, cit. 171 / op. cit., s. 60n.

177 | *Tamtéž*, s. 77.

vybíháš a nevíš, nikdy nemůžeš vědět kam, teď je to svah před tebou, o kterém ještě nevíš, musíš dosáhnout jeho vrcholu dřív, než ho můžeš spatřit, běžíš, vydáváš se na cestu, vrchol musí přijít, přijde, možná že ani nebudeš vědět, že přišel, ale teď jdeš a možná, že ještě před svahem bude ulice, schodiště a dům a dvoji hlas zvonku, klíčů a dokořán otevřených dveří.“¹⁷⁸

Na proměnách variant scénářů měli vedle Jana Němce (a pravděpodobně Jaroslava Kučery) velký vliv i Arnošt Lustig a Ester Krumbachová. Němec na to vzpomíná: „Kromě knížky pro mne klíčovou roli hrály deníky, které mi Lustig půjčil. Jeden ten kluk, s nímž byli kamarádi, si psal deníky. Než umřel, dal je Lustigovi a ten mi je půjčil. Byly na takovém kostkovaně vzorečkovaném papíru psané strašně neumělou rukou, protože mu bylo tak asi patnáct let, a byly tam psané takové horečnaté vize. A z těch deníků já jsem dostal nápad na tu snovou či fantasmagorickou rovinu. Já jsem tehdy Lustiga prosil o jakýkoli materiál a on byl v té době milý a vstřícný. Prošel jsem všechny filmy, archivy Židovského muzea, fotografie a on mi to nabídl. Když jsem pak na základě toho nastínil takovýto koncept, tak mi s tím hodně pomáhal. (...) Lustig napsal klasickou povídku a ty deníky mi daly úplně jiný inspirační podnět.“¹⁷⁹ Georgi Sadoulovi o tom Němec řekl, že byl inspirován „deníkem sedmnáctiletého židovského chlapce, který uprchl z koncentráku a po dlouhém bloudění došel až do Prahy, kde o měsíc později zemřel. Popsal svůj útěk se všemi halucinacemi. Žádná z jeho myšlenek nebyla dokončená. Stejně tak ani moji dva chlapci nikdy nedospějí až ke konci svých představ. Vždy zůstanou stát před zavřenými dveřmi, a to, co je za nimi, zůstává pro ně tajemstvím. Žijí ještě jejich rodiče? Byli také deportováni? Nenajdou za dveřmi neznámé lidi?“¹⁸⁰

Ester Krumbachová patrně četla filmovou povídku, nebo literární scénář. Na vznik spolupráce a jejich vztahu Němec vzpomíná: „Dával jsem dohromady tým, už jsem dělal i herecké zkoušky a Míla Bergl, produkční, mi řekl: Kdo bude výtvarníkem kostýmů? A já vůbec o takovém povolání neměl tuchy, protože na FAMU nám vůbec nikdy nikdo nic o této funkci či možnosti neřekl. A tak jsem řekl, že Ferdinanda Váchu - to byl výtvarník Krškových filmů - nepotřebuji. (...) Já jsem si myslel, že to je jen výtvarník historických kostýmů. A Bergl mi řekl: Ne, ne. Tak já si řekl: Počkej. A protože chvíli přede mnou dělal s Lustigem Brynych (*Transport z ráje*), Bergl říkal: Nevím, jestli sis všiml, ale tam byla výtvarnicí kostýmů Ester Krumbachová a ta tam udělala skvělou práci. Tak jsem si pustil kus toho filmu a najednou jsem si toho všiml. (Když se vrátím k *Transportu*, tak si

178 | *Démanty noci*, cit. 171 / op. cit., s. 83.

179 | Rozhovor II. Deníkové záznamy byly napsány jejich autorem (možná Františkem Oplatkou, což ale není jisté) až po konci války, retrospektivně: „Byly psány jako vzpomínky a vidiny až po válce v Praze.“ Rozhovor X. „Východiskem byl skutečný osud tří chlapců, kterým se v roce 1945 na útěku podařilo dostat až do Prahy. Jeden z nich, těžce nemocný, tam však snad za dva týdny zemřel. (...) V době filmových příprav (...) mi Lustig dal deník, který si psal ten nemocný chlapec, zeleným inkoustem do sešitu v kostkovaných deskách.“ Cieslar, J., cit. 57 / op. cit., s. 81.

180 | Sadoul, George. Kronika G. Sadoula: Marienbad? Ne, Carlsbad. *Les Lettres françaises*, 30. března 1966, č. 1124. Cit. dle *Československá kinematografie v ohlasech zahraničního tisku* (dále jen ČsKZT), 1966, č. 6, s. 22.

dnes myslím, že kamera Jana Čuříka a kostýmní, figurové pojetí, které si vymyslela Ester, jsou nejsilnějšími stránkami toho filmu.)

Tak jsem si říkal – pozor, teda, to je dobrý člen štábu. Tak jsem si s ní na Barrandově sjednal schůzku a první, co mne upoutalo, bylo, že měla nádherná prsa. A vždycky to taky dovedla prodat. A já jsem si říkal: Ježíš, tahleta žena středního věku s takovejma krásnejma prsama! Zajímavý! A samozřejmě Ester, která měla velký šarm a vkus a osobnost a dovedla to dobře prodat, tak jsem se stal její obětí na tři filmy, ale nicméně pánbůh zaplať. A ona řekla, ano, jo a chtěla vidět scénář. A to jsem taky ještě nezažil, že ona mi volala hned asi druhý den: Jestli bychom se mohli sejít, pane Němec... a chtěla bych vám říkat: Honzo... Já jsem ještě nečetla takhle vzrušující scénář, to je prostě něco mimořádného. Ten scénář ale dali do výroby jen, aby se neřeklo. A sešli jsme se a ona mi dala podle toho scénáře, který je velice strohý, vlastně vízi toho filmu. Já jsem absolutně padl na zadek, řekl jsem „ano“, takže mám nejen kostýmy, ale od té doby ona byla dramaturg, nebo zlí jazykové říkali i spolurežisér nebo režisér, což je nesmysl. (...) Od té doby jsem věděl, že mám partáka a stála za mnou při všech těch peripetiích. A to víš, když se dělá první film, tak od té doby vznikla co nejbližší tvůrčí atmosféra a na tom filmu za spoustu věcí vděčím jí. Ale to už začala ta kreativní spolupráce.¹⁸¹ Krumbachová, která za války poznala totální nasazení v berlínské továrně, sama o své pracovní metodě s odstupem let říká: „Realistické příběhy jsou většinou omylné v tom, že se dotýkají určitého časového úseku. To je málo. Vy musíte zjišťovat důvody, proč se to stalo, jak je to možné. Nadsázka morality nebo podobenství je jakýmsi šamponem, sametem, na kterém jsou pěkně vidět červi. Udělat malý příběh na malém prostoru nemá smysl, ale udělat malý příběh na velkém prostoru smysl má. *Démanty noci* jsou jednoduché jako facka. Příběh *Sedmikrásek* se dá říct čtyřmi větami. Je to vlastně takový princip terče: když chcete sdělit něco důležitého, je lepší se nezaměřovat přímo na střed. Když dobře střelíte, střelíte vedle terče, ale mockrát. Ty střely to černé vydírkují. Tím to zdůrazníte. Terč zůstane neporušen, jste pořád mimo, kousíček od toho, co chcete sdělit, ale tím vlastně ukazujete prstem: ano, tady je terč, tady je cíl mé práce. Kostým musí mít filozofii, musí být fantomem zjevu herce, magnetem. Pro mne je základním průvodcem a oporou herecké práce. Když se podíváte na komparzy některých dobrých filmů, zjistíte, že tam má každý člověk nějakou výtvarnou funkci. Jeden se poškrábe na krku, druhý má třebas nakřivo kravatu. Podobně jsem se starala o ulámané nehty, zakouřené prsty, o to, že někdo vytáhne posmrkaný kapesník. To jsou detaily, které

181 | Rozhovor III. V Rozhovoru VI Němec k významu kostýmů dodává: „(...) v tom filmu to hraje klíčovou roli, tím, že nemají ty maundúry a že, jak říkala ona, jsou jako z antické tragédie, a ti dědkové, jako že jdou na mši, tím jsem dostal školu a teď už vím, že kostýmy jsou důležité ve všech filmech.“ Viz též Cieslar, J., cit. 57 / op. cit., s. 84.

doplňují filozofickou základnu, ze které se vylétává nahoru; jemnosti, které se nedají ošidit. Je to vlastně příprava betonu. Nebudeme se při natáčení bořit do bláta, nic nesmí propadnout. Teprve na tvrdém betonu můžeme hladce chodit.¹⁸²

V rozhovoru s Libuší Hofmanovou o práci na *Démantech* řekla: „Kostým je jedna z podstatných součástí filozofické podoby filmu. Není možno hodnotit jej zvlášť, odděleně od námětu, od smyslu. (...) Zjev lidí hovoří vlastním jazykem, nerozlučně spjatým s námětem. Film má proti divadlu možnost jednak detailu, jednak pevné kompozice. Proto zde na zjevu lidí mimořádné záležitosti. Mohou být někdy i hybnou složkou, jako v *Démantech noci* starci na lovu dvou chlapců. Arnoštem Lustigem předepsané pronásledovatele jsme přidali tvářností slavnostních lovců v jejich nejlepších kabátech, s houpajícím se hodinkovým řetízkem na břiše. Šaty byly vybrány přímo ze skříní představitelů. Nebylo na nich nic stylizovaného ani nadzazeného, ale idea lovu navodila atmosféru přímo morálního problému *Démantů noci*: z neškodných starých lidí se jejich přehodnocením v lovcích staly neuvěřitelně kruté bytosti.“ Dále mluví o podmínění chování a charakterizace postavy kostýmem v *Transportu z ráje* a v *Démantech*: „(...) pan Janský (představitel jednoho z chlapců ve filmu – pozn. jb) se neustále pohybuje, stále mění pozici, ať stojí, nebo sedí; pohyb jeho paží je otevřený, široký. Určili jsme, že hlavní styl dvou ústředních postav půjde po smyslu podobnému antické tragédii, že dvě lidská těla, statická, klidná, půjdou se svým trápením ke konci s nevyhnutelností vlastních osudů, že nepoužijeme nic, co by rušilo jednoduchý obrys těchto dvou ještě živých těl. Pan Janský se nám však živostí svých pohybů z tohoto konceptu vymykal. Uřezali jsme mu proto knoflíky vpředu na saku; film byl natáčen na podzim, bylo chladno, a tak byl nucen přidržovat si kabát na prsou, vyhrbit záda, stáhnout se a schoulit. Tak přeměnil svou energii v aktivní obraz bídy (...) místo vpředu určených knoflíků určených k zapínání jsme přidali jiné, k ničemu; na kapsy a rukávy. Sdělení tohoto jemného, takřka nepozorovatelného faktu směřovalo ke středu: k jinému druhu poukázání na nesmyslnost války.“¹⁸³

Produkce a postprodukce

Zaměstnat Krumbachovou jako výtvarnici tohoto filmu nebylo ale snadné. Dochoval se dopis vedoucího výroby *Démantů* Miloše Bergla, napsaný patrně z Němcova podnětu a určený vedení skupiny.¹⁸⁴ Bergl v něm žádá o projednání možnosti nasazení Krumbachové jako kostýmní návrhářky

182 | Ze seminární práce Anny Fejfarové z roku 1985 cituje Galina Kopaněva v knize Doucek, Pavel B. (ed.). *Ester Krumbachová, mučednice filmové lásky*. Hradec Králové: Filmový klub Hradec Králové, 1996, s. 51n. Původně v *Denní Tělegraf*, 24. ledna 1996, s. 10.

183 | Hofmanová, Libuše. Člověk v tolika podobách... S Ester Krumbachovou o filmovém kostýmu. *Divadelní a filmové noviny*, 1966, č. 12 (26. ledna), s. 7n.

184 | Produkce filmu *Démanty noci*, vedoucí výroby Miloš Bergl pro TS Švabík-Procházka, 26. července 1963. Archiv FSB, cit. 238 / op. cit.

na film v poradě u ředitele FSB. Již druhý den (27. července 1963) dostává odpověď od Švabíka, který projevuje nesouhlas a odmítá návrh poradě ředitele předložit. Píše: „Pro vysvětlení uvádím, že smlouvy tohoto druhu jsou povolovány jen zcela výjimečně pro filmy stylizované, výtvarně složité, historické s velkým kostýmním vybavením atd. Film *Démanty noci* je příběh z doby nedávno uplynulé, jde tam o dva lidi, oblečené v hadrech, a o vesničany, odpovídající oblečení Němců v době kolem roku 1945. Je vyloučeno na takový film dosáhnout souhlasu pro kostýmního poradce. Navíc ani sám neshledávám takovou nutnost.“¹⁸⁶ Nicméně se to asi nějak přes Procházku prosadit podařilo, protože v technickém scénáři je už u návrhů kostýmů Krumbachová uvedena.

Výroba filmu byla schválena 25. července 1963 na poradě ředitele FSB s tím, že přípravné práce proběhnou v období 15. srpna–20. září 1963.¹⁸⁶ Technický scénář na Hlavní správě tiskového dozoru (HSTD) posuzovali cenzori Miroslav Píšek a Josef Čížek s vedoucím oddělení Jaroslavem Meixnerem. Čížek (nar. 1913) měl základní vzdělání s dvouletou pokračovací školou, Meixner byl tou dobou těsně před důchodem. Jak vyplývá ze zpráv oddělení II/3 HSTD za rok 1961, filmy procházely čtyřnásobnou kontrolou (literární scénář, technický scénář, serviska, první kopie) a podléhaly kolektivnímu posouzení nejméně dvou odborných referentů oddělení a jednoho člena vedení oddělení. Cenzori se řídili usneseními sjezdů KSSS a KSČ, usneseními Ústředního výboru (ÚV) KSČ, školeními ministerstva vnitra, zvláštními krátkodobými pokyny (KP) a telefonickými pokyny (TP). Konzultovali také se IV. oddělením ÚV KSČ a Městským výborem (MV) KSČ. Od roku 1963 HSTD jen upozorňovala na problémy pracovníka III. oddělení ÚV KSČ a ten věc pak projednával tam, kde problém vznikl.¹⁸⁷ Cenzori scénář schválili do výroby 23. srpna 1963 pod číslem F 11-40081.¹⁸⁸

Technický scénář měl být předán tvůrčí skupině do 25. srpna 1963, návrh výrobního plánu měl být předložen do 30. srpna 1963, natáčení mělo proběhnout v reálech a exteriérech v Praze a v okolí České Kamenice, ležící mezi Novým Borem a Děčínem, od 20. září do 20. prosince 1963, tedy v poměrně velkorysém tehdejší standardu devadesáti dnů. Denně mělo být natočeno 46 čistých metrů negativu (Kodak NP 20 a Ultrarapid pro vybělené záběry), koeficient spotřeby suroviny byl stanoven 1 : 8. Celkový rozpočet filmu byl stanoven na 1 800 000 Kčs, později byl upřesněn na 1 790 000, pak snížen

zhruba o 200 000, tedy na 1 590 000.¹⁸⁹ Devátého září dostala tvůrčí skupina a M. Bergl sdělení od výrobního odboru, že Hlavní správa tiskového dohledu¹⁹⁰ (HSTD) schválila technický scénář filmu a vyžaduje pak ještě schválení servisní kopie filmu.¹⁹¹

Natáčení bylo ve skutečnosti zahájeno 11. září a skončilo 11. prosince. Délka hotového filmu byla plánována na 2200 metrů (77 minut), ve skutečnosti měla pak hotová kopie jen 1812 metrů (zhruba 64 minut).

Při zahájení natáčení 11. září Kučera s Němcem ještě jednali se zástupci laboratoří o nestandardním způsobu zpracování negativu. Na své požadavky obdrželi návrh¹⁹² dvou možností postupu: 1. Natáčení na negativ Ultrarapid a zpracování v pozitivní vývojce na gamma = 1,2; 2. Natáčení na negativ Ultrarapid a zpracování v negativní vývojce na gamma = 0,95 s eventuálním zvýšením kontrastu v duplikačním procesu. Varianta 2 byla pro laboratoře bezproblémová, varianta 1 nemohla zaručit běžné dodací termíny denních prací, neboť negativy mohly být zpracovány jen ve volných termínech po zpracování ostatních denních prací, nemohly být poskytnuty záruky za poškození nebo znehodnocení negativu, neboť byl volán na stroji pro volání kopií, který neměl zajišťovací zařízení, běžné pro stroje na volání negativu, a nebylo možné také zaručit tolerance strmosti, obvyklé pro volání negativu. Dopisem z 25. září 1963 pak dává Bergl Švabíkovi na vědomí, že se po poradě s Němcem, Kučerou a supervizorem filmu F. Vlácilem rozhodli pro první variantu „nejen pro záběry ‚snových představ‘ (jak bylo původně zamýšleno), ale pro celý film“.¹⁹³ Žádá ho o podporu při jednání s laboratořemi, aby věnovaly volání maximální péči. Švabík si na okraj dopisu ručně poznamenal: „Jednal jsem 27. září 1963 se s. Němcem i se s. Berglem. První práce, volaná pozitivní vývojkou, je výborná. Budeme trvat na stejném postupu, s. Kutil z laboratoří (mistr směny) přislíbil maximální péči.“¹⁹⁴ Ze zápisu o závěru průzkumu realizace je také vidět, že na celé natáčení byla použita ruční kamera Cameflex, dále nemá kamera a jen na sedm dní (natáčení v reálu) kamera zvuková. K osvětlování byl použit 50KW agregát s lampovým parkem, pro scény v lese pro přisvětlení sufitami pak malý přenosný agregát.

Němec na práci s kamerou a na osvětlování vzpomíná: S J. Kučerou „jsme vymysleli koncepci ruční kamery. (...) Tehdy se těžká kamera nosila, i ta třaslavá. V hustém stromoví ji vláčeli střídavě Kučera, Ondříček nebo Vojnár, ale kde byl volnější prostor, použili jsme občas i běžné koleje. I to patřilo do záměru: něco dělat v klidu, jakoby objektivně, jindy třasem

185 | 310 2, TS Švabík-Procházka, 262 pro štáb filmu „Démanty noci“, který byl projednán 31. července 1963 do rukou s. Bergla, 27. července 1963. Archiv FSB, cit. 138 / op. cit.

186 | Viz Zápís o závěru průzkumu realizace filmu „Démanty noci“, který byl projednán 31. července 1963 za přítomnosti s. Schmiedbergera, Švabíka, Rouhly, Bergla, Němce a Bosáka. Archiv FSB, cit. 138 / op. cit.

187 | A. J. Liehm (Lichm, A. J. *Mílnost v přítomnosti*. Brno: Host, 2002, s. 50n.) na Čížka vzpomíná: „(...) v průběhu let jsme získávali spojení na nejnepřístupnějších místech – náš cenzor Čížek se třeba netajil nadšením nad mým rozhovorem s Vaculíkem a nemohl pochopit, proč to tak strašně schytil, když ho pustil do tisku; týž Čížek za mnou mimochodem přišel v osmašedesátém, jestli bych ho vzal do *Lidovek* jako korektora.“ Za normalizace Čížek pracoval v Českém úřadu pro tisk a informace (ČÚTI) jako ředitel sekretariátu.

188 | Archiv bezpečnostních složek (ABS) – Archiv ministerstva vnitra (AMV), cenzurní kartotéční lístek k filmu *Démanty noci*, č. 8501.

189 | Viz Výrobní list filmu *Démanty noci*, č. 13043 z 6. března 1964. Archiv FSB, cit. 138 / op. cit.

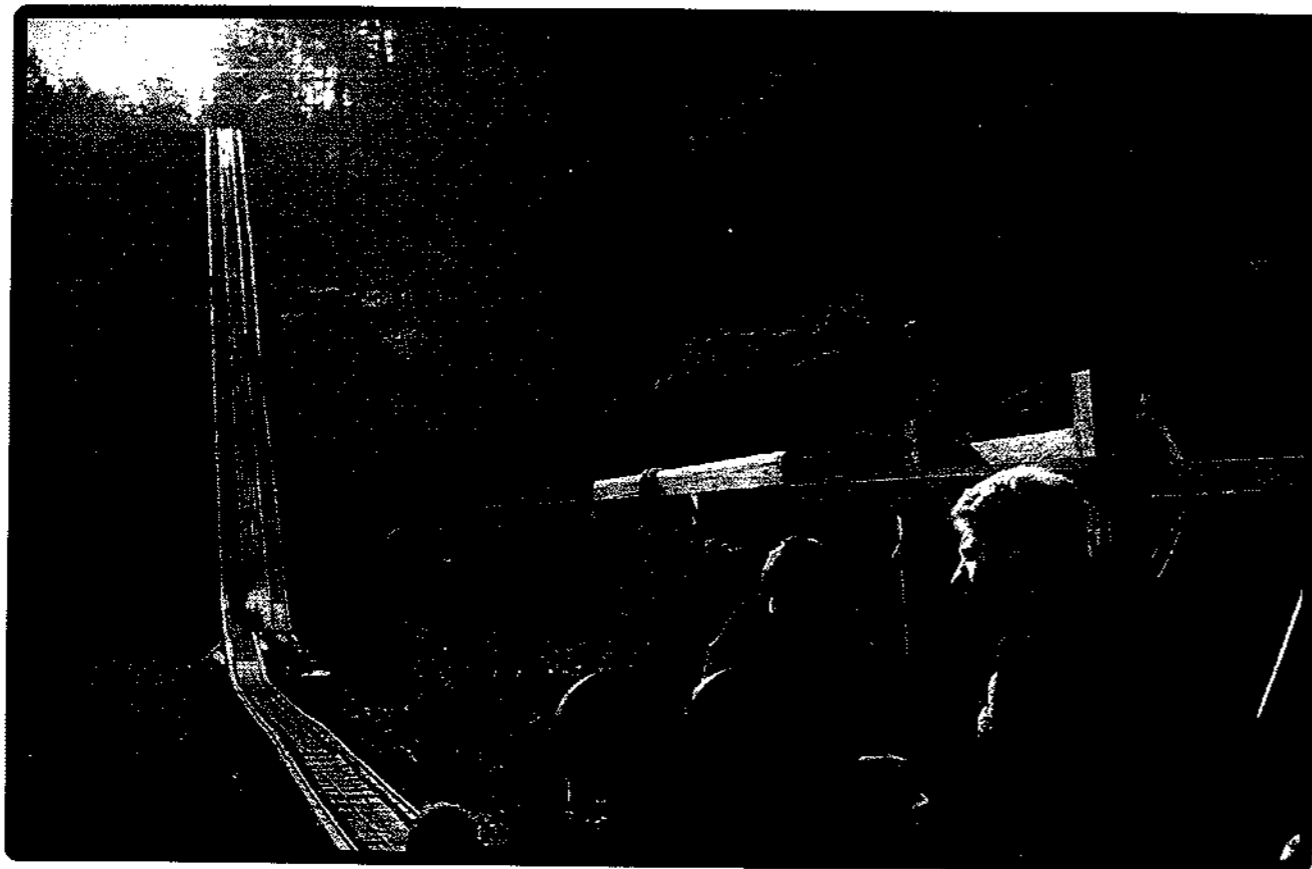
190 | IISTD jako forma cenzurního úřadu byla ustavena podle sovětského vzoru při předsednictvu vlády vládním usnesením č. 17/1953 z 1. srpna 1953. O měsíc později byla podřízena ministerstvu vnitra a od roku 1959 přímo náměstkovu ministru vnitra. Denní zprávy byly podávány na ministerstvo vnitra a současně na příslušné oddělení ÚV KSČ. Koncem roku 1966 byla zákonem č. 81/1966 nahrazena Ústřední publikační správou. Viz Cysařová, Jarmila. Hlavní správa tiskového dohledu. *Talita.cz* [on-line]. Dostupné z: <http://www.talita.cz/vysvetlivky/cenzura_01.php> [cit. 10. ledna 2015].

191 | Výrobní odbor J. Ouzký, sdělení pro TS Švabík-Procházka, věc: Schválení technického scénáře HSTD pro film „Démanty noci“, 9. září 1963. Archiv FSB, cit. 138 / op. cit.

192 | Filmové laboratoře Praha, sdělení pro vedoucího výrobní skupiny s. Bergla (opis), 12. září 1963, podepsání Josef Eisler, podnikový ředitel FL a Ing. Dr. B. Kröhn, zástupce ředitele pro výrobu a techniku. Archiv FSB, cit. 138 / op. cit.

193 | Produkce filmu „Démanty noci“ vedoucí výroby Miloš Bergl – s. Švabík, 23. září 1963. Archiv FSB, cit. 138 / op. cit.

194 | Miroslav Ondříček vzpomíná, Kučera vymyslel, že budou vyvolávat ve vývojce, používané pro vyvolávání optického zvuku, dosahující vysokého kontrastu a „vytahující“ světla. Negativ při natáčení přeexponoval. Ondříčekovo tvrzení, že točili na velmi měkké ORWO s emulzí np7 o citlivosti 400 ASA, nelze ověřit. Původně prý chtěli točit na 16mm a pak to převést na 35mm – viz DVD *Démanty noci*, 2006, bonusy.



Kamerová jízda pro *Démanty noci*.
U kamery Ivan Vojnár a Miroslav
Ondříček. Foto Josef Vitek

vyjadřovat subjektivní pocity. (...) Pouze v interiérech, třeba v chalupě selky, jsme obvyklým způsobem svítily. Pokud jsme byli v lese, žádné lampy jsme tam netahali, nanejvýš jsme použili odrazné papírové plochy pro zesílení přirozeného světla. Zvláštní světelný charakter *Démantů noci* nevznikal tedy při natáčení, ale technickou strategií. (...) z Kučera podnětu se uplatnil Ultrarapid (místo ORWO - pozn. jb), jenž se používal na týdeníky, reportáže. Byl citlivější, vhodný i pro lesní stín, ale měl hrubé zrno. Proto Kučera s Ondříčkem vymysleli zvláštní způsob vyvolávání ve speciálních vývojkách. Pro vybledlé záběry používali pozitivní materiál, anebo prošlou surovinu. (...) Tak vznikala vybledlá fotografie, jež dala filmu charakter neurčitosti, vybledlé vzpomínky, jak to někdy můžeme vidět na starých dokumentech.¹⁹⁵

195 | Cieslar, J., cit. 57 / op. cit., s. 85.

Byla již také plánována stavba 400 m dlouhé lanovky pro úvodní kamerovou jízdu. Němec vzpomíná, že jízda stála třetinu rozpočtu celého filmu. Koleje byly postaveny až nahoru na kopec a kamera byla na vozíku tažena jednak protiváhou lanovkovým systémem, jednak tlačena lidskou silou. Byla zavěšena na systému leteckých gum, který nahrazoval tehdy nedostupný steadicam.¹⁹⁶ Bočan také vzpomíná na první konflikt Němce a Kučery právě při tomto záběru jízdy: „Kučera si o sobě, věru, nemyslel, že je jen ‚strojník‘, jako to o kameramanech říkával Jan Čuřík, ale Němec jako debutant mu to občas připomněl. Jak se stavěla ta jízda, tak Kučera si to pak projel a řekl: Dejte mi půl dne. A půl dne přemýšlel a rozesazoval kolem stromky kvůli kompozici. Honza u toho nebyl, já ano. Když Honza odpoledne přijel, podíval se na to a řekl: To je jako Rusalka. Kučera neřekl ani slovo, jenom strašně zrudl, běžel do toho kopce a vytrhával ty stromečky, co tam nasázel. To bylo strašné. Ale z tohoto střetu a z hledání té cesty k sobě vzniklo to mimořádné.“¹⁹⁷

Jako supervizora si Němec vybral Františka Vláčila, který měl v té době za sebou světový úspěch středometrážní *Holubice* (1960), debutoval dramatem *Đablova past* (1961) a právě začátkem září 1963 dokončil první verzi literárního scénáře *Markety Lazarové*. Sám o tom říká: „Velkou roli sehrál František Vláčil. Tehdy každý začínající režisér musel mít garanta, zkušeného profesionála, který zaručoval, že když to ten režisér nezvládne, nebo se zblázní, tak to za něj dodělá. Já jsem si vybral Vláčila po dohodě s ním a on se chočil občas dívat na denní práce. Ten film chtěli několikrát zastavit, když viděli, jak hodinu němí kluci běhají po lese a vypadalo to jako nesmysl. Vláčil, který seděl v projekci, usnul, ale probudil se, najednou vyskočil a říkal: Skvělé, geniální. Musíte toho Honzika to nechat dodělat. A pak, když to bylo hotové, tak byl filmem nadšený a dal do toho svoji reputaci nejen jako filmaře, ale i jako armádního důstojníka a člena KSČ. Takže mně vlastně hrozně pomohl, že to obhájil a vzal si to na triko. Kromě toho jsme byli i strašně dobří kamarádi, takže mi i fandil. Ne, že by mi říkal jak a co, ale poskytl mi tu morální podporu, kterou jsem měl jedině od Ester a od něj.“¹⁹⁸ „Můj film garantoval právě Vláčil. (...) Postavil se za mne ve chvíli, kdy se pomalu montovaný film, který se co chvíli musel podrobovat ‚supervizi‘, vyvíjel ke všemu, jen ne k nějakému zřetelnému, jasnému tvaru.“¹⁹⁹

Vláčil ovšem výslednou podobu filmu ovlivnil, alespoň podle toho, jak H. Bočan popisuje jeho reakci na projekci jedné z prvních pracovních verzí: „Vláčil přišel, trochu si zdřímnul, občas se podíval, a když projekce

196 | Viz *Zlatá šedesátá*, DVD *Jan Němec a výpověď Ondříčkova ostříže* Ivana Vojnára ve filmu Vítá Janočka *Po cestě pustým lesem* (2000). Němec říká: „Postavila se lanovka jako na Petřín s dvěma kolejemi, po jedné jel vzhůru vozík s posádkou dvou kameramanů, těžkou kamerou se stativem, v protisměru po druhé koleji sjížděl vůz se závažím. Koleje se táhly obtížným terénem, v pozadí s železniční tratí, v nesmírně stoupavém svahu (...) stavělo se celý měsíc, padla na to třetina rozpočtu. Záběr jsme jeli čtyřikrát, vždy s chybami. Nakonec jsme se rozhodli, že ho zopakujeme ještě po skončení filmu, jenomže náš hlavní herec (...) si při hádce s Cikány v Novém Boru zlámal nohu, takže z toho sešlo.“ Cieslar, J., cit. 57 / op. cit., s. 85.

Ondříček vzpomíná, že on seděl ve vozíku s kamerou, a také tvrdí, že střiháč Miroslav Hájek říkal, že nakonec sestříhl tento „jeden záběr“ ze dvou jetí záběru. Bočan vzpomíná, že studio nemělo potřebných 300m kolejí, tak na rozdělení dráhy byla použita výhybka a navíc byla část koleje vyrobena ze dřeva. Protiváze ve formě pytlů s pískem ve druhém vozíku pomáhal tlačení vozíku s kameramanem a kamerou sportovec Jiří Tomáš. Viz DVD *Démanty noci*, 2006, bonusy.

197 | Rozhovor autora s H. Bočanem 10. prosince 2012. Kučera pak na VII. Kongresu UNIATEC v Praze v roce 1966 obdržel uznání za „objednělé využití mimořádně dlouhé jízdy kamery ve složitém přírodním terénu“.

198 | Rozhovor VI. Na projekce denních prací chodil i Lustig. Němec na to vzpomíná: „Lustig pochopil, že film je film, takže vůbec do toho nezasahoval, šel se vždycky podívat na denní práce, do střizny, pochválil to, poněvadž byl taky rád, že mu jako běhají obrázky, které vznikly z jeho knihy, takže byl velmi pozitivní.“ Šulík, M.; Lukeš, J., cit. 8 / op. cit.

199 | Cieslar, J., cit. 57 / op. cit., s. 84.



Antonín Kumbera v Schormově dokumentu *Železničáři*

200 | Rozhovor autora s H. Bočanem
10. prosince 2012

201 | Rozhovor XIII.

202 | Podle Bočana se Bergl podílel především na přípravách filmu, protože souběžně s natáčením produkoval ještě výpravný muzikál *Kdyby tisíc klarinetů*, během něhož zemřel na infarkt při tenisovém zápase („Míla přijel jednou za čas“). Natáčení *Démantů* měl proto z větší části na starosti Josef Mára: „Byl šikovný, takže to všechno fungovalo, ale ten lanč byl tím pádem trochu povolený. (...) Měli jsme díky tomu i mimořádné podmínky, a když Honza řekl: Bude to takhle, tak to tak bylo.“ Rozhovor autora s H. Bočanem
10. prosince 2012.

skončila, tak film velmi nemilosrdně strhal a měl spoustu připomínek. Honza vzal své kapesní hodinky a mrskl s nimi o plátno. A to jsem poprvé a naposled viděl Frantu Vláčila, jak byl rudý vzteky a strašně křičel. Řekl mu: Proč jsi to udělal? A Honza řekl: Mne, jak jsem z toho plný emocí, hrozně rozčílilo, jak ty hodinky pořád dělají tik-tak, tik-tak, tak jsem je vzal a hodil s nimi o plátno. A Franta na něj začal řvát, ať tedy jde pryč z té profese, když na to nemá pevné nervy, a ať jde raději něco prodávat, či tak. My jsme všichni zírali na toho laskavého Vláčila, jak je rozčilený. Byl to šok, který byl možná i nutný (...) a bylo to mimořádné v tom, jak byl Franta rozzlíbený a nemilosrdný. Šlo o první tvar celého filmu, který už Honza možná považoval za cestu k finálnímu tvaru a Franta mu to takhle rozbil.²⁰⁰ Němec tutéž scénu líčí následovně: „Můj nápad byl, že ten první nekonečný záběr, od jízdy ve vlaku, přes běh do kopce až k upadnutí vyčerpáním, bude beze střihu. Trval jsem na tom. Ani jednou se to beze střihu natočit nepodařilo a kvůli vyčerpání chlapců se to dalo točit jenom jednou za den. Produkční Bergl pak řekl, že už to vlastně máme pokryté a můžeme to ještě jednou zkusit až jako poslední záběr filmování. To se ale neuskutečnilo kvůli té Kumberově zlomené noze. A když jsme si to promítali, a já to viděl, říkal jsem si: Tak ten můj vysněný záběr tam nikdy nebude. A rozčílil jsem se na celý svět. Měl jsem krásné hodinky Omega, ty jsem držel v ruce a říkal si: To mne nebaví. Proč mne v tom nějaký produkční omezil? Na to se můžu vykašlat. A ty hodinky jsem vzal, mrštil je na plátno a tam se roz-bily. František ke mně přišel a přede všemi mi povídá: Honziku, režisér není nějaká hysterická sestra v semináři. Tohle nemůžeš dělat, to musíš zvládnout. Uklidni se, jistě to dáš dohromady. Tak jsem se zastyděl, viděl jsem, jaký jsem blbec, a tím to skončilo. Ale stalo se to jenom proto, že racionálnost produkčního mi znemožnila udělat to, co jsem chtěl.“²⁰¹

Nejpozději v červenci 1963 se po kamerových zkouškách Němec také rozhodl pro obsazení hlavních rolí: „My jsme se tenkrát vzájemně všichni dívali na své filmy - Forman, Schorm, Chytilka - a Schorm tenkrát udělal krátký film o železnici (*Železničáři* - pozn. jb) a tam byl jeden záběr, takový kluk na železnici, byl to detail s výraznými očima, sněžilo a vlétla mu sněhová vločka na obličej a v tom záběru mu tam roztála. To byl pro mne magický moment. Myslím, že právě síla Schormových filmů je mimo jejich děj a příběh a sociální rovinu právě v tom, že tam je takovéhle skryté kouzlo, související s jeho osobností. A najednou tato věc a on říkal: Jé, to já ani nevím. A tak jsme zapátrali, měl jsem velmi schopného produkčního Mílu Bergla²⁰² a ten ho přivezl, já s ním natočil testy a bylo úplně jasné, že to bude hrát.

Jinak tehdy byl pro mne favoritem Ladislav Janský, který předtím hrál hlavní roli ve filmu *Na laně*²⁰³, a toho jsem obsadil do té druhé role. A ta historie s Kumberou - točili jsme v Novém Boru, bydleli jsme v hotelu, on dostával diety, takže to roztáčel, měl tam své cikánské kamarády, s nimiž se dva dny před skončením natáčení popral, rozbili mu nohu, takže já jsem nemohl ještě jednou natočit ten dlouhý úvodní záběr se skokem z vlaku a nekonečným během do kopce, to jsem se na něj zlobil. Dodělávali jsme film a on zmizel. Ptal jsem se, co je, a oni říkali, že mu vyplatili honorář, který na tu dobu a pro něj byl ohromný. A on někde utrácel a zmizel a už se neobjevil. Říkal, že už nemá žádné příbuzné, ani svůj kmen a po tom filmu ho už nikdo nikdy neviděl.“²⁰⁴

U Nového Boru Němec také ve starobinci objevil sudetské Němce, kteří měli sehrát starce z domobrany, a když je s Krumbachovou viděli, rozvinuli scénu v hospodě - starostově úřadovně do filmové podoby. „Jednou jsem při obhlídkách objevil u Nového Boru (...) starobinec s Němci, které v roce čtyřicet pět zapomněli odsunout. Snad dvacet pět zestárlých, zapáchajících mužů - Sudetáků, odložili je tam na umření. Jen jejich holohlavého velitele jsme našli jinde - v kavárně v Novém Boru, byl to Jugoslávec. Sloužili kdysi ve Volkssturmu. Teď neměli ani vindru. Byli vděční, že je někdo ještě vytáhl na světlo. Dva na place málem umřeli, opili se. A jeden, ten s holí, skutečně týden po natáčení zemřel.“²⁰⁵

Hynek Bočan, kterého si Němec vybral jako spolehlivého a výkonného pomocného režiséra, na výběr naturščiků vzpomíná: „Měl jsem možnost vybrat ty dědky. Jezdili jsme v severních Čechách po domovech důchodců. Vybrali jsme tam dva Němce, kteří uměli česky, jeden dobře, druhý hůř, a ti, když si dali panáčka, začali se hádat, kdo z nich byl jen u wehrmachtu a kdo u SS. (...) Našel jsem tam třeba pána, který byl vynikající typ - i oblečený byl tak, že už byl vlastně hotový. Dokonce se ukázalo, že býval dirigentem. Pak se ale ukázalo, že nemůže chodit, tak jsme ho vozili i s křesílkem a on jen seděl a vše pozoroval. Rozhodl jsem se ho příště nebrat, ale druhý den už stál před jejich zámečkem s ostatními a pak už s nimi i běhal po lese. Tak jsme ho rozchodili... Bylo to důležité i pro moji další práci právě proto, že mi Honza naprosto důvěřoval a mohl jsem s nimi samostatně pracovat. Byly i situace, kdy Honza říkal: Dnes je mi fakt blbě, nenatáčím, udělejme to takhle... A dojeli jsme pro staré pány Pragou 805 (tzv. poblíjonem), odvezli je do maskérny a Honza říká: Naličte je a pak s nimi odjeďte do toho lesa a tam s nimi dělejte takové jakoby cvičení. Tak jsme pokryli jeho indispozici. (...) Oni brali důchod tak 300 Kčs měsíčně a my jsme jim dávali 120 Kčs

203 | Janský, který absolvoval průmyslovou školu grafickou, hrál pak v dalším filmu Ivo Nováka *Bubny* (1965) a v koprodukčním filmu Y. Ciampiho *Těch několik dnů* (1968), po srpnové invazi u nás už neuvedeném. Živil se převážně jako fotograf. Emigroval do USA a fotografoval pro časopis *Hustler*. Antonín Kumbera byl šestnáctiletý dělník romského původu z Mostu. Objevil se v dokumentu E. Schorma *Železničáři*.

204 | Rozhovor II.

205 | Cieslar, J., cit. 57 / op. cit., s. 84.

na den. Za to byli ochotni kdykoli cokoli. A navíc je to strašně bavilo. Vedl je bývalý důstojník, pan Říha, opravdu vojensky, a Honza jenom těch situací využíval. Já si myslím, že se tam spousta věcí narodila i tímhle způsobem, že ten organismus obživil a on to s velkou radostí zachytil.“

Bočan také vzpomíná na zvláštní atmosféru společného života štábu na exteriérech: „My jsme tam zažili, že se natáčení rozdělilo na dvě půlky. Jedna byla ta čistá práce, která byla velmi výživná a tam šla sranda stranou, ale ty večírky byly také úžasné. My jsme tam třeba měli svůj orchestr, protože Honza hrál na klarinet, protože i když hraje velmi dobře na piano, tak pianistu jsme měli, já jsem se pokoušel o bicí a byl tam zástupce vedoucího výroby, který hrál na trubku, a tak jsme tam dělali takové jako taneční večery, nebo jak bych to nazval. Každé úterý byl ten hotel, ta restaurace v České Lípě, kde jsme bydleli, zavřený. Výčepní mi předal klíče a řekl: Pivo máš naražené, tady jsou načaté lahve, a kdyby bylo nejhůř, tady máš klíče od skladu. A my jsme si tam sami psali účty. Bylo to naprosto neuvěřitelné. Nikdy předtím a nikdy potom jsem to nezažil. Od té doby jsem byl třeba dobrý kamarád s Mirkem Ondříčkem, protože on byl v obdobné funkci – jako švenkr. Třeba za normálního provozu hotelu jsme vstupovali tak, že už ve dveřích jsme si lehli a plížili se k výčepnímu pultu a takovéhle recese, což jsou věci, které se nemohou vrátit. Tohle byl jeden svět a druhý svět byla ta práce, kde Honza budil dojem, že ví přesně, co chce. (...) Nevzpomínám si, že by za námi Lustig kdy byl na natáčení. Miloš Forman za námi byl a obral nás v kartách. Každý večer jsme hráli karty a já jsem v kartách klikař. Tak jsem postupně stahoval členy štábu o peníze a do toho přijel Miloš a říkal: Já bych si s vámi zahrál. A já jsem si říkal: Jen pojd', chlapče. Hráli jsme Voko bere. Já se svou jednadvacítkou a on měl dvě esa. Prostě nás všechny stáhl strašným způsobem. A druhý den za všechno nakoupil burty – hráli jsme tehdy o pětníky – a udělali jsme si skvělý večírek.“²⁰⁶

206 | Rozhovor autora s H. Bočanem 10. prosince 2012. M. Ondříček vzpomíná, že ve zmiňovaném orchestru on hrál na basu a že společně hráli v hotelu i na odpoledních čajích. Viz DVD *Démanty noci*, 2006, bonusy.

207 | „Když jsme dělali herecké technické zkoušky, tak jsme si záběry schovávali – třeba pohled na herce, kostým, místo. Některé tyhle skici jsme dali do filmu.“ Cieslar, J., cit. 57 / op. cit., s. 81

208 | Rozhovor VIII. „Hřbitovní vídnu jsme filmovali někde na Mostecku. (...) Vysokou kamennou stěnu s oblouky, kolem níž s nablýskanými botama jdou kluci ve své vizi, jsme našli na okraji Terezína.“ Cieslar, J., tamtéž, s. 85.

V Praze se natáčelo na Starém Městě, na náměstí Republiky, u Obecního domu, v Týnské ulici a scény sáňkování údajně byly natočeny při zkouškách materiálu.²⁰⁷ Hřbitov se natáčel „někde v pohraničí“²⁰⁸

Během natáčení také došlo ke konfliktu s hlavním kameramanem, v jehož důsledku vlastně polovinu filmu točil druhý kameraman, M. Ondříček. Němec s Krumbachovou diskutoval o oblečení staříků: „Ona říkala: Kdyby to mělo být správně, tak by měli mít takové ty otrhané uniformy Volkssturmu, a já: To ne! A ona říkala: Tak počkejte. A svolala je a řekla jim, aby vytáhli ze skříní nejlepší šaty, jako kdyby šli v neděli na mši, a oni vytáhli tyhlety



Hynek Bočan asistuje při natáčení scény se staříky z domobraný v *Démantech noci*. Národní filmový archiv. Foto Jaroslav Kučera

více než patnáct let staré šaty a ještě hodinky a ona jim to dala. A zase to byla její iniciativa. Já jsem našel to místo a ona hned dostala nápad. Ta scéna tím dostává úplně jinou dimenzi. A tam se smutně prosadil Jarda Kučera, který když viděl, jak tam nastoupili do lesa jako Volkssturm za války, tak přišel ke mně a říká: Pane Němec, tohle panoptikum paní Krumbachových nebudu filmovat. Byl takový technokrat estetismu. Nebylo to ve scénáři, kde to mělo být jako realismus z války. Taky pokud jde o ty pruhované mundúry, Ester mi povídá: Honzo – už jsme si začali tykat –, přece se lidi nebudou celý film dívat na dva kluky, jak běhají v lese v pruhovaném – to bude jak nějaký nepovedený americký film. Takže to jsme zrušili a ona říká: Ten tvůj film je jako taková antická tragédie, takže budou jen v takovém tělovém oblečení. A tak mají jen takové ty šedivé hábity. Jarda byl skvělý, ale tohle už na něj bylo příliš a nebyl schopen to ztvárnit. Nicméně jsme ho pak přesvědčili.

Já taky říkám, že jsem za jednu cenu měl dva nejlepší kameramany, protože druhou půlku dělal Ondříček. Po téhle scéně Kučera náhodou odjel převzít si cenu za *Až přijde kocour* někam do Jižní Ameriky (Festival festivalů, Reseňa mundial v mexickém Acapulcu – pozn. jb). Já jsem říkal: Pane Kučera, já dělám první film a vy si kvůli festivalu odjedete. To nejde. A on říká: Ale, Honzo, já jako kameraman se už nikdy do Jižní Ameriky nedostanu a s tím Mirkem vy si stejně líp rozumíte, což byla pravda. A tak ta dohoda byla, že studio, které ho tam poslalo, mně nabídlo kteréhokoli kameramana, od Čuřika po Hanuše, Střechu a Tuzara, prostě kohokoli podnikovým příkazem. A já jsem řekl: Ne, to bude dodělávat pan Ondříček, a oni říkali: Vždyť je to jenom švenkr, on není v kategorii kameraman. Ale já jsem řekl, že to je mé přání a Procházka za mnou stál, a tak to povolili. A Mirek tedy dělal druhou půlku, což jsou všechny ty ruční kamery a svým způsobem to tomu filmu pomohlo.²⁰⁹ V rozhovoru pro *25 ze šedesátých* (1. DVD) o tom Němec říká: „Dohodl jsem se s Kučerou, u něhož jsem cítil, že je to taková spřízněná duše, protože jsem věděl, že film bude mít tři roviny – realitu, flashbacky – vzpomínku a bude mít sen, fantazii, vidinu. Protože jsem věděl, že ta nerealistická část tam bude hrát důležitou roli a on byl takový mistr poezie nesdělitelného. (...) Hon a celý konec dělal Ondříček. (...) Ty snové, nereálné věci, tu Prahu dělal Kučera a tu drsnou realitu udělal Ondříček.“

Na natáčení zvuku vzpomíná Hynek Bočan: „Pak jsme ještě komplikovaně dělali dokončovačky, protože on hrozně zajímavě pracoval zvukově. My jsme třeba dávali mikrofon do pražských průchodů, a jak tam lidi chodí a mluví mezi sebou, tak z toho jsme brali ten materiál a vytvářela se z toho taková atmosféra.“²¹⁰

209 | Rozhovor III. Bočan k tomu poznamenává: „Ondříček nebyl nadšený z toho, jak to Kučera dělá, měl na to jiný názor, ale v době jeho nepřítomnosti točil naprosto korektně v jeho stylu a nikdo nepozná, co točil on a co Kučera.“ Rozhovor autora s H. Bočanem 10. prosince 2012.

210 | *25 ze šedesátých* (1. DVD). Na DVD *Zlatá šedesátá: Jan Němec režisér* říká, že používali i zvukové negativy.

Když byl film dotočen, byla na střih filmu místo původně plánovaného zkušeneho Miroslava Hájka nasazena Jiřina Lukešová,²¹¹ ale od 1. ledna 1964 byl na film opět nasazen Hájek²¹², který kromě běžné barrandovské produkce stříhal i filmy V. Chytilové a M. Formana a v roce 1965 byl v anketě britského časopisu *Films and Filming* vyhlášen nejlepším světovým střiháčem roku, zejména s přihlédnutím k *Démantům noci*. Němec na spolupráci s Hájkem vzpomíná: „Celý film se dal dohromady s člověkem, který se jmenoval Míla Hájek, střiháč, což si myslím, je jedna z klíčových osob našich filmů z šedesátých let. To byl pravý opak FAMU, žádné diskuse, povídání, záměry. On si přečetl scénář, já jsem mu řekl, o co jde, a on řekl: Teď na tom makáme. A teď dělal sám. On si to i lepil sám, asistentky vyhnal, dělal v noci. (...) My jsme měli 32 verzí jenom poslední scény. Takže my jsme se hádali o okénka.“ V rozhovoru s Cieslarem Němec říká: „V *Démantech* je znát jeho nesmírně pevná ruka, vždyť ten film je vlastně nesmyslný, sám bych ho stříhal do dneška. *Démanty* nám trvaly (...) skoro pět měsíců, pásků bylo na tři filmy. Až nesmyslně jsme vystřihávali i jedno, či dvě okýnka (...) poslední scénu s chůzí v lese jsme měli v třiceti dvou montážních verzích, a pořád jsme se v ní s Hájkem rýpali, dvě okénka ubrat, tři přidat, a znovu, přehodit, sem dát jízdu, tady vložit vidinu. Pak jsme to komplikovali zvukem, sem dát výstřel, jeho zvuk, a zase zpět. Měli jsme také verzi, kdy vyprávění začínalo koncem. Pořád jsme to vylepšovali, jako když orchestr zkouší hudební skladbu. (...) Neviditelný střih okýnek je vědomím nezachytitelný, ale přesto do mozku zahraje, zdůrazní akcent, rytmizaci.“²¹³

Podle Záznamu o dokončovacích pracích²¹⁴ měl být čistý střih filmu dokončen 25. ledna 1964, v následujícím týdnu byly plánovány postsynchrony. Poté měla být serviska poskytnuta k sestřihu negativu obrazu (7.–11. února) a měly proběhnout míchačky zvuku (11.–15. února).

Při dokončování servisky Švábík, zřejmě na popud Němce, který se na to ale nepamatuje, požádal poradu ředitele FSB²¹⁵ o změnu názvu filmu na *Dvojí hlas zvonku*, což znělo trochu kaskovskysky, ale šlo o část textu Hlasu ze závěru technického scénáře. Porada ředitele FSB změnu názvu 28. ledna 1964 nedoporučila.²¹⁶

Po promítnutí servisky v tvůrčí skupině 29. ledna 1964 přišla další nepřijemnost, z níž vyplynula nemožnost dodržet další termíny dokončovacích prací. Švábík Berglovi píše: „Předvedenou servisku je třeba znovu upravit zejména co do sestřihu tak, aby plněji vyjadřovala tvůrčí úmysl režisérův i autorův a víc zdůrazňovala v ostrých protikladech střetávání všeho živelně ošklivého, živočišného, tragického s touhou po jasu, světle, vzpomínkách

211 | Bočan hodnotí to, že jako debutant Němec „od jedné střiháčky dokonce odešel“, jako „čím odvážnější“. Rozhovor autora s H. Bočanem 10. prosince 2012. Němec na to vzpomíná: „Lukešová byla původně přidělná na *Démanty*, ale byla to bolševička (i když byli i slušní bolševici, třeba ta produkční). Ale když jsem přinesl denní práce, tak ona se na to koukala a říkala: Ježíš, ti kluci jsou takoví oškliví, měl byste to přepsat. Já jsem se beze slova sebral a šel jsem za Hájkem, jestli by to neuzal, on řekl, že jo, a tak jsem šel za Procházkou a on to s ředitelem dojednal. Ale přitom třeba s Jirešem vycházela dobře a dobře to udělala.“ Rozhovor VIII.

212 | *Viz 25 ze šedesátých*, cit. 210 / op. cit.

213 | Cieslar, J., cit. 57 / op. cit., s. 89n. Zde také Němec vzpomíná, jak při projekci na Festivalu v Mannheimu sám z posledního dílu, již připraveného k projekci, ještě narychlo vytrhl asi deset metrů filmu, aby zrychlil tempo závěru. Bočan vzpomíná, že Hájek chápal tento film „jako něco mimořádného a výjimečného (...) byl velmi vstřícný“ a že s Němcem vytvořili čtyři střihové verze filmu. Rozhovor autora s H. Bočanem 10. prosince 2012.

214 | Záznam o dokončovacích pracích filmu „*Démanty noci*“, projednaných 22. ledna 1964. Archiv FSB, cit. 138 / op. cit.

215 | Švábík, Erich. Návrh pro poradu ředitele Filmového studia Barrandov, 24. ledna 1964. Archiv FSB, tamtéž.

216 | 3102 TS Švábík-Procházka, 262 Zasláme výpis z porady ředitele FSB z 28. ledna 1964; 15. února 1964, pro s. Bergla. Archiv FSB, cit. 138 / op. cit.

217 | 3102 TS Švábík-Procházka, 262 pro štáb filmu „Démanty noci“ do rukou s. Bergla, 30. ledna 1964. Archiv FSB, cit. 138 / op. cit.

218 | Němec vzpomíná, že se promítání zúčastnil francouzský kritik Pierre Philippe, který pak napsal recenzi s názvem *Umělec tragického vidění*. Rozhovor I.

219 | Rozhovor IV. Vyhození Hlasu mělo patrně zásadní vliv na možnosti střihových variací a v důsledku i na zvláštní charakter filmu, jenž působí vlastně jako experimentální film němý.

220 | ABS, cit. 88 / op. cit.

221 | Rozhovor VI. Lubomír Štrougal (nar. 1924) byl ministrem vnitra v letech 1961-1965. V Husákově vládě v dobách normalizace patřil k liberálnějšímu křídlu, byl předsedou Národního shromáždění a členem předsednictva ÚV KSČ. Jeho dceru Evu si v roce 1977 vzal Němecův přítel Jiří Janoušek, který v té době pracoval jako redaktor *Mladého světa*. Později se stal vedoucím zakázkového oddělení FSB (1983) a pak ředitelem Filmexportu (1984). Viz též Malinda, Jan. S tátou jsme měli báječný vztah, říká dcera Lubomíra Štrougala. *iDnes.cz* [on-line]. Dostupné z: <http://ona.idnes.cz/spolecnost.aspx?c=A091110_165900_ona_ony_jup> [cit. 11. ledna 2014], a Jiří Janoušek. *Wikipedie: Otevřená encyklopedie* [on-line]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Jiří_C5%99%C3%AD_Janou%C5%A1ek> [cit. 13. ledna 2014].

z mládí. Režisér vyzkouší dále některé způsoby ozvučení, přímé dialogy, dialog nebo monolog mimoosobní, částečné opatření hudbou nebo jen hudební zdramatizování některých obrazů.²¹⁷ Kdo byl ve skutečnosti autorem Švábíkem zmíněných výhrad, není dnes jasné, nedochoval se ani seznam lidí, kteří se předvádění servisky zúčastnili.²¹⁸ Částečně to byl patrně sám Procházka, jak vyplývá ze vzpomínky J. Němce, který se ovšem na takto masivní požadavky úprav nepamatuje: „Ve filmu jsem vystříhl jeden detail, k tomu mne donutil přímo Procházka a já se strašně vztekal. Je to tam, jak ten kluk jí chleba a má suché rty a teče mu krev z pusy a vyplivne ji, tak tam byl velký detail dlaně, jak na ni dopadá ta krev. Bylo to sice černobílé, ale velice... A on řekl, že je to brutální a že tím zavrhneme důvod. Já jsem sice protestoval, ale on řekl, že bez toho střihu to nepustí. Takže to bylo to jediné, což je z dnešního hlediska úplně minimální a směšné. Ve scénáři byl průběžně Hlas, Vypravěč, který to provázel, a když jsem měl film hotový, tak jsem viděl, že to je naprosto zbytečné. Měl jsem k tomu i takovou hudbu - nehudbu, myslel jsem třeba na brnkání na struny harfy jako takový protipól té drsnosti, ale oboje dvoje jsem zavrhl jako zbytečné. Ten Hlas jsem vyhodil po střihu servisky a nebyl nikdy natočen. Měla to mluvit Marie Tomášová.“²¹⁹

Švábík v dopise také upozorňuje, že bude nutné servisku promítnout řediteli Československého filmu (ČSF) Aloisi Poledňákovi kvůli eventuálnímu výběru na festivaly, a stanovuje datum dokončení přestřihané verze na 7.-8. února. Němec měl tedy na úpravy zhruba týden. Byly odevzdány tři verze návrhu úvodních a závěrečných titulků a 24. února 1964 zhlédli na Barrandově servisku cenzori z HSTD Píšek a Franěk a neměli k ní žádné připomínky. Z výrobního listu vyplývá, že první kombinovaná kopie černobílého filmu byla vyrobena 6. března 1964 a byla „bez závad“ schválena cenzorem HSTD Čížkem 10. března 1964 pod číslem F 400-81.²²⁰ Téhož dne byla také předána Ústřední půjčovně filmů. K veřejnému promítání ji schválil ředitel Ústřední správy Československého filmu (ÚS ČSF) Alois Poledňák již 6. března 1964 poté, co Jan Procházka zajistil příznivý pohled na místech nejvyšších. Jan Němec na to vzpomíná: „Prosadil *Démanty* a obhájil je i politicky, protože tenkrát ještě nebyla anulována mnichovská dohoda, takže se to jakoby dalo použít proti západnímu Německu, a on řekl, že ten film politicky pomáhá pozici československého státu při vyjednávání s ním. Uspořádal projekci pro politbyro, včetně Lubomíra Štrougala jako ministra vnitra, a povedlo se to. A když pak měl film úspěch v zahraničí, tak on měl také silnou pozici.“²²¹ Jan Procházka prezentoval film jako anti-fašistický, jako dílo, které může sehrát určitou roli při vyjednávání nulity

mnichovské dohody v době, kdy Československo nemělo diplomatické styky se západním Německem. (Nulity čili nicotnosti mnichovské dohody bylo dosaženo až pražskou smlouvou v roce 1973. „Nové smlouvy s Německem“ se dožadoval Novotný již na XII. sjezdu KSČ koncem roku 1962.)

Před projekcí pro ústředního ředitele ČSF Aloise Poledňáka Procházka uspořádal v Jindřišské (sídle ÚS ČSF) projekci pro nejvyšší ideology, což byl Fojtík, Švestka, Koucký²²², a pro L. Štrougala, aby film politicky pojistil. Procházka pravděpodobně také s cílem zajistit lepší pozici českých filmařů inicioval jejich setkání s prezidentem Novotným v Lánech v květnu 1964, kde domácí tvorbu a její problémy podrobně probírali.²²³

Po dokončení filmu *Němec*, který jako pomocný režisér dostával pravidelný hrubý měsíční plat 1800 Kčs, obdržel honorář 30 000 Kčs; Vláčil za supervizi 8000 Kčs.

Film

Příběh dvou židovských chlapců, kteří utečou z transportu, prchají lesem a nakonec jsou - zcela vyčerpaní - chyceni staříky ze sudetoněmecké domobrany, je vyprávěn v několika liniích. Realita, vize, sny a retrospektivy pracují s navracejícími se motivy, vytvářejícími až snově surrealistický charakter narativní i obrazové složky díla. Němec zde pravděpodobně vyšel z možnosti paralelní budoucnosti, naznačené v Lustigově vyprávění *Druhého kola*, a vytvořil je čistě ze současné roviny vyprávění povídky *Tma nemá stín* (jejíž rovinu retrospektivní naopak vypustil) a z jejího nejednoznačného závěru. Relativizující kombinace těchto vyprávěcích linií připomíná Kurosawův film *Rašómon*²²⁴ a divákovi maximálně znesnadňuje určit, která z nich znázorňuje „skutečnost“. Konkrétní cesta lesem od okraje do jeho hlubších částí je tak zároveň imaginární cestou od okraje Prahy do jejího centra k bytu jednoho z nich, k cíli, jehož však zároveň není reálně dosáhnout. Cesta úniku od předurčené smrti k realizaci normálního života (dospívání, založení rodiny, děti) je cestou duševní odvahy v kontrastu s fyzickou vyčerpaností. Záběry „normálního“ života ve vizích v porovnání s nenormální situací obou chlapců vyvolávají základní a znepokojivou otázku na právo jedněch lidí stavět mimo svobodný život lidí jiné. V tom jde film nad konkrétní příběh i dobu a v tomto smyslu byl ve své době nadčasový i aktuální, o čemž svědčí to, že diváky i kritikou byl vztah mezi chlapci a v zásadě dobromyslnými a bezmocnými staříky, reprezentujícími represivní moc, která stojí mezi mladými lidmi a životem, chápán jako alegorie dobové gerontokracie komunistické.²²⁵



Alois Poledňák (vlevo) a Vladimír Koucký (vpravo) v rozhovoru na MFF KV 1964. Zdroj: *Festivalový deník XIV. MFF Karlovy Vary 1964*, č. 3 (6. července), s. 9

222 | Jan Fojtík, redaktor *Rudého práva*, hlavního tiskového orgánu KSČ, po roce 1969 hlavní stranický ideolog; Oldřich Švestka, šéfredaktor *Rudého práva*; Vladimír Koucký, tajemník ÚV KSČ, který v té době vedl Ideologickou komisi ÚV KSČ.

223 | Viz Procházka, Jan. Lánské setkání. *Literární noviny*, 1964, roč. 13, č. 21, s. 12.

224 | Němec k možné inspiraci světovou kinematografií říká: „Pokud jde o strukturu *Démantů*, tak jsem znal samozřejmě *Rašómon*, ale velký vliv na mne měl Resnais, *Loni v Marienbadu* a *Hirošima, má láska*. To sice byly filmy, které se u nás v distribuci tehdy nehrály, ale my jsme je viděli na Brousilových seminářích. Čili v podvědomí jsem měl tyhle dva filmy a Bressona. To jsem měl v zádech, v pocitu a přitom jsem se pokoušel udělat své kino.“ Rozhovor II.

225 | Sám Němec o tomto významovém rozšíření říká: „Dekorem dědů jsme vymazali realistické klišé a posunuli smysl celého filmu: pro nás se změnili v lovce lidí, se zlatými řetízky na oblecích. (...) Natáčeli jsme v roce 1963 a najednou to nebyl tak úplně historický film (...).“ Cieslar, J., cit. 57 / op. cit., s. 84.



Antonín Kumbera při natáčení scény s mravenci v *Démantech naci*. Národní filmový archiv. Foto Jaroslav Kučera

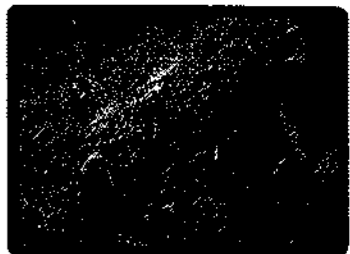
226 | Němec mi jednou řekl, že ne-
být toho, že viděl, jak neherci fungují
ve Formanových filmech, neodvážil by
se obsadit neherce do *Démantů*.

Na jedné straně je tedy film vysoce stylizovaným podobenstvím, na straně druhé výrazově až asketickou „reportáží“ o fyzickém úsilí započít a dokončit cestu. Autentičnost je tvarována subjektivizovanou dynamickou kamerou, důrazem na konkrétní zvuky, nepřítomností hudby, minimalizací dialogu a obsazením všech rolí neherci.²²⁶ Stylizace je dosahována především vysokou strmostí volání negativu obrazu, v jehož důsledku má obraz nepřirozeně kontrastní kresbu, vyvolávající dojem snu. K tomu přispívají i některé ornamentálně působící detaily kostýmů a rekvizity.

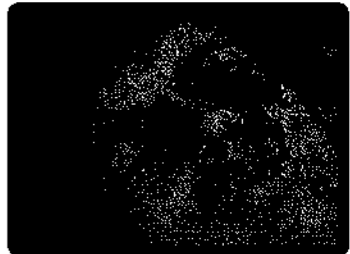
Pokud jde o výstavbu struktury díla, je třeba především konstatovat dvě zásadní změny proti scénaristickým variantám. V duchu motto Lustigovy povídky („Ztrácí se v černé docela všechno?“) vidíme místo bílého blanku nejprve pulzující černý blank, na němž se objevují úvodní titulky za doprovodu zvuku bití věžních hodin, a v závěru se film opět noří do tmy a černého blanku s déle odloženým titulkem Konec. Druhou změnou je úplné vynechání hlasu komentáře.

Expozice nás uvádí do situace útěku z transportu v celkovém záběru, který se mění v kontinuální jízdu, sledující jejich běh do kopce k lesu s přešvenky z jednoho na druhého až do detailů jejich tváří s hlasitým oddechováním, přičemž souběžně slábnou zvuky výstřelů a zvuk odjíždějícího vlaku. Oba běží v pláštích s označením KL (Konzentrationslager) a táhnou jeden druhého kupředu. Expozice končí jejich odpočinkem v lese, kdy Druhý kašle, vidíme jeho sliny a mravence na ruce, o nichž ale ještě nevíme, že jsou horečnatou vizí, která plynule přechází do první vize Prahy přesvětleným obrazem tramvaje jedoucí kolem Prašné brány, do níž Druhý naskakuje v plášti s označením KL, typickém oblečení pro všechny scény pražských vizí. Ta končí předsazeným zvukem kroků v lese, v němž oba jdou již v civilním oblečení, pod nímž proti scénáři již nemají koncentračnické mundúry. V lesním příšeří je sledujeme zezadu, což navozuje pocit stálého ohrožení (posíleno zvukem krákaní vran mimo obraz) i pocit divákova vnímání jejich přemýšlení (podobně jako později u Tarkovského ve *Stalkerovi*). Po druhé vizi (běh prázdnými vozy tramvaje na konečné k prvnímu vozu s řidičem a průvodčím) a chůzi světlejším prostorem bažiny přichází první retrospektiva rozšiřující expozici o výměnu bot za tuřín ve vagonu v rámci příprav na útěk s vloženými inserty přítomné chůze bažinou. Následuje třetí vize, která se posléze ukáže jako subjektivní pohled Druhého, dívajícího se na pražské ulice z okna jedoucí tramvaje. Křížovým střihem sledujeme tváře obou při chůzi mladým olšovím v bažině, přičemž je tato sekvence přerušována flashovými inserty vize jízdy tramvaje kolem svahu u vílek (zřejmě ve Střešovicích), sloupku s hodinami a základním záběrem chůze Druhého po pražské uličce s plynovou lampou a kolem postaveným u jednoho z domů.

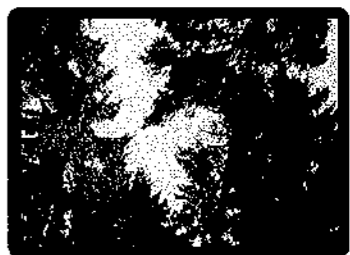
Následuje sekvence u krmelce (jezení šišek, převazování bot se zatloukáním hřebíku, doprovázené zvukem krákorání vran) s první větou dialogu („Pojď blíž ke mně“) ve třinácté minutě filmu. Je přerušena vizí obrazu peřin v okně a pokračuje flashforwardem tváře Druhého u kmenu v noci ve tmě. Sekvence je ukončena delší sérií vizí s obrazy peřin, příchodu dívky z jedné uličky asi v prostoru mezi Týnským chrámem a Ungeltem, ženy



Travelling zachycuje, jak První a Druhý prchají z vlaku do lesa



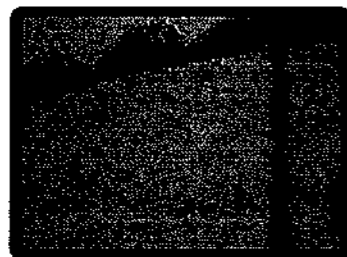
Druhého sužují vize mravenců na těle



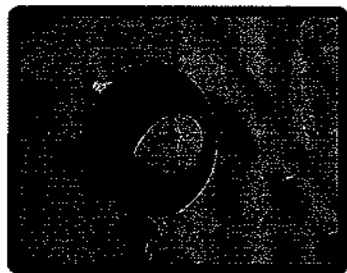
...a vize padajícího stromu



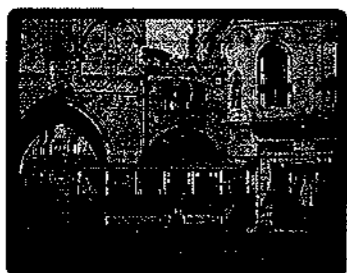
Druhý ve vizích návratu do Prahy vidí svou cestu tramvají z Bílé Hory do centra...



...kolem zasněženého i letního svahu



Kolem hodin s ciferníkem i bez něj...



I z centra od Prašné brány pryč...



V tramvaji se k němu lidé chovají vlně, jako by nebyl na útěku, dokonce zde potkává dívku...

oblékající se v chodbě, staré paní s kočkou v okně, chůzí psa z pohledu kamery, couvající před ním, uličky se staženými roletami krámů a s řadou popelnic u domu. Sekvence je podkreslena zvuky města, úryvky hovorů a odbíjením hodin a přerušena záběry spících chlapců pod krmelcem.

Druhý den začíná záběry korun stromů ráno, doprovázených zpěvem ptáků. Idylu světlého dne narušují znepokojivé tmavé plochy kmenů stromů v prvním plánu obrazu, sledujícího chůzi chlapců lesem. Mezi detailním záběrem bot Prvního a detailním záběrem naleštěných lakýrek obou chlapců se dostáváme k vizi chůze obou s elegantní hůlkou a pláštích KL po pražské ulici, včetně zvuku těchto kroků na dlažbě. Zezadu je pak kamera sleduje při chůzi po ulici, lemované zazděnými oblouky ve vysokých zdech (symbol uzavřeného prostoru), natočené někde u Terezína. Vize je ukončena před-sazenou replikou z lesa („Je mi zima, nemůžu to rozchodit.“). Subjektivní kamera zde tlumočí pocity Druhého z lesa, kmenů a slunce. Chůze lesem je pak přerušována inserty přesvětlených vizí východu Druhého z chodby, jeho chůze ulicí s kolem, která se neustále zrychluje, a končí během loukou ke hřbitovní zdi s motivy masivního černého mramoru. Po prostřizích zpět na potíže s botou Prvního do lesa pokračuje během Druhého od hřbitova zpět na louku a je ukončena hrozivým trojnásobným opakovaným pádem káceného stromu na kameru.

Následuje sekvence kamenité pláně v lese, kde kamera sleduje jejich chůzi v celku a zepředu, následuje únava a zastavení Druhého s vizí mravenců v prohlubně kamene a na ruce i obličeji Druhého, dialog o shánění jídla a vzhopení se Druhého. V jedenácté vizi vidíme zasněžené svahy u vilek ve Střešovicích, sáňkování dětí doprovázené jejich výskáním. První část filmu je ukončena katarzní sekvencí, v níž chlapci nastavují tváře, ruce a těla hustému dešti u kmene stromu v lese, zchlazujícímu jejich horečku. Sledujeme kapky ve větvích, na pařezu a kořenech a nakonec zpomalování frekvence jejich hustoty na lesním podrostu i ve zvuku.

Druhá část začíná záběrem s použitím teleobjektivu, v němž z pohledu chlapců na kraji lesa vidíme venkovanku jdoucí za zpěvu ptáků ve větru, patrném na trávě a větvích, za mužem, který oře na poli. Protože je to jejich první setkání s normálním civilním životem, mají záběry až archetypální charakter, podobně jako záběry krmení slepic či uvnitř chalupy, složené z detailů věcí uvádějících svou existencí mimo svět lágru Druhého v úžas (např. talíř, ubrus a slánka na stole, vyřezávané opěradlo židle, zdobná

utěrka a kořenky na zdi, polštáře na gauči). Celá sekvence venkovanky má samostatnou výstavbu, neobsahuje vize Prahy ani retrospektivy útěku, ač podle původního záměru propojení reálného děje s vizemi Prahy mělo začít právě zde.

Vize se zde omezují na plánované zabití ženy a na její svůdné ležení na pohovce, proložené reálnými obrazy poskytnutí chleba, mléka a vařených brambor a krátkým flashbackem na její chůzi na pole. Zajímavý je i záběr odchodu Druhého z kuchyně následovaný detailním (vlastně již třetím) záběrem mrtvoly venkovanky na podlaze, jakoby objektivujícím její smrt. Objektivace je pak zrušena dovršením dveří a záběrem ženy, hledící za Druhým. Odchod chlapců znamená prohození rolí - Druhý jde nyní první a První s holí pajdá za ním. Žena za oknem si uvazuje šátek a patrně se rozhoduje je udat. Řada záběrů je podkreslena štěkáním psa mimo obraz.

Smích starců a zkoušení pušek uvádí poslední část filmu, kdy kamera ze zadu sleduje chůzi chlapců lesem do kopce a v detailech z různých pohledů exponuje jejich propojení rukou na rameni. Následuje dlouhá, komplexně shrnující dvanáctá vize Prahy, uvozená bitím hodin a dlouhou přesvětlenou jízdou tramvaje č. 22 z Bílé Hory kolem vilek bez sněhu i se sáňkováním a kolem prázdného držáku sloupu na hodiny, v níž - s logikou snu - Druhý pomáhá vystoupit dívce s dítětem v kočárku, kterému upadne kolečko, a naskakuje do zatemněné tramvaje č. 19 u Prašné brány, běží prázdnými vagony na konečné, mezi cestujícími vidí dívku s kyticí, muže s buřinkou a důstojníka wehrmachtu, průvodčí mu sype do dlaně drobné z tašky a vše je ještě možné, otevřené životu, a ne jen smrti. Druhý běží z tramvaje loukou ke hřbitovu a ve druhém zvukovém plánu slyšíme hovor dívek a bití hodin. Zvoní na zvonek u dveří beze zvuku, jde uličkou u Ungeltu a proti dvěma mladým radostným důstojníkům SS s dárky v ruce, uličkou kolem stažených rolet, uličkou s bicyklem, které je ale v jiné poloze než v dosavadním záběru, kolem ženy s kočkou v okně; z portálu dveří, kde zvonil na zvonek, vidí sám sebe s dívkou u zdi domu, peřiny jsou nyní v okně jiného domu. Také upadnutí kolečka vidíme z jiného pohledu a žena v chodbě, která se oblékala, si nyní upravuje podvazek. (Možná se principem variování záběrů, vlastním i Resnaisově *Loni v Marienbadu*, inspiroval Pavel Juráček v *Případu pro začínajícího kata*.) Motivy zvonění a hovoru s dívkou se opakují a Druhý opět marně zvoní na zvonek. V jiném domě schází ze schodů od zavřených dveří, vidí výtah jedoucí nahoru, slyší klíče a odemykání dveří pro něj nedosažitelných, jde k nim a zvoní, tentokrát s reálným zvukem zvonku.



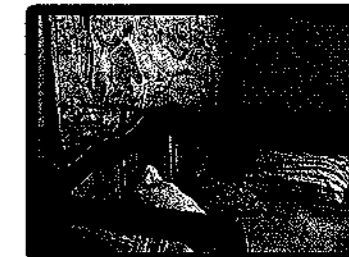
...které v další vizi pomáhá s kočárkem



...jemuž ale upadne kolečko, a naznačí tak zrádný snový charakter vize



Tuto povahu má i jeho vize setkání s dívkou na hřbitově



Druhého šokuje civilnost vybavení kuchyně německé selky...



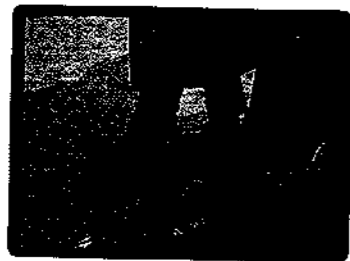
...stejně jako civilní život Prahy jeho vzpomínek a vizí, kde u Týnského chrámu opět potkává dívku...



...vidí peřiny a ženy v ošněch a ve dveřích...



...potkává dva mladé bezstarostné gestapáky...



...sní o tom, jak s Prvním jdou do Prahy a procházejí se po ní v lákýrkách

Předchozí sekvence končí voláním „Halt!“ a záběry domobrany (Volkssturmu) v lese, kde kamera sleduje procházející chlapce zezadu v těsné fyzické blízkosti. Vyčerpaní staříci je pronásledují a střílejí po nich, slyšíme oddechování chlapců, zvonek odloženého kola, bití hodin, rachot motoru přijíždějícího nákladáku, který se na silnici marně pokoušejí chytit. Vzdalující se rachocení motoru předchází jejich zatčení.

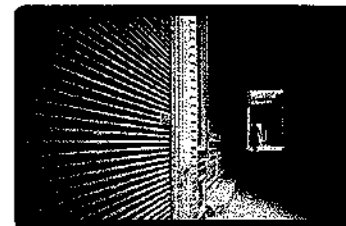
Vyčerpaní sedí v sále hospody - radnice, zatímco staříci z domobraný oslavují úspěšný hon pitím piva, jídlem a zpěvem. Detail cuknutí nohy v botě Prvního z pohledu Druhého je opět oslím můstkem k retrospektivě výměny boty za tuřín, v několika flashbackech vidíme i běh za autem, vizi schodů v pražském domě, dveří, zvonků a výtahu. Mezitím stařík zpívá píseň „Pijme a žijme bezstarostně, pijme kmínku a žitnou, ať se ženy naštvou“. Flashbacky, rozvíjející předchozí vyprávění a kombinované s vizemi, pokračují i v další části sekvence, po starostově oznámení, že budou předáni vojenskému soudu v Karlových Varech, tanci staříků a písni jednoho z nich („Svatý Petr zavřel bránu/ andělé jdou spát/ jen on u ní musí zůstat stát/ protože ten starý rošťák a jeho kupídcí budou mít bál“). Hudba k tanci zní mimo obraz, její zdroj neznáme. Ztišuje se a prolíná do ní bití hodin, přes polodetail tváře Druhého u zdi se dostáváme k dosud nepoužitým záběrům jejich chůze lesem z kopce, kolem betonové pevnůstky a k opakovanému útěku z vlaku, který však končí tím, že Druhý nechá Prvního ležet v kopci a dojde k lesu sám. Retrospektiva je přerušena povoláním velitele starců ke starostovi a dialogem chlapců: „Po cestě přepadneme hlídku. Přísahěj. - Jo.“ Poprvé vidíme tikající hodiny vedle sedícího starosty a jejich zvuky provází i příkaz: „Je-li vše připraveno, vezměte je ven.“ Tikání zesílí pod opakováním retrospektivy útěku z vlaku, tentokrátě téměř celé, i s odhazováním koncentračnického oděvu, ale bez závěru úniku do lesa. Uvnitř této retrospektivy útěku se po záběru brodění chlapců přes potok objevuje záběr velitele domobraný, procházejícího kolem pokoje vedle starostovy pracovny, který svou starostvůskou čistotou připomíná chlapcům civilní život a není nepodobný atmosféře kuchyně selky. Pravděpodobně nahrazuje vstup ženy ke starostovi ze scény. Pokoj se pak ještě objevuje, když starosta kráčí z pracovny kolem, aby dal pokyn k odvedení chlapců ven, a pak potřeť ještě po retrospektivním záběru selky při vázání šátku, kdy v pokoji vidíme i vlající záclony ve větru za jasného slunečního světla. Obraz pokoje svou symbolikou patrně navazuje na nápis v rámu na zdi za starostou v jeho pracovně, když mluví s Druhým, kde se německy říká: „Sypte květiny lásky po celý vašeho života čas a navzájem chraňte se před srdce zármutkem.“



Antonín Kumbera a Ladislav Janský patrně při kamerových zkouškách na *Démanty noci*. Národní filmový archiv. Foto Jaroslav Kučera



Ale věci a lidé se mu objevují v různých podobách, naznačujících nereálnost a nedosažitelnost, jako například kolo, připravené k odjezdu ve slepé ulici...



...uličky jsou jednou prázdné, jindy v nich někdo kráčí...



...a zvonek, vizítka i klika u dveří rodinného bytu, stejně jako výtah, který by mohl přivést rodiče, zůstávají opakovaně nepřístupné...



...a Druhý musí od svého cíle zase odejít...



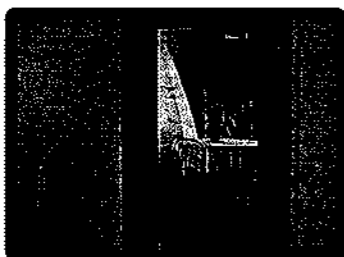
Představuje si německou selku jako mrtvou i svádnou...



...ale ona, ač jim dá chleba a mléko, se nakonec rozhodne je jít udat



Jsou zatčeni staříky z Volkssturmu, kteří v bývalé hospodě jedí a baví se



Také starostova pracovna zde dýchá idylou civilního života...

Hodiny slyšíme i v záběru vycházejícího starosty, následovaného vizí dvou mladých esesáků jako symbolu živého mládí a retrospektivou na venkovanku vázající si šátek, než šla chlapce udat; po ní se objevuje už zmíněný záběr prázdného pokoje vedle starostovy pracovny. Pod záběr místnosti zazní dvakrát výstřely a následuje dlouhý záběr beze zvuku na mrtvolu chlapců, ležící na cestě.

Na povel starosty oba chlapci scházejí z patra hospody po schodech dolů. První se opírá o rameno Druhého. Po povelu „Pal!“ venku před chalupou výstřel nezazní, kamera sleduje chůzi chlapců zepředu, takže za nimi vidíme střelce a starostu na balkoně. Naopak zazní smích starců a potlesk mimo obraz, Druhý se tázavě dívá na Prvního a noří se do vize schůzky s dívkou u hrobky na hřbitově. Chlapci jdou za zvuků smíchu, potlesku a písně *Hollarió* po cestě k lesu. Do chůze vstupují inserty vizí chůze po ulici k domu se schody k bytu, dívky běžící s kyticí po schodech vedle hřbitova, vstupu do domu a chůze po schodech nahoru. Poslední záběry ukazují chůzi stále více tmavnoucím lesem, První jde opět v čele, tentokrát bez kulhání, slyšíme zpěv ptáků a zvuk kroků, les ztmavne až do černého blanku.

Útěk chlapců lesem z transportu je zde zkouškou dospělosti (odvaha k útěku, vydržet útrapy, odměnou je vize dívky, původně s dítětem v kočárku). Film je vystaven na střídání motivů cesty a zastavení. Chlapci běží z náspu přes potok a mýtinu s pařezy do prudkého kopce k lesu, jenž představuje relativní bezpečí. Kamera je sleduje zepředu, a nebezpečí je tedy za nimi (dáno i výstřely ve zvukové rovině mimo obraz). Po prvním zastavení (s detailem mravenců na ruce) pokračují do hloubky lesa a kamera je sleduje převážně zezadu. To implikuje nebezpečí vpředu – les se mění z místa bezpečí v místo dalšího nebezpečí (viz symbol krákorání vrány). Jestliže potůček, z něhož pijí při druhém zastavení, byl ještě bezpečím, nyní bažina znamená další ohrožení. Falešným křížovým střihem je propojena cesta do hloubi lesa (zleva doprava) s imaginární cestou z okraje Prahy do jejího centra, do bytu jednoho z nich, domova, bezpečí (zprava doleva). Světlo mezi břizkami se zpěvem ptáků je zrádnou idylou, podobně jako letní město (cíl, bezpečí, domov) idylou nedostupnou; dveře zůstávají zavřené. Les i město jsou spojené atmosférou pronásledování, neboť navzdory zdánlivé idyle je válka všude. Idyla se objevuje i po pátém zastavení u stromu po zklidnění deště, kdy chlapci vidí po okraji lesa kráčet selku nesoucí jídlo svému muži na pole. Symbol civilního života, mimo jejich dramatickou situaci pronásledování, se jim vnucuje obzvláště sugestivně i v pražských vizích (lidé v tramvaji, civilní

hovor) a později v hospodě (zábava stařečků z domobrany). Idyla je narušena jejich potřebou získat jídlo.

Romanticko-biedermeierovská idyla je spojena i s obrazy stařečků z domobrany v lese.

Tady podotkneme, že i v pohádkách je les hostilní pouze vůči mladým a dětem; dospělí a zejména myslivci se v něm pohybují suverénně, navíc stařeček je typicky lesní pohádkovou bytostí, často s ochrannou funkcí. V *Démantech noci* je ale vše relativizováno. Každá idyla je tu falešná a zklamává. Les je letní a pohodový, ale jsou v něm chyceni. Silnice vede z lesa ven, ale oni nedohoní auto, jež by je vyvezlo. Nevíme, jestli je domobrana honí proto, že je selka udala, či jsou spatřeni jen díky náhodě a stařecci mají pouze pravidelné cvičení, nevíme, zda vize cesty Prahou jsou vzpomínkami, vizemi či realitou po „propuštění“, nevíme, znamená-li závěrečná chůze chlapců s rukou Prvního na rameni Druhého po cestě do lesa za potlesku stařečků jejich propuštění po „vykonané zkoušce“, či zda je symbolem jejich poprav a tma lesa symbolem smrti, jak to můžeme (ale nemusíme!) vyvozovat z toho, že vize setkání s dívkou se odehrává na hřbitově, apod.

Chronotop cesty se tu odehrává jako pronásledování v prostoru, který je stejně ireálný jako čas tohoto příběhu a který je pravděpodobně uzavřený. Není z něho úniku, jen v myslí.

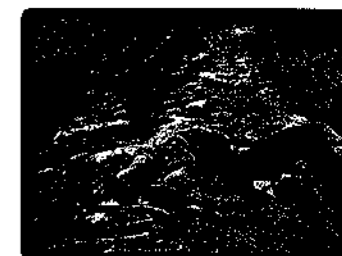
Také bychom mohli uvažovat o filmu jako obrazu sebepoznání chlapců, obrazu jejich sebeidentifikace. Ta spočívá v tom, že sami sebe uvrhli z cesty ke smrti (transport) na cestu k domovu (do života), jako výraz vůle dospět, stát se dospělými, což se realizuje ve vizích, v nichž se jim však úporně vrací dětství jako výraz nemožnosti uspět. Závěrečnou cestu do tmy lesa tak můžeme chápat i jako návrat do tmy mateřského lůna, do smrti. Nadčasovost filmu je v této sféře uvažování dána tím, že motiv pronásledování je příznačný pro dobrodružný chronotop, který se „vyznačuje právě abstraktně technickým spojením prostoru s časem, reverzibilitou momentů časové posloupnosti a jejich přemístitelnosti v prostoru. Iniciativa a moc jsou v dobrodružném chronotopu vyhrazeny náhodě.“²²⁷

Distribuce a domácí ohlasy

Ještě před premiérou vyšlo několik rozhovorů s režisérem, v nichž vysvětloval svůj přístup k tématu: „Co mne táhne k Lustigově tvorbě? (...) Zajímá ho člověk v mezních situacích, stojící tváří v tvář smrti, hladu, maximálnímu



...ale jsou tu prakticky odsouzeni k smrti...



...která může být skutečností i vizí...



...zatímco odcházejí do tmy lesa „jako její dvojitý štlhlý stín“

227 | Bachtin, Michail Michailovič. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, s. 236.

fyzickému vypětí. Nebo krátký úsek, ve kterém se musí rozhodnout pro celý život. Prostě zápas člověka o důstojnost, o existenci. (...) Sám vidím smysl filmu ve vydání svědectví o člověku. (...) Nezajímá mne vojenská stránka války. (...) Že jde o léta okupace, to se divák doví až ve druhé třetině filmu. Zbavuji děj všech vnějších znaků této doby. (...) (Způsob vyprávění) Měním ho podle jednotlivých dnů. Osud obou hrdinů v prvním dnu je snímán realisticky. Druhý den je zachycen ze subjektivního pohledu chlapců, kamera se dívá jejich očima. V třetím dnu jsou chlapci jakoby v horečce, mnohé věci se jim jen zdají nebo si je představují. Je tu i dlouhá vize Prahy, to proto, abych zvýraznil cíl cesty, kam směřují.²²⁸ V pozdějším rozhovoru říká: „Chtěl bych filmem podat svědectví o člověku naší doby, s účastí poukazovat na bezpráví, poníženi a útlak, kterému je tak často vystavován. Chtěl bych, aby film dovedl být aktem protestu, voláním po lidské důstojnosti. (...) Film tedy hledá a vyslovuje otázku, proč člověk i za takových podmínek vytrvává, dovede znovu jít dál. Jeho obecná platnost spočívá v upozornění na ohrožení, které člověku přináší některé stránky moderní civilizace.“²²⁹ „V životě a v osudu člověka bych chtěl objevit jiné stránky, než ty, které dosud známe. Jde mi o člověka bojujícího, který se dostane do tísně nikoli vlastní vinou, ale pod vlivem okolností. Vždyť osud člověka je často závislý na vůli jiných! Chci se podívat do nitra člověka právě v tomto okamžiku, chci odkrýt pocity, které má, chci hledat hodnotu, která vykristalizuje v těchto situacích.“²³⁰

Významný rozhovor poskytl Němec Martinu Brožovi. Mluví v něm o svém tvůrčím vývoji, když říká, že nechtěl „vyjádřit jenom určitou skutečnost a zaznamenat ji, jako tomu bylo u *Sousta*“, ale že usiloval „o hlubší postižení člověka, jeho údělu a pocitů“. A pokračuje: „Snažil jsem se vytvořit několikarozměrnou filmovou studii osamocení, strachu, fyzického útlaku, touhy po domově, zápasu o zachování lidské existence, projevu krutosti k člověku. Chtěl jsem zobrazit duševní stavy člověka, postaveného do nelidsky těžkých podmínek a vyhraněných situací; zobrazit tlak na člověka i v psychických oblastech. Proto část děje není v oblasti skutečnosti, ale v oblasti představ (...) proto jsem vyloučil všechny vnější projevy války (střílení, uniformy atd.). (...) Šlo mi o vytvoření vlastního filmového prostoru a času. Nesnažil jsem se zachytit skutečnost à la cinéma vérité, ale vytvořit skutečnost úplně novou, mimo film vlastně neexistující. (...) Film tedy nemá návraty do minulosti a pohledy do budoucnosti (...), ale jenom jednu dějovou a pocitovou rovinu, která vzniká plynulým spojením těchto poloh. (...) v některých záběrech z podvědomí jsem na roveň lidí postavil věci neživé, v případě vizi domova například ulice, schodiště, dveře, zvonek a zámek, v němž by již

228 | Černý, Dušan. Natáčeji se Diamanty noci. Rozhovor s Janem Němcem. *Práce*, 12. ledna 1964.

229 | Pilát, J., cit. 61 / op. cit.

230 | Konrádová, Libuše. Nové meno v hranej kinematografii. Němco-ve Diamanty noci podľa Lustiga. *Večerník Bratislava*, 28. červenec 1964. (Zpět do češtiny přeložil jb.)

stačilo jen otočit klíčem a vstoupili bychom domů. (...) Snažil jsem se o skla-
debnost témat, motivů, které se postupně vracely, kvalitativně změněné.
A právě tento princip opakování je vlastní hudbě. Stejná témata a motivy
útlaku a návratu jiným řazením dostávají jiný smysl a význam. Vedle toho
některé záběry mají platnost vizuálních samoznaků, jako například obrazy
Prahy, nebo zabitě ženy. (...) Ryzí film - a o ten bych rád usiloval - by měl
být vyložitelný jen sám sebou: měl by mít svou vlastní estetiku a poetiku.“
Jako hlavní cíl díla stanovuje, že chtěl „dosáhnout aktu protestu (...) tako-
vým způsobem, aby se divák při sledování filmu sám ocital v situacích, kte-
rými procházejí hlavní postavy. (...) Aby bral obsah a řád filmu jako součást
sebe sama.“ Zdůrazňuje také, že mu šlo především o pátrání v podvědomí,
o odhalování „tajemství světa podvědomí a snů“.²³¹

Ústřední půjčovna filmů nevěděla, co si s filmem počít, jak ho distribuovat.
Nikdo nevěřil tomu, že by na film mohli přijít diváci. To se také naplnilo,
protože film měl návštěvnost 70 000 diváků, na tehdejší dobu výrazně pod-
průměrnou. Částečně to ovšem bylo způsobeno tím, že byl prioritně nasazen
do něčeho, čemu se říkalo druhý distribuční okruh, tedy do tehdy vznikající
sítě kin filmového umění či filmových klubů. Němec o tom v červnu 1964
říká: „Distribuce si mne zavolala a splnila to, co říkala, že po zkušenos-
tech by se tomuto filmu a přímo české kinematografii ublížilo, kdyby byl
film nasazen tři dni tam, tři dni tam. Na začátku by ho dali do kina nároč-
ného diváka a do filmových klubů. Byla by tam moje a Lustigova explikace.
Kdyby film získal 30 000 diváků v této síti, pak by uvažovali, jak dát film
dále. Průměrně se u našich filmů dělá 15 distribučních kopií. Z tohoto filmu
se udělají čtyři a nebudou se dělat kopie na 16 mm.“²³²

Citace pochází ze stenozáznamu²³³ diskuse na půdě Filmové složky
Svazu československých divadelních a filmových umělců, kde se nové české
filmy pravidelně promítaly a kde byla patrně společně s projekcí uspořá-
dána debata se záměrem dopomoci filmu k distribuci podobně, jako tomu
bylo s Vláčilovou *Holubici*, v roce 1963 s Uherovým filmem *Slnko v sieti*,
jímž československá nová vlna začínala, a pravděpodobně i se Schormovým
filmem *Každý den odvalu*. Diskusi řídil kameraman a režisér Jaromil
Jireš (kterému bylo v době jeho debutu také 28 let) a odrážela právě obavy
z nepochopení filmu diváky, posílené fámami, že z „předpremiéry“ v kině
Sevastopol odešla polovina diváků. Diskuse se zúčastnili někteří novi-
náři (Gabriel Laub, Miloš Fiala, Jiří Janoušek, Ivan Dvořák, Ivan Soeldner,
Jiří Pitterman), technik Jiří Struska, herec Josef Abrahám a především

231 | Brož, Martin. O Démantech noci s Janem Němcem. *Film a doba*, 1964, roč. X, č. 7 (červenec), s. 365n.

232 | Svaz čs. divadelních a filmových umělců - Filmová složka. Diskuse o filmu Josefa (sic!) Němce „Démanty noci“. Filmový klub - pondělí 8. června 1964 v 19.30 hod. (Stenografický záznam diskuse, dochovaný v soukromém archivu Jana Svobody, bohužel nikoli celý, jen 17 stran, cit. 139 / op. cit.), s. 7. V citacích v textu jsem věty někdy drobně upravil, aby odpovídaly tomu, co diskutující chtěl vyjádřit a nevznikaly logické lapy, způsobené zkratkovitostí vyjádření v debatě, či ve stenografickém přepisu. Kopie formátu 16mm se nakonec po úspěších na zahraničních festivalech vyrobily s anglickými titulky právě pro práci s českým filmem v zahraničí.

233 | Svaz čs. divadelních a filmových umělců - Filmová složka. Diskuse o filmu Josefa (sic!) Němce „Démanty noci“, cit. 139 / op. cit.

tvůrci (Němec, Lustig, kameraman Josef Illík, scenáristé Vladimír Valenta a Pavel Juráček, režiséři Věra Chytilová, Jiří Menzel, Ivan Passer, Miloš Forman) a další. Řada diskutujících zmiňuje, že na ně film v některých okamžicích působil rozvláčně a mohl by být kratší (Valenta, Illík, Dvořák, Pitterman). Pokud jde o distribuci, Jireš říká, že film je výrazem síly barandovské produkce a pro distribuci je to zkouška, jak s ním naloží, což zdůrazňuje též Ivan Dvořák. Soeldner vidí vývoj v tom, že se budou točit filmy pro určité vrstvy diváků - pro statisíce, nebo pro desetitisíce. Laub doufá, že si diváci na novou řeč filmu zvyknou a budou chodit i na tento typ filmů. Pitterman to zasazuje do celkového trendu poklesu návštěvnosti a zdůrazňuje právo na produkci experimentálních filmových etud, s čímž se ztotožňuje i Menzel. Vidí v *Démantech* jeden z filmů, které ovlivňují vývoj filmu. Chytilová s lehkou ironií „doufá“ v nové generace diváků, které film přijmou.

Pokud jde o umělecké a etické kvality filmu, Gabriel Laub zdůraznil, že film používá čistě filmovou řeč a stylisticky je Lustigově próze blíže, než byl *Transport z ráje*. Ivan Dvořák si všimá práce se zvukem a funkčního použití prvků filmové řeči (retrospektivy a představy). Zdůrazňuje obecnou platnost druhé poloviny filmu, „honu na člověka“. Janoušek vidí v práci s vnitřní realitou a s principem snu budoucnost filmového vyjadřování. Jireš mluví o sloučení autentičnosti, až dokumentarismu, s „fantazijní prací“, „proudem vědomí“. V tomto ohledu se diskuse stočila na problematiku cinéma vérité a jeho vztahu ke stylizaci typu *Loni v Marienbade*, který byl promítán a oficiálními publicisty kritizován rok předtím na MFF v Karlových Varech. K tomu se - jako obvykle téměř prorocky - vyjádřil Pavel Juráček: „V posledních letech několik filmů na světě - a je jich čím dál tím víc - se v tomto smyslu vyrovnává literatuře. Sdělují pomocí metafor. (...) Tento film je typický pro tento druh nového způsobu filmové řeči. Proto v tom vidím budoucnost, protože takový film se stává daleko srozumitelnější v internacionálním smyslu. Z toho hlediska si filmu velmi vážím a považuji ho za jeden z nejlepších českých filmů poslední doby. *Démanty noci* z hlediska přístupu popírají cinéma vérité.“²³⁴ Chytilová také říká: „V tomto filmu nešlo o cinéma vérité ani o dokumentarismus. Obrazově je to přísně stylizováno, technicky i dramaturgicky také (...) příběh v tom je, ale hlavní autorský záměr je, že to příběh není. Proto se takto rozvíjí. Je to pojednání o úzkosti a o lidské blbosti. (...) Tady je zajímavá metaforičnost v pojednání, nikoliv v příběhu. Tím je to nové! Pracuje stálými metaforickými prostředky. Určité sekvence mi připadají jako etudy na dané téma, které se rozpracovávají. Mnohde je mi to nepřijemné (...) jestliže se pojednává o jedné figuře,

234 | Svaz čs. divadelních a filmových umělců - Filmová složka. Diskuse o filmu Josefa (sic!) Němce „Démanty noci“, cit. 139 / op. cit., s. 8.

v pojetí zpracování by se mělo rozlišit pojetí na obě figury. Také práce se zvukem je nejednotná.“²³⁵ Zásadně se k podstatě užití filmové řeči vyjádřil Ivan Passer: „Pro mne realita filmu je realita snu (...) souhra kameramana a režiséra znamená, že tento film má i snovou logiku. Třeba scény v Praze. Kolikrát se nám zdálo, že jsme šli po ulici nazí, nebo nevhodně oblečení. Jistě každý zažil obtíže, když si chtěl uchovat pozornost posluchače, když mu chtěl vypravovat sen. To málokoho zajímá. Z toho vznikají obtíže při navázání kontaktu tohoto filmu s divákem. (...) Jsou tam scény, na které jsem už zapomněl. Ale jsou zase scény, na které nezapomenu hodně dlouho, tak jako si vzpomínám na sny, když mi ještě bylo deset. Přestože to byly hrozné sny, jsem za ně autorům vděčen.“²³⁶ Pitterman navazuje: „To je hrozný sen a pro mne osobně - Lustig se mne ptal na ty mravence atd. - to nepůsobilo naturalisticky. (...) Chápal jsem to jako součást toho, co označil Passer snem, že nejde jen o ten proud vědomí, ale i o určitý autorský vztah k tomu. To znamená, že jsem chápal i tyto představy jako zákonitě spojené s tím hrůzným snem a jako prostředek jeho umocnění.“²³⁷

Lustig k filmu řekl: „Němec (...) v tomto filmu udělal kus něčeho, co tu ještě nebylo. Totiž proč vznikají stále nové a nové příběhy o těch dobách, které uplynuly, přesto, že se nám zdá, že už něco, nebo část něčeho tu byla. Protože kdybych měl použít omšelého obrazu, tak je to asi tak, že to, co se stalo za fašismu, je takový velký kopec, a my těmi dvaceti lety jsme příliš blízko toho kopce a nevidíme ho celý. Jak se od něho vzdalujeme, vidíme stále větší a větší kus, ale máme přesný pocit - nevím, v čem to vězí -, že kopec stále ještě nevidíme celý. Jedním z poznání, které si z dob fašismu odnesla mladá generace (...) je takové fantastické, absurdní poznání, že lidské plémě je vlastně jediné plémě na této planetě, které je schopno vědomě ničit samo sebe. Pro mne je to v tomto filmu nové. Jak dobrosrdeční staríkové, pro něž máme spíše soucit než nenávisť, vinou určitého společenského sestavení, systému, ničí dva zcela nevinné chlapce, proti kterým nic nemají. (...) Pro mne je to v tomto filmu něco úplně nového, co jsem ještě nikde ve filmu neviděl.“²³⁸

Miloš Forman, který svým vyjádřením před rokem velice pomohl právě *Slnku v sieti*, a který v té době plánoval natočit film podle Havlova „kafkovského“, komediálně laděného scénáře *Rekonstrukce - Budování zámku* (o byrokratismu a architektovi na zámku v Šiřemí), k jednotě obsahu a formy řekl: „Pro mne drtivá většina filmů o fašismu, které jsem viděl, jsou gangsterky. Filmy o něčem, co nikdy nebylo, jak se to traduje. (...) Z tohoto hlediska jsou pro mne *Démanty noci* hluboce nejpravdivějším filmem

235 | Svaz čs. divadelních a filmových umělců - Filmová složka. Diskuse o filmu Josefa (sic!) Němce „Démanty noci“, cit. 139 / op. cit., s. 4, 5, 11 a 12.

236 | *Tamtéž*, s. 12.

237 | *Tamtéž*, s. 15.

238 | *Tamtéž*, s. 16.

Jaromil Jireš jako voják ZVS vystupuje na Volné tribuně MFF KV v roce 1964, kde vystoupil i Jan Němec. Zdroj: Festivalový deník XIV. MFF Karlovy Vary 1964, č. 15 (18. července), s. 4



o tom, co je to fašismus. Možná bych to neřekl, kdybych nevěděl, že spousta mladších diváků má o okupaci totéž mínění. Proto si tohoto filmu velice vážím.²³⁹ Dobrý pocit z filmu měl i protagonista Jirešova *Křiku* Josef Abrahám, který ho viděl dvakrát: „Dlouho mi trvalo, než jsem se naučil ho číst, než jsem našel jeho řeč. To se stupňovalo, zpočátku to bylo nejsilnější. (...) První bylo, že je to přesná a jediné možná realizace lidského myšlení, podvědomí, snového, horečnatého, až patologického podvědomí lidskosti. (...) Dostává to pro mne až věčné nadhodnoty, ne jen že dva kluci mají hlad a eventuálně je zastřelí. Proto se mi líbí konec, že je nezastřelí. Líbí se mi, že příběh je druhořadý. *Marienbad* jsem přijímal daleko chladněji a nerozuměl jsem tomu tolik.“²⁴⁰ Důležité bylo i zcela pozitivní vyjádření prominentního komunistického kritika Miloše Fialy: „(...) jde o film, který je velmi složitý a těžko se o něm diskutuje po jednom zhlédnutí. (...) Má své místo v naší kinematografii, měl být natočen, a podle mého soudu dokonce musel být natočen. Naší kinematografii dává velmi dobrou vizitku (...) obrací se k divákově fantazii a představivosti, tj. jak dokáže tento způsob vyprávění (...) přijmout, reagovat na něj a zda způsob, jímž režisér vypráví, dokáže vzbudit emocionalitu, vlastní vztah a vlastní silný

239 | Svaz čs. divadelních a filmových umělců - Filmová složka. Diskuse o filmu Josefa (sic!) Němce „Démanty noci“, cit. 139 / op. cit., s. 14.

240 | *Tamtéž*, s. 14.

prožitek (...)“ Dále pak připomíná obdobné postupy z Kalatozova filmu *Neodeslaný dopis* a z Felliniho *8 1/2* a říká: „(...) proud podvědomí je v tomto filmu organizován příběhem (...) míří k tomu, aby příběh byl zmnožován, aniž by dal divákovi naprosto reálnou a jedinečně doložitelnou osnovu pro to, aby se mu mohlo vysvětlit, co znamená ten či onen záběr v retrospektivách. V každém divákovi rozezná něco jiného, podle jeho zážitků. Tento film je pro mne velice silnou obžalobou něčeho.“²⁴¹ Dále pak kritizuje přílišné opakování ve scéně se starci v hospodě, a naopak vyzdvihuje působivost scény s německou venkovankou, včetně scén pražských vizí („to jsem byl plně zapnut /.../ vnitřně to se mnou cloumalo“). V protikladu ke scéně postrádá větší prokreslení psychologie obou chlapců. Srovnává film s Ejzenštejnovým *Křižníkem Potěmkinem* a s Dovženkovou *Zemí*, pokud jde o povahu jeho modernosti.

Zajímavé je pak osobní svědectví a postřeh paní Mrázkové: „(...) tu dobu jsem strávila v koncentračním táboře v podobném věku jako hlavní hrdina. Na mne film působil obrovsky, ale přitom jsem ho přijímala s určitými rozpaky, jako když se snažíte sebeblíživším lidem, kteří to nezažili, vyprávět něco ze svých zážitků, a oni to nemohou pochopit. (...) Zažila jsem tytéž retrospektivní pocity naprosto nepředstavitelných a spolu nesouvisejících situací, kdy si člověk odřikává firemní tabulky svého bydliště, slyší zvony radnice onoho města. (...) Tak, jako svého času Vlácilovu *Holubici* dokázali pochopit lidé s výtvarným citem, tak tento film mohou pochopit z mladých lidí především ti, kteří rozumějí moderní poezii. Film je pro mne svým způsobem báseň s velmi přísně a velmi důsledně dodržovanou básnickou skladbou. Právě ty vracečky a určité úmyslné prodloužení některých částí na mne takto působilo.“²⁴²

Premiéra se měla konat zhruba rok od začátku natáčení, 25. září 1964.²⁴³ Janu Němcovi bylo v létě předtím 28 let. Nebyl tedy debutantem nejmladším, ale lépe na tom nebyli ani jeho studentská láska Chytilová²⁴⁴ (35 let), Schorm (33 let) a Forman (32 let). O to byly jejich filmy zralejší.

Film byl distribučně vybaven ornamentálním, pseudosurrealistickým plakátem formátu A1 a A3 s grafickými motivy Prahy, hodin a dámské róby podle návrhu Jiřího Svobody. Tento motiv v jednodušší grafické podobě přejal i plakátek do vitríny. Krom toho byl k dispozici ve stejném formátu plakátek s fotografií chlapců a siluetami střelců, i série fotosek 20x26 cm a diapozitivy. Propagační materiály byly z Prahy do jednotlivých krajů distribuovány 25. srpna 1964.

241 | Svaz čs. divadelních a filmových umělců - Filmová složka. Diskuse o filmu Josefa (sic!) Němce „Démanty noci“, cit. 139 / op. cit., s. 10. Fiala pak své názory zopakoval i v publikované recenzi (Nové filmy. Démanty noci. *Rudé právo*, 15. října 1964, roč. 45, č. 287, s. 2). Konstatuje zde, že na sympoziu mladých tvůrců socialistických zemí v Budapešti všichni zdůrazňovali sílu sekvencí honu a jeho oslavy v hospodě. Obě sekvence pak rozebírá a vysoce hodnotí, vafu mu jen délka druhé z nich. Němcovu práci porovnává s principem proudů asociací v básni, a i když u díla chybí závěrečná katarze a připadá mu spíše jako ne zcela vyvážená črta, byl s vynikající prací kamery, očekává další Němcovo dílo s napětím.

242 | *Tamtéž*, s. 16n.

243 | Toto je údaj z distribučního listu filmu, který nemusi být definitivní. Jiří Havelka v knize *Čs. filmové hospodářství 1961-1965* (Praha: ČsFÚ, 1975) uvádí, že premiéra se odehrála až 15. listopadu 1964 v pražském kině *Pasáž*, kde se film hrál jeden týden. Návštěvnost podle jeho zjištění činila za roky 1964 a 1965 56,2 tisíce diváků v Čechách a 16,3 tisíce v Slovensku. Bývalý pracovník Ústřední půjčovny filmů (ÚPF) Václav Březina v publikaci *Lexikon českého filmu* (Praha: Cinema, 1996) uvádí návštěvnost 76 tisíc diváků v 734 představeních za léta 1964-1995. Jako datum premiéry vyznačuje září 1964. Protože první kritiky v denním tisku vycházejí již počátkem října, je pravděpodobné, že se premiéra opravdu konala v zářijovém termínu.

244 | Němec jejich vztah popisuje ve třetí kapitole (*Vlak v zatáčce*) své vzpomínkové knihy (Němec, J., cit. 3 / op. cit.). Ještě po letech říká: „Kdyby mne tehdy neodvrhla Chytilová, mohl jsem dnes být pradědečkem. To byla tenkrát velká láska a vážně jsme si o tom říkali: Proč ne děti?“ Rozhovor V.

Distribuční list Ústřední půjčovny filmů (ÚPF) č. 150/4 film charakterizuje jako „vážený“ a říká: „Při programování je nutno věnovat tomuto filmu zvláštní péči, neboť bude zajímat především náročnější diváky. Při stanovení distribučního profilu bude nutné počítat s tím, že nelze předpokládat masovou návštěvnost.“²⁴⁵ Jako předfilm byl stanoven španělský barevný krátký (833 m) film režiséra J. F. Santose *Španělsko doby Goyovy*, medailon malíře na pozadí společenských událostí. Společně se filmy hrály v kině Praha na Václavském náměstí. Ředitel Pražského filmového podniku říká: „Uvedli jsme je v kinu Praha jako mannheimský program. Šly na 70 procent. Do obvodů se je neodvážím dát. Neměly by návštěvnost.“²⁴⁶ Ještě v půli prosince 1964, písecký čtenář *Divadelních a filmových novin* a návštěvník již rok fungujících filmových klubů považuje uvádění *Démantů* v některých českých klubech jen za jejich „předpremiéru“.²⁴⁷

K jedinému domácímu ocenění filmu došlo v Umělecké soutěži k 20. výročí ČSSR (Československé socialistické republiky) v roce 1965, kde nebyl oceněn ani Velkou cenou, ani odměnou za „dlouhý hraný film“, ani za scénář, ale jen Čestným uznáním. (Ex post byla Státní cena v roce 1967 udělena Arnoštu Lustigovi za náměty k filmům *Démanty noci*, *Transport z ráje* a *Dita Saxová*.) Nebyl také uveden na žádném z domácích festivalů, jen na téměř utajeném informativním promítání v rámci MFF Karlovy Vary 1964. Němec zde v diskusi na Volné tribuně, kde se mluvilo nejvíce o Kazanově filmu *Ameriko, Ameriko* a o Bergmanově *Mlčení*, řekl: „Fórum této Volné tribuny by se mělo spíše zabývat věcmi, které se týkají filmu, a méně věcmi, které řeší političtí představitelé našich zemí od roku 1945 na různých světových konferencích zatím ne s potěšujícím výsledkem. (...) úkolem kritiky nebo vnímavého diváka je snaha hledat, co umělec zamýšlel, proč to říká a jak to říká, a hledat v každém uměleckém díle poznání o člověku. (...) Mám dojem, že příliš málo víme o tom, co je to člověk. (...) Víme mnoho o tom, co bylo, víme o tragických represáliích, které byly v různých zemích za kultu osobnosti.“ Dál pak řekl, že v uměleckých dílech často chybí osobní podíl tvůrce a z tohoto aspektu, že by měl být člověk ukazován. Kritizoval Ždanovovu tezi o umělci jako reflektoru, který má lidu osvětlovat cestu k budoucnosti, a varuje před tím, že „se opět blíží nebezpečí chvil, kdy budou moci vznikat díla pouze tohoto velice vymezeného okruhu“.²⁴⁸ Alexandr Alov tu všeobecně hájil nové československé filmy a A. J. Liehm vysvětloval, že současné české filmy (včetně *Démantů noci*) musejí současně vyvíjet úsilí v hledání nové formy i nového obsahu, a dotýkají se tak velice vážných problémů

245 | *Démanty noci*. Distribuční list ÚPF č. 150/64, s. 1. NFA, Sbírnka reklamních materiálů k českým i zahraničním filmům, č. 939.

246 | Novotná, Drahomíra. Josef K. v pražských kinech. *Divadelní a filmové noviny*, 1964, roč. VIII, č. 7 (25. listopadu), s. 6n.

247 | „V minulých dnech přišel do některých kin jako předpremiéra český film (...) *Démanty noci*. Zatím se promítá pouze pro členy klubu přátel filmového umění. Dokonce nemá být pro svou náročnost určen širší veřejnosti.“ Pokorný, Rudolf. Zamyšlení nad *Démanty*. *Divadelní a filmové noviny*, 1964, roč. VIII, č. 9 (23. prosince), s. 2.

248 | Hrbas, Jiří (hbs). Nejplodnější dopoledne na Volné tribuně. *Festivalový deník*, 18. července 1964, č. 15, s. 4. Němcův přístup pak kritizoval jako zjednodušený český komunistický muzikolog Antonín Sychra, který za rozhodující považoval přínos divákovy osobní zkušenosti k interpretaci díla. Viz (hbs). Poslední dopoledne na Volné tribuně. *Festivalový deník*, 19. července 1964, č. 16, s. 2. Těž *Volná tribuna*, XIV. MFF Karlovy Vary 1964, ÚŘ ČSF - FÚ 1964, s. 102-103, 117, 118.

současné společnosti. Zmínku o filmu učinil i ředitel Československého filmového ústavu Stanislav Zvoniček, který v přehledovém článku o československé kinematografii v prvním čísle festivalového bulletinu mj. napsal, že *Démanty* „napovídají o dalším osobitěm talentu, zkoušejícím svůj výraz na etudě válečného motivu“.²⁴⁹

Brzy po premiéře vyšla recenze Jiřího Janouška, mladého filmového kritika a režisérova přítele, v osmém čísle skupinového časopisu *Tvář* (říjen 1964), na němž se významně podíleli dva Němcovi příbuzní - přímý bratranec Jiří Němec, filozof, překladatel z francouzštiny, reprezentant československého ekumenického a laického katolického hnutí, dlouhá léta sledovaný Státní bezpečností, a vzdálenější bratranec Václav Havel²⁵⁰, rovněž bezpečností sledovaný.²⁵¹

Janoušek film zařizuje kladnými ohlasy u účastníků mimosoutěžního promítání filmu na MFF Karlovy Vary 1964, především sovětského režiséra Alexandra Alova, Elii Kazana a italského komunistického novináře Uga Casiraghiho, a říká: „Pro mne a patrně pro většinu dvacetiletých jsou (...) nejotravnějším filmem o válce, snad právě proto, že tu nedupají holínky, nehřmí tanky a neřvou esesáci, ale že tu jsou odhaleny a vypreparovány (očistěny od všeho toho rámusu) nejničivější důsledky války - a každé doby, která vytváří příznivé podmínky pro existenci zla. Ztráta lidskosti, barbarizace (...), která svým neviditelným morem poznamenává nitro člověka a duchovní dědictví jeho potomků.“ K tomuto zobecnění dospívá od výkladu scény s příslušníky Volkssturmu: „(...) jinak jsou to určité počestní dědové (...), ale v této chvíli - ve jménu anonymní moci, v atmosféře násilí a útlaku, a v houfu, který je skryje a dá rozhřešení - se projeví ta částka zla, která je v každém z nás přítomna a jen čeká na svůj čas. A v tomto místě přestávají být *Démanty noci* filmem pouze o válce, či přesněji, jsou filmem o válce potud, že se v ní tyto věci projevily nejsilněji.“²⁵² Píše také, že Němec v zobrazení proudu vědomí navazuje na Felliniho *8 1/2* a na surrealisty, zvláště na Buñuela. Vytyká mu snahu o diváckost, „srozumitelnost a účinnost“ a z ní vyplývající spekulativnost v poslední třetině filmu a nadužívání „roztřesené kamery“. Jinak jej charakterizuje jako jednoho z „nejtalentovanějších tvůrců mladé generace“, jehož debut je „svoji myšlenkovou a filozofickou náplní víc než pozoruhodný“. Podobně se Janoušek vyjadřoval ve své druhé recenzi, napsané pro dvouměsíčník *Universita Karlova*, kde měli lidé z *Tváře* přátele.²⁵³ Píše, že „válka je tu v určitém smyslu jako odrazový můstek, jako záminka. Neboť *Démanty noci* jsou filmem o zlu v člověku.

249 | sv. Miniaturní autoportrét hostitelské kinematografie. *Festivalový deník*, 4. července 1964, č. 1, s. 11.

250 | Ivan Havel se domnívá, že rodiny byly příbuzensky provázané přes jeho babičku z matčiny strany, tedy Josefu Vavrečkovou, roz. Kolbingrovou. Její sestra Štěpánka se provdala za Osvalda Žáka, tedy prastrýce Ivana a Václava Havla. Ten byl zároveň snad bratrancem bratří Němců, z nichž Ladislav byl otcem Jana Němce. Rozhovor autora s Ivanem M. Havlem 18. prosince 2012 a upřesňující e-mail z 27. října 2014.

251 | Janoušek vzpomíná, že publikaci v *Tváři* mu asi domluvil Václav Havel: „Podobně jako Honza Němec jsem se v té době hodně stýkal s Vaškem Havlem, byli jsme takoví kumpáni z mokré čtvrti, tak to mohl být on.“ Rozhovor autora s J. Janouškem 14. února 2013.

252 | Janoušek, Jiří. *Démanty noci*. *Tvář*, 1964, roč. 1, č. 8 (říjen), s. 33.

253 | Janoušek vzpomíná, že šéfredaktoru Univerzity Karlovy Jaromíru Hořcovi ho ještě jako studenta FAMU patrně doporučil Rudolf Křestan, kterého znal z časopisu *Mladý svět*. Rozhovor autora s J. Janouškem 14. února 2013.

Pavel Juráček jako voják ZVS
na MFF KV 1964 mezi režiséry
Jorgem Grauem (vlevo)
a Muhammadem Lachdarem Haminou.
Zdroj: Festivalový deník XIV. MFF Karlovy
Vary 1964, č. 13 (16. července), s. 6



O zlu, které je skryto v každém z nás – jako jakýsi iracionální, mimovolní atavismus – a které jen čeká na svůj čas, na příhodné okolnosti. (...) Tolik na vysvětlenou onomu pánovi, který mi způsobně namítl, že ten film nerozšířil jeho znalosti o druhé světové válce. Chápu ho. Není tu ani bunkr, ani letadlo, ani tank.“ Také tady zdůrazňuje souvislost se surrealismem citováním *Manifestu surrealismu* a uzavírá: „(...) *Démanty* jsou filmem veliké emotivní síly. Jsou doslova krásným filmem: chvějivé, temné a plné bolesti. Je-li umění pravdou a krásou, a rozumí-li se pravdou to, že bude vypovídat o člověku a světě, ve kterém žije, pak *Démanty noci* potvrzují geniálnost čtyřicet let starého Bretonova výroku, že „krása bude buď křečovitá, nebo nebude vůbec.“²⁵⁴ Myšlenky obou těchto recenzí kombinuje v pozdějším článku pro *Film a dobu*, kde ještě více rozvádí myšlenku o ztrátě lidskosti a o „všezasahující barbarizaci“. Podobně jako v *Universitě Karlově* zde připomíná atmosféru první projekce pro tvůrčí pracovníky a novináře ve Filmovém klubu v budově Adria na Národní třídě: „Nikdo netleskal, všichni nehnutě seděli a civěli na prázdný bílý obdélník, jako by čekali, že zmizí a potvrdí jim, že to vše byl jen krásný, tíživý sen...“ a rozvíjí myšlenku o příčině takového

254 | Janoušek, Jiří (bez podpisu). *Démanty noci*. *Universita Karlova*, 1964, roč. 11, č. 6 (20. listopadu), s. 3.

zážitku, jehož byl opakovaně svědkem: „Divák se stává (...) účastníkem nejen zevního jednání, ale i myšlení cizího člověka (...) vnitřně se obohacuje a naplňuje tak prvotní funkci umění – „završit lidskou nedovršenost“. Tedy funkci, kterou až donedávna sdílelo s uměním náboženství a která dnes, se vzrůstem ateismu, se znovu stane primární.“²⁵⁵

Výkladem *Démantů* s posunem k surrealismu a psychoanalýze byl důležitý článek člena Pražské surrealistické skupiny, básníka a filmového historika Petra Krále v nejvýznamnější české divadelní revue *Divadlo*, vydávané Svazem československých divadelních a filmových umělců.²⁵⁶ Král ho dedikuje českému básníkovi a spolupracovníkovi *Tváře* Zbyňku Havlíčkovi, uvozuje ho fotografií z Buñuelova filmu *Anděl zkázy* a citátem z článku Salvadora Dalího *Stručná kritická přehlídka filmové tvorby*: „V bdělém životě skryté úmysly a ona zběsilost konkrétnosti jsou téměř stále ponořeny v zapomenutí, avšak probouzejí se často ve spánku a ve snu. Poezie kina žádá si více než kterákoli jiná básnická oblast, aby člověk byl snem vytržen ze své osy a nachýlen směrem ‚konkrétní iracionality‘, má-li film býti opravdu lyrickým skutkem.“ Král zdůrazňuje, že námitky vůči filmu plynou především z toho, že Němec poprvé v české kinematografii použil novou tvůrčí metodu, založenou na dosud v Československu prakticky tabuizovaných oblastech „psychoanalýzy, snu a podvědomí“, a nachází určitou vnější spřízněnost s Buñuelovým *Andaluským psem* v záběrech ruky s mravenci. Píše, že film „zejména ve scénách s lovcí-stařky dosahuje nezapomenavě nejvíce efektního efektu montáží nejkutečnějších, téměř reportážních záběrů“ a vytváří „fantastickou vizi, stupňující do té míry, do jaké jej činí součástí vyšší, básnické skutečnosti, také dosah původního příběhu“. Skladbou záběrů pak proměňuje vnější epický prostor „na prostor vnitřní, imaginativní“, na čemž se podílí „i aplikace snových a iracionálních obrazů“. Srovnává funkční uplatnění takového postupu u Němce s vnějšími „formálními výpůjčkami z *Marienbadu*“ v Novákově filmu *Na laně* a říká, že „spíše než dramatické filmové podívané jsme se stali účastníky úzkostného snu“. Dochází pak k tvrzení, že u Němce ani „nejdrastičtější vize, jež mohou ze svých ukrytých pokladů filmové skladbě nabídnout sen a podvědomí, neplní pouze terapeutickou funkci v psychoanalytickém smyslu, ale jsou nám schopny v básnickém plánu poskytnout také rozsáhlejší vnitřní obohacení, po němž se zdánlivě tak beznadějně ptal divák, zaskočený šokujícím záběrem z Němcova filmu. (...) Emoce (...) přijímá divák nezbytně také na vyšší významové rovině, jako prostředek obecnějšího sdělení, jímž se nemanifestují pouze potlačené osobní tendence, ale jehož předmětem je

255 | Janoušek, Jiří. Ještě k *Démantům noci*. *Film a doba*, 1965, roč. XI, č. 3 (březen), s. 168n.

256 | Král, Petr. Filmová skutečnost a skutečnost snu. *Divadlo*, 1965, roč. 16, č. 1, s. 34-40.

i určité stanovisko ke světu. (...) Jedině v tomto svěbytném účinu, v němž nepřispívají k obsažnějšímu vidění světa pouhým jeho estetizujícím popisem, ale tím, že jeho rozpory přehodnocují v novou a sugestivní skutečnost básně, uskutečňuje se i jejich společenská funkce.“

Král se pak k filmu vrací i v obecnějším článku, kde říká, že Němec zde „dokázal místy dát své angažovanosti – jež je ovšem jakékoli skutečné tvorbě samozřejmým a imanentním předpokladem – autonomní fantastický výraz, jenž se ve svých nejšťastnějších momentech může měřit také se silnější částí toho, co je – jak se říká – ve světě vidět“.²⁵⁷

V následujícím čísle *Divadla*²⁵⁸ analyzuje Jaromil Jireš Kučerův podíl na tvaru díla a píše, že *Démanty* jsou „vrcholem jeho dosavadní tvořivé práce“, jehož dosahuje v „osobním vztahu k zobrazovaným lidem, ve vždy znovu nalézané souvislosti člověka a prostředí“. Pocitu „stigmatického doteku živého snu, plného krutosti, který pronásleduje po procitnutí člověka i ve stavu bdělém“, Kučera dociluje „především prostřednictvím struktury filmového obrazu. Necháává vyvolat negativ na tak vysokou strmost, že dosáhne v kopii výsledku, který se svým černobílým kontrastem blíží dřevorytu. (...) V *Démantech noci* bylo dosaženo reality snu. (...) Ireálné se zde stalo reálným, a naopak. Praha minulá a budoucí prokazuje hmotnější existenci než mysterium nekonečného útěku lesem, tak jak to odpovídá psychickému stavu chlapců a strženého diváka. Nervózní pohyb kamery slídící za uprchlíky se střídá s výjevy, jejichž staticnost připomíná gotické obrazy (...) postavy samy o sobě dávají tak málo emocí, až se zdá, že by zde nemusely být. Kučerova kamera se stala tím nejdůležitějším hercem, neviditelným a vidoucím, subjektem, vydávajícím svědectví o realitě a snu v extrémní životní situaci. Musí vypovídat za chlapce, akcentovat každé jejich gesto, vidět jejich očima v neustálém monotónním opakování. Rytmus se stal základním skladebným prvkem, jako je tomu u hudební kompozice. Z výsledku je zřejmé, že kameraman poskytl pro práci ve střížně rytmicky nesmírně bohatý materiál.“²⁵⁹ Jireš pak dovozuje, že i takto pojaté obrazy patří k lyrické, básnivě tendenci v Kučerově tvorbě.

Z běžných recenzí hned na počátku distribuce vyzdvihl hodnoty díla a nových československých filmů obecně Jan Pilát: „(...) naše kinematografie se dostala do čela soudobého československého umění (...) jsme dnes svědky jejího ‚zlatého věku‘. Její úroveň umělecká, její myslitelská hloubka a formální výboje jsou faktem. (...) Dříve jsme s láskou hýčkali jeden, dva filmy, které snesly náročná světová měřítka, dnes už se můžeme považovat

257 | Král, Petr. Poznámky o současném filmu. *Plamen*, 1965, roč. 7, č. 7 (červenec), s. 86-93.

258 | Jireš, Jaromil. Kučerovy *Démanty noci*. *Divadlo*, 1965, roč. 16, č. 2, s. 70-72.

259 | Jireš pak použil podobného principu zobrazení pro retrospektivy z padesátých let ve své adaptaci Kučerova *Žertu* (1968).

za světovou velmoc v kinematografii. (...) Němcův a Lustigův film (a také Kučerův) je významné umělecké dílo. Je však třeba říci, že mimořádně složitě, obtížně, a proto také na diváka velmi náročné. (...) V žádném případě to není film tzv. masový. To ovšem není jeho nedostatek, to je jen zdravý a přirozený projev kvalitativní diferenciace ve filmovém umění. To, že *Démanty noci* s největší pravděpodobností nebudou patřit mezi filmy komerčně nejúspěšnější, by nemělo být využíváno jako argumentu proti tvorbě filmů tohoto typu.“²⁶⁰

Jeho manželka Agáta Pilátová nejprve publikovala zajímavý rozhovor, v němž Němec mj. říká: „Snažil jsem se záměrně potlačit všechny prvky, které by příběh situovaly do doby a místa. Chtěl jsem se zamyslet nad osudy člověka dnešní doby. Příběh je mi jen prostředkem k tomuto zamýšlení. Osamocení a ponížení člověka, do něhož se může dostat – a zároveň únik z tohoto útlaku. Nemá dnes smysl dělat jen film o tom, jak byli fašisté zlí a jak lidé trpěli. To už bylo řečeno mockrát. (...) Krutost a omezování, odsouzení člověka do samoty a vyvržení je i jinde a jindy. (...) Jiným řazením věcí dostává (Lustigova – pozn. jb) osnova trochu jiný smysl. Nejen bloudění a putování lesem, ale bloudění a putování životem vůbec. (...) Snažil jsem se, aby film měl kompozici hudební skladby: téma, které je v jedné poloze vyjádřeno na začátku, se stále zpracovává a obměňuje až na konec je napohled stejné – ale v jiné kvalitě.“²⁶¹

Významnou recenzi pak publikovala Pilátová ve *Filmu a době*.²⁶² Píše, že mladí se dnes dívají na válku jiným pohledem: „Vybírají si z událostí etické jádro, které se jim zdá pro současnou dobu nejdůležitější. Není to tedy návrat zpět, ale pokus o vypovězení pocitu, názoru na současnost prostřednictvím válečné látky. (...) Chtějí podat svůj obraz světa zla, svou představu podstaty fašismu a příčin jeho existence. A lidí tohoto světa. Mluví o svých pocitech, svých obavách, třeba i obavách z budoucnosti. Hledají také svou cestu z těchto obav (...) myslí, že zobrazovat útlak člověka jen ve spojitosti s fašismem, je už dnes skoro klamání lidí.“ Na podporu tohoto tvrzení pak Pilátová cituje Alberta Moraviu: „Politický režim (...) učinil systém z nemožnosti komunikace, a to jak mezi diktátorem a masami, tak také mezi občany navzájem a mezi nimi a diktátorem. Člověk se cítí v (...) společenském uspořádání až příliš často jako cizí vlastnictví, jako by byl příliš zaprodán nějaké neznámé a tajuplné moci.“

O filmu pak mluví jako o „uceleném, podivuhodně zralém“, „výlučném“ díle, které vyjadřuje „určitý životní pocit“ a jímž „mladý umělec vyjadřuje svou představu světa zla, který není minulostí. (...) Jan Němec a Arnošt

260 | Pilát, Jan. Pozoruhodné dílo: *Démanty noci*. *Mladá fronta*, 1964, roč. 20, č. 235 (1. října), s. 4.

261 | Pilátová, A., cit. 79 / op. cit., s. 27.

262 | Pilátová, Agáta. Nad *Démanty noci*. *Film a doba*, 1964, roč. X, č. 9 (září), s. 482n.

Lustig vyjádřili obavy a naděje. A nutnost zápasu za všech okolností.“ Zdůrazňuje, že oproti Lustigově povídce film navíc zobrazuje „samotu, opuštěnost, ponížení, pronásledování člověka (...) osud člověka ve zvráceném světě“. O scéně honu říká: „Pronásledují jej ti, kteří zachovávají pravidla a přizpůsobili se klišé. Mezi pravidla patří i likvidace toho, kdo je nezachovává. Jinak si ty dvě skupiny nic neudělaly.“ Formulaci si bere z myšlenek Ernsta Fischera, kterého opět na podporu cituje: „Tento svět je zároveň světem tvrdosti, hrůzy a příkrých protikladů. Nabízí relativní úkryt jen tomu, kdo náleží k určité společenské skupině, zachovává její pravidla a přizpůsobuje se jejímu klišé, ať je touto skupinou buržoazie, nebo gangsterská tlupa. Útěk nic nezmění, člověk se musí rozhodnout, to znamená, že musí přijmout boj se všemi jeho důsledky.“ Kromě tohoto zřejmého útoku na praxi současného socialismu, který jako by vystihoval i podstatu filmů Miklóse Jancsóa či Němcova filmu *O slavnosti a hostech*, obhazuje Pilátová o formu „oddramatizovaného filmu“, kritizovaného sovětským filmovým ideologem Vladimírem Baskakovem jako útěk „od zobrazování pravdy života“.

Jiří Pitterman pak ve své kritice předvídal, že film vyvolá nesouhlas, nepochopení, pobouření a zklamání, protože předpokládá diváckou spolupráci, k níž u nás nejsou diváci vychováni. Píše, že „film má svou vnější realitu (hon na člověka) a mnohem podstatnější realitu vnitřní (stavy a pocity prchajícího). Z prolínání a střetávání těchto dvou rovin tvořících celek, těží se i účinně jako protestu proti nelidskosti. (...) Bohatě je tu využito možností filmového výrazu a zejména obrazu, ne ve smyslu dekorativně výtvarném, ale co do obsaženosti a sdělnosti. Nejde o vymyšlenou tvář světa: Němec (...) s Kučerou mají velice přesný cit pro realitu, kterou často ukazují v té nejsyrovější podobě. Avšak ani to není cílem, nýbrž jen prostředkem obrazného a v tomto smyslu vysoce poetického naplnění myšlenkového záměru.“²⁶⁵ Film pak označuje jako studii a říká, že by neměla být zatracována jenom proto, že okruh lidí, kteří ho zhlédnou, je úzký a těch, kteří ho pochopí, ještě méně.

Další významnou recenzi byl článek reformního komunisty A. J. Liehma v tiskovém orgánu Svazu československých divadelních a filmových umělců (SČDFU): „*Démanty noci* přesvědčují velice průkazně, že do naší kinematografie definitivně vstoupila další silná umělecká osobnost z generace, která stojí na prahu třicítky. (...) Němec je vysloveně z těch tvůrců, jimž umělecké dílo není dopravním prostředkem pro tezi, pro myšlenku, nýbrž cílem o sobě, oním jemným předivem snu a skutečnosti, v němž má divák nalézt podle své individuální zkušenosti vlastní styčné body. Není

tomu tak dávno, kdy jsme tomuto umění upírali nejen přídomek socialistické, ale přímo právo na existenci v rámci socialistické kinematografie.“ Liehm se domnívá, že někde Němec sice „ztrácí smysl pro míru, přesný odhad únosnosti několikerého opakování“ a že „chvillemi točí spíš pro sebe než pro diváka“, ale oceňuje film jako vášnivou obranu „lidskosti proti nelidskosti, zapálené humanistické poselství, protest proti ponižování člověka“ a uzavírá s tím, že když Němec má rád Kafku, „necht je mu Kafka“ ve spění k větší prostotě a průzračnosti projevu, k větší konkrétnosti a uměření obrazů „příkladem na jeho další cestě, která by mohla být cestou velkého umění“.²⁶⁴ Ve filmovém sloupku časopisu Svazu čs. spisovatelů dodává, že Němec je „režisér básnické síly, který dokáže dát svému zapálenému humanismu dimenzi nesmírně mnohotvárnou a mnohoznačnou a strhnout vnímavého diváka k prožitku tak silnému, že se do něho vejde bezpočet zkušeností zcela individuálních, zdánlivě nikterak nesouvisejících s vyprávěným příběhem“.²⁶⁵

Na Slovensku zajímavou analýzu publikovala Agneša Kalinová, která – byť s výhradou – zdůrazňuje autentičnost filmu použitím termínu *cinéma vérité*, ale jedním dechem mluví o přesně stylizované rekonstrukci reality. Píše: „Ve filmu *Démanty noci* jde zřejmě ještě více než v Lustigově povídce o téměř abstrahovanou vizi lidí v extrémně obnažené situaci zápasu o holé bytí. V situaci natolik extrémní, že se realita bytí vrací k základním prapudovým složkám (...) neustálým, obrazově neúprosným přibližováním nepřexponovaného, realistického detailu – nohou, očí, chumáče vyschlé trávy či hrudky hlíny – nás film nezadržitelně vtahuje do horečného vnitřního světa postav, připravuje nás postupně na pochopení velmi jemných odstínů vzájemných vztahů mezi oběma chlapci, určuje hodnotu gesta, pohybu, směřujícího jakoby mimovolně k záchraně druhá. (...) Srdcervoucí výraz (...) v očích (...), zoufalá křeč na tváři (...) je tu něco víc než odraz bezmoci. Je to i odraz zasuté, ale neporazitelné lidskosti obětí. Jsou to *démanty*, které září, byť se jejich světlo nemůže zaskvit v děsivé tmě, co nemá stín.“²⁶⁶

Šifra -an- (údajně Gustav Franc) kritizuje délku filmu, protože lyrickému útvaru, který „obyčejně zhušťuje, zintenzivňuje“, by slušel kratší tvar. Píše: „Na první režijní práci je tento filmový experiment dílem zralým. Němec navázal svým filmem na jednu z nových cest, cestu lyrické výpovědi.“²⁶⁷ Vladimír Vrabec (pod šifrou -vbc-) napsal, že „by se jeho – v podstatě zdravý a pozitivní – odpor k uměleckým konvencím uplatnil asi mnohem lépe při ztvárnění současné látky, podložené umělcovým bezprostředním poznáním a prožitkem“.²⁶⁸

263 | Pitterman, Jiří. *Démanty noci*. *Kino*, 1964, roč. 19, č. 19 (24. září), s. 5.

264 | Liehm, A. J. *Mimořádný debut. Divadelní a filmové noviny*, 1964, roč. 8, č. 3 (30. září), s. 6.

265 | a.j. *Literární noviny*, 1964, roč. XIII, č. 41 (10. října), s. 9.

266 | Kalinová, Agneša. *Krutá štúdia ľudskosti. Film a divadlo*, 1964, roč. 8, č. 20 (29. září), s. 9.

267 | -an-. *Nový český film: Démanty noci. Lidová demokracie*, 2. října 1964, roč. 20, č. 236, s. 3.

268 | -vbc-. *Další pokus filmového mládí do našich kin – Problémy kolem Démantů noci. Svobodné slovo*, 1. října 1964, roč. 20, č. 235, s. 4.

Zásadnější recenzi napsal jeden z nejcitlivějších filmových kritiků té doby, Jaroslav Boček, který dílo zařazuje do širšího kontextu: „Řada nových debutů, z nichž téměř každý znamenal nástup pozoruhodného filmařského talentu, umožňuje, abychom z perspektivy dvou let poznali skutečnou podobu té nové generace, která s takovou energií vstupuje na dějiště naší kinematografie. A tu se ukazuje, jak vnější a povrchní byl impuls filmu-pravdy, který se zdál v prvních okamžicích rozhodující a jak svádivé a mylné byly odtud vyplývající úvahy o nebezpečí naturalismu.“²⁶⁹ (...) Dnes je jasné, že generace, kterou máme před sebou - od Chytilové, přes Formana, Jireše, Juráčka až k Janu Němcovi - není ničím jiným než novou generací romantickou. Její příslušníci, ostřeji než jejich předchůdci, vnímají rozpor mezi ideálem a skutečností a ostřeji, v pravém smyslu romanticky na něj reagují. A jako doposud v každé romantické vlně i tu můžeme pozorovat vnitřní členění na typy „inspirace denní“ a typy „inspirace noční“. Jan Němec patří mezi ty druhé a není asi náhodné, že slovo „noc“ se objevuje už v titulu jeho filmu. (...) Neboť noc, ve vlastním i přeneseném smyslu, je hlavním aktérem filmu. (...) Celé pasáže tu mají dech ejzenštejnovského²⁷⁰, přísně vizuálního pojetí kinematografie a scény pronásledování dvou vyčerpaných chlapců skupinou dědků z domobraný (...) mají příchut velkú tragikomedie, v níž se mísí ubohost s krutostí, absurdita se strašlivou logikou. Kultura Němcova vidění je svérázná a ostrá; ne nadarmo některé sekvence filmu působí dlouho po zhlédnutí stejně neodbytně jako noční můra.“ Boček pak dílo kritizuje jako pouhou skicu, studii, napsanou z jedné vody načisto, nedotaženou do konce. Rád by ve své vizi tragikomedie viděl, jak staříci pro svou zábavu zajatce propouštějí a pasou se na jejich strachu, rád by viděl vztah obou chlapců psychologicky prokreslenější: „Prostě: aby při vši dekonkretizaci zůstal příběh psychologicky konkrétní (...) od režiséra bych vyžadoval vedle vidění a citu i chuť k vyprávění. To znamená podávat nejen stav, ale i změnu stavu.“²⁷¹

Ivan Sviták slovy, jimiž zobecnil své zkoumání filmů *Černý Petr* a *O něčem jiném*, možná také intuitivně výtečně vystihl podstatu významu i tohoto debutu: „Umělecká díla, která znamenají epochu, jsou vždy myšlenkově bohatší než záměry tvůrce, protože do vztahu tvůrce, díla a diváka vchází předem nezjistitelný společenský smysl a úroveň pochopení díla (...) rozhodující je myšlenkový kontext, nový model hrdiny a filozofická závažnost. (...) Kinematografie je v antropologickém pohledu zkratkou vize světa, provedenou transformováním prostoru a času, je jakousi univerzální metaforou, jež vyúsťuje nejen v syntaxi obrazů, ale i v syntaxi lidského smyslu nově viděné skutečnosti. Jakmile si tedy režisér uvědomí pravou povahu kinematografické tvorby,

vstupuje rázem do oblasti vytváření smyslu, soustavy významů, do oblasti filozofie (...) řeč filmu začíná prodělávat ony změny (směrem k abstrakci - pozn. jb), které kdysi zahájil v poezii symbolismus a volný verš, v malířství kubismus a v próze antiromán. (...) Tato změna (...) je též změnou kontaktu diváka s dějem, je změnou sociologické funkce filmu, protože mnohotvárnost předváděného děje, vícehlasý smysl a polyfonnost významu kladou vyšší nárok na divákovu citlivost a úsudek. Film tedy nejen začíná myslet, film nutí též myslet diváka. A to je nejdůležitější skutečnost v záplavě stereotypizovaných informací masových sdělovacích prostředků.“²⁷²

Další vlna českých a slovenských kritiků se objevila až po uvedení filmu na festivalu v Mannheimu. Václav Vondra píše, že „Němec zvedl svůj protest právě proti lidskému ponižení, ať se děje za jakýchkoliv okolností a ve jménu čehokoli. Nejvýmluvněji o tom (...) hovoří scéna se starci, pojiďajícími vítězně svou večeři před ukřižováním bezbranných, na něž dopadá stín pušky, ale jejichž duše je svobodná i v zajetí.“²⁷³ Dramaturg Václav Šašek hodnotil *Démanty* jako „jeden z nejsložitějších filmů naší produkce“ a konstatoval, že Němec „někdy zašel v uplatnění své metody až příliš daleko“. Mluví také o potížích s přijetím komplikovaného vyjadřování: „U díla tak mimořádného je spíš nutné metodu buď přijmout - a pak se s ní ztotožnit, anebo ji prostě odmítnout. Tak ostatně také dopadala představení Němcova filmu u nás, i v cizině. Očití svědkové vyprávěli o mimosoutěžním promítnutí (...) v Locarnu, které rozdělilo zcela naplněný sál na naprosté odpůrce a vášnivé obhájce.“²⁷⁴ Takový rozpor vyjadřuje třeba i dopis čtenáře časopisu *Film a doba*, který píše o projekci filmu pro funkcionáře krajského města (patrně Plzně), kteří, poučení lektorem o zvláštlostech filmu, podle jeho mínění snobsky odseděli celou projekci bez hnutí. Sám pak oceňuje autenticitu filmu, scénu honu i novost filmové řeči, ale přitom pohrdlivě mluví o použití freudovské psychoanalýzy, o samoúčelně šokujících scénách, o nepřítomnosti myšlenek a také o pohrdání radami „zkušeného střihače“.²⁷⁵ O úspěchu filmu v Mannheimu referoval Jiří Pitterman v časopise *Kino*²⁷⁶ a v „týdeníku ÚV KSČ pro politiku a kulturu“ *Kulturní tvorba*, který byl za šéfredaktorování Ladislava Bublíka tak trochu v opozici proti svému vydavateli, ba dokonce ho ve svém vysílání chválila Svobodná Evropa. Pitterman tu přibližuje atmosféru soutěžní projekce: „Půlnoční promítání, pro které Jan Němec po dřívějších zkušenostech kopii ještě o několik metrů zkrátil, proběhlo za soustředěné pozornosti. Syčení několika jednotlivců při závěrečné pasáži neoslabilo spontánní kladnou reakci většiny

269 | V některých tzv. trezorových filmech z let 1969-1970 se ukázalo, že zhruba stejná generace (Ivan Balada, Drahomíra Vihanová, Hynek Bočan) dokáže impuls naturalismu a stylizace sloučit, podobně jako to udělal Němec (viz např. filmy jako *Zabitá neděle*, *Archa bláznů*, *Pasták*, ba dokonce *Smuteční slavnost* Zdenka Sirového).

270 | Vliv Ejzenštejna byl pravděpodobně silnější u Chytilové než u Němce, ale šlo tu jednak o obhájení filmu silným sovětským jménem, jednak Boček v té době psal knížku o Ejzenštejnovi.

271 | Boček, Jaroslav. *Démanty noci*. *Kulturní tvorba*, 1964, roč. 2, č. 40 (2. října), s. 12.

272 | Sviták, Ivan. Myslicí film. *Film a doba*, 1964, č. 3, s. 131-134.

273 | Vondra, Václav. Nevěřivá záře *Démantů*. *Práce*, 5. listopadu 1964, roč. 20, č. 265, s. 5.

274 | Premiéry našich kin. *Zemědělské noviny*, 29. října 1964, č. 259, s. 2.

275 | Remeš, Vladimír. *Démanty*, které nezáří. *Film a doba*, 1964, roč. X, č. 12 (prosinec), s. 672n.

276 | Pitterman, Jiří. Posbíráno v Mannheimu. *Kino*, 1964, roč. 19, č. 23 (19. listopadu), s. 12n.