

EVA STRUSKOVÁ / 12. 2. 2021

Byl jsem maximalista.

Rozhovor s Jindřichem Polákem o režii žánrových filmů

Nedlouho po *Ikarii XB 1* vydal anglický distributor Second Run na DVD/BD další československé sci-fi *Zítřka vstanu a opařím se čajem*. Oba filmy vzbudily v zahraničí značný ohlas a obrátili pozornost k jejich tvůrci, málo známému Jindřichu Polákovi. Nutno říct, že ani v bývalém Československu nemá Polák takové renomé jako někteří jiní filmaři šedesátých a sedmdesátých let. Jaká byla jeho profesní dráha, jakými spolupracovníky se obklopil a jaký byl jeho postoj k filmům, zejména těm žánrovým? Na to odpovídal Jindřich Polák v rozhovorech, které s ním vedla na konci devadesátých let Eva Strusková a které jsou nyní uloženy ve sbírce zvukových záznamů NFA. Vybíráme z nich některé zajímavé pasáže.

O filmové škole

Po válce jsem pracoval jako promítač v Týdnu ve filmu, kterému šéfoval Fajfka Kučera. [1] Tam jsem se seznámil s Čeňkem Zahradníčkem nebo kameramanem Pepíčkem Vanišem. Za začátku šestačtyřicátého roku pořádal Filmový ústav pro lidi, kteří přišli k filmu, takový seminář. FAMU ještě nebyla, ta vznikla až později. Tenkrát nebylo nic, jenom hrstka nadšenců, který chtěli k filmu a neměli možnost kromě Bély Balásze a ještě několika knížek si něco přečíst. A tak jsem se přihlásil a byl to takový kurs nebo seminář. Trvalo to půl roku a všechny vedoucí tvůrčí profese tam měly své zástupce. Za režiséry tam byl Otakar Vávra, za kameramany tam byl Jan Stallich, za maskéry tam byl Gustav Hrdlička, za architekturu a výtvarníky tam byl Jan Zázvorka atd. atd. Za střihače tam byl Antonín Zelenka.

A já jsem tam chodil, měl jsem různé spolužáky, jeden se jmenoval Brynych, jeden se jmenoval Helge, už si na všechny ostatní nevzpomínám. A po ukončení jsme dělali takovou zkoušku, celkovéj přehled, aby ti vyučující věděli, co v nás je a co v nás není.

Fakt je ten, že já jsem teda toho o filmu věděl strašně málo, ale zato jsem byl náruživě diskutér. A speciálně v momentu přednášek Otakara Vávry, kterýho jsem si strašlivě vážil a kterej taky byl pro mě, tak nějak mě to strašně táhlo k tý jeho profesi. Vávra měl fluidum, ten mě doved takovým způsobem zaujmout, že jsem jaksí najednou chtěl dělat hraný film.

Jednoho krásného dne jsem dostal korespondenční lístek, abych se dostavil do Nationalfilmu na Národní třídě. V prvním patře byly kanceláře tvůrčí skupiny, já jsem tam přišel, zaťukal jsem, nevěděl jsem vůbec, o co jde, a vešel jsem do místnosti, kde zády ke dveřím seděl pan režisér Vávra. Otočil se a říkal: „Jo. To je on.“ Tak jsem se stal jeho asistentem.

Asistování na Barrandově

S Vávrou jsem dělal *Předtuchu*, *Krakatit*, *Němou barikádu*, připravovali jsme *Sokolovo*. Měli jsme tři filmovací dny, zavřeli Reicina[2] a nastaly dramatické chvíle. Mí další šéfové byli Kadár s Klosem – *Únos*, *Hudba z Marsu* –, krátkodobě jsem dělal ještě s dalšími režiséry, s Makovcem, s Weissem, s Čeňkem Dubou. Protože matka mi zemřela velice brzo, v jednapadesáti letech, a já jsem potřeboval zmizet z Prahy, jinak bych se byl zbláznil, tak jsem vzal film *Synové hor*. Byla tam možnost druhý kamery a lyže byl můj jedinej sport, kterej jsem skutečně nějak dělal.

U Vávry jsem oceňoval hlavně jeho absolutní znalost a na druhé straně určitou toleranci, způsob jednání s lidma. Uvědomil jsem si, že hlavně u herecké profese musíte s každým jednat jinak. A že to není konformismus, ale jde o to, dostat se na dřeň člověka. A toto všecko jsem měl možnost bezprostředně sledovat. Myslím si, že kdybych absolvoval FAMU, tak bych nikdy neměl takovou obrovskou šanci.

První režie

V padesátých letech jsem se dostal prostřednictvím Jiřího Cirkla do televize, i když jsem byl pořád zaměstnancem Barrandova. Načerno to dělat nešlo, ale je fakt, že třeba v přípravě filmu, když se to dobře zorganizovalo – a to já jsem myslím uměl –, tak

jsem měl možnost vždycky dva tři půldny strávit v televizi. Jiří Cirkel byl scenárista, se kterým jsem psal svůj první celovečerní film *Smrt v sedle*. Ten jsem sice realizoval až v roce padesát osm, ale už předtím jsme spolu několik menších věcí koncipovali a v momentě, kdy začala televize, tak Jirka mně řekl: „Hele, já jsem tam pozvanej do dramaturgie.“ On se znal dobře s Oldřichem Kryštofkem, který byl redaktorem dětského vysílání.

Programový ředitel byl profesor Vladimír Kovářík, báječný člověk, moc jsme se měli rádi. A tak jsme se s Jirkou jednoho dne dostali do Měšťanský besedy, kde on mě představil Kryštofkovi a rovnou řekl i Kováříkovi. Takže jsme tam přicházeli jako autor a režisér. Můj první sólokapr byla dramaturgie Františka Kožíka *Cristobal Colón*, což ještě Cirkel nepsal. Ale potom už jsme spolu dělali filmy k výročí Hanse Christiana Andersena. Celá příprava trvala půl roku, protože jsme si vymysleli, že bysme mohli realizovat rovnou dva loutkové filmy. A ještě kromě toho dvojí technikou. *Císařovy nové šaty* byla z pochopitelných důvodů stínohra a *Statečný cínový vojáček* byly voděný loutky.

Trochu se ta technika blížila pozdějším *Broučkům*, který dělal Zdeněk Raifanda. A ten byl už tehdy u zrodu všech těchto záležitostí po výtvarné stránce. A pokud se týká hereckého obsazení, tak Hanse Christiana Andersena hrál Radovan Lukavský, švicka můj už tehdejší kamarád Eda Cupák a takovou tu rozmazlenou holčičku ze stejného domu hrála nezapomenutelná Jana Rybářová. A byla to moje první samostatná práce, ze které se pochopitelně zachovaly jen ty dva filmy a nikoliv už celý pořad, protože magnetické záznamy tehdy neexistovaly.

Smrt v sedle

Scénář *Smrti v sedle* jsme s Jirkou Cirklem psali dva roky, protože měl několik verzí. Říkalo se tomu různě – parodie na brakovou literaturu nebo pokus o český western. Já se domnívám, že všechny tyhle atributy ten film může mít, ale pro mě to byl krok do neznáma. Opravdu do neznáma, protože prací v televizi jsem si sice řadu věcí ověřil, ale takovejhle projekt ne. Od samého začátku to mělo několik věcí, který málokterýho režiséra potkají. A sice byl hotový scénář a tehdy v radě, která dávala filmy do výroby nebo která se k nim odborně vyjadřovala, byli taky zástupci půjčovny, což bylo docela chytrý, protože to byli lidi, který pochopitelně hodně věděli, nebo aspoň měli vědět o

cíli, ke kterému film šel, a tím bylo obecenstvo. A v momentě, kdy se tam náš film objevil, tak už začínaly v republice cinemascopický kina. I objevily se tam velice energické hlasy, že v momentě, kdy se bude točit československá kovbojka, tak samozřejmě to musí bejt na Cinemascope. A normální distributoři zase říkali: „No moment, to přece nebude film, kterej bude promítanej v Cannes, tohle bude masovka, prostě lidovej film.“ A do tohohletoho strašnýho kotle velice moudře řekli: „Snad by bylo dobrý, kdybychom si pozvali režiséra a kdyby se o těchhle věcech hovořilo.“

Já o Cinemascope něco málo věděl, protože jsem točil herecký zkoušky s Marinou Vlady a Hosseinem místo pana režiséra Vlčka, kterej byl v takovejch podivnejch pokrokovejch organizacích a byl furt v cizině. Takže jsem pochopil, co to je cinemascopická kamera. Pochopil jsem, jaký jdou fámy a jaká je skutečnost – že se musí jinak stříhat a jinak aranžovat. To, že jsem si to mohl za těch pár dní ověřit, potom zahrálo dosti důležitou roli.

Chtěl jsem, aby to se mnou točil Rudla Milič, kterej ale říkal: „Ježíšmarja, Jindrův první film a ještě tohle.“ Rozhodnutí rady bylo šalamounský: režisér a kameraman ať se rozhodnou. „Vážení soudruzi, je to na vás. Je tady možnost, že by se to točilo jako Cinemascope i jako klasika. Na ten Cinemascope, vzhledem k tomu, co tady všichni říkaj, by byl Eastman, na tu klasiku by byla Agfa.“ Agfa byl úděsnej materiál z NDR, to bylo příšerný. Tak jsem řekl Miličovi: „Rudýnku, podívej se, pojd' to risknout.“ Já jsem se toho taky bál, že? Ale nakonec jsme to lajsli.

Hned druhej nebo třetí filmovací den jsem se za to proklel, že jsem do toho Rudlu dostal. Protože nás čekaly věci, který se vůbec nedaly odhadnout. Za prvé naprosto jiná barevná teplota těchhle dvou materiálů. Za druhé herecké obsazení. Herec v první řadě byl kůň. A vy to musíte dělat na dva formáty. A na každej ten formát musíte mít dvě dobrý, takže to musíte mít čtyřikrát natočený. Celkem jsme měli šest kamer, ale málokdy jste mohla dělat záběr oběma kamerama – tak šly dělat celky, herecký věci vůbec ne. A teď si představte, že tímhle způsobem máte pracovat, když na tu Agfu už to nejde, protože je tma, a na ten Cinemascope ještě můžete. A druhej den už byly dispozice tak, že na Cinemascope hotov záběr ten, ten, ten, na klasiku to a to. Takže natáčecí plán jsme mohli vyhodit. Všecko jsme museli začít dělat úplně znova, najít si na to jinej systém.

Pak jsme každých čtrnáct dní jezdili veškeréj Cinemascope vybírat do Paříže., protože tady se to prostě nevyvolávalo. Takže my jsme ještě dopoledne dotáčeli v Hostivaři nějakou věc a už jsme s sebou měli kufříček. Já francouzsky ani slovo, ale Rudla naštěstí uměl. Paříž jsme teda poznali, vždycky to byla sobota neděle, takže ta atmosféra byla krásná. Musím se ale přiznat, že někdy bych byl radši zůstal v posteli a neletěl, protože to bylo strašně vyčerpávající. Strávili jsme s tím rok.

Muziku dělal Evžen Illín. Toho jsem objevil, když jsem psal ty dva televizní filmy. Poslouchal jsem při tom rádio. Seděl jsem a ťukal jsem si scénář, a najednou v rádiu byla nějaká pohádka a měla překrásnou lyrickou muziku. Vyloženě to byla muzika, kterou filmař vidí. Zavolał jsem si do rozhlasu, a tam mněrekli, že to dělal nějaký pan Illín. A tak jsem se dopravoval až k pokladně a zjistil jsem, kde pan Illín bydlí, a sebral jsem se a jel jsem za ním. Illín byl jako člověk báječněj, měl jsem ho moc rád. Neuměl dobře hrát na klavír, ba skoro nehrál. A všechny melodie přehrával na kytaru. Já jsem na kytaru brnkal, samozřejmě amatérsky. Tak jsme se velice sblížili a k těmhletěm dvěma loutkověm filmům už Evžen psal muziku. V malinkým obsazení, byl to malej film, byli jsme chudoučká televizní produkce. S Evženem jsem potom dělal ještě řadu a řadu filmů až do *Nebeskejch jezdců*. První den hudebního synchronu toho filmu má datum 21. srpna 1968. Takže jsme se všichni sešli ve Smečkách, Evžen už tam byl a povídá: „Já jedu, já prostě nemůžu po německé okupaci tohle prožívat. Nezlob se, já teďka dělám s Dürrenmattem, prostě jedu za ním.“ A odjel do Švýcar a až potom, po delší době, když jsem byl v Německu, tak jsem se s ním opět začal pravidelně stýkat.

Špionážní film

Páté oddělení se natáčelo částečně v Západním Berlíně. V té době jsem dělal pro východoněmeckou televizi (pořady s postavou klauna Ferdinanda – pozn. red.). Pracoval jsem vždycky v sudých letech v Praze, a v lichých letech v Německu. Berlín byl rozděleným městem na tři sektory, ale nebyl to ještě koncentrační tábor, ještě neexistovala zeď, i když tam byla pochopitelně velice přísná opatření. Takže když se tam přijíždělo, tak vás prošacovala velice přísná sovětsko-enderácká kontrola. A v momentě, kdy jste tím prošli, tak jste se ocitli prakticky na Západě. Ty večery v NDR nebyly samozřejmě příliš po mé chuti, tak prakticky každý večer jsem přejel na druhou stranu. Byla tam divadla, knihkupectví a hlavně strašná spousta kin, takže se dalo žít. Dost jsem se soustředil na dobrodružnej žánr. Byla to doba, kdy začínal James Bond.

V každém případě ten dobrodružnej žánr tam tehdy byl reprezentován velice zajímavým způsobem a já jsem se taky seznámil s lidma, který tam byli na vojenský misi. My jsme tam měli jakožto vítězná mocnost diplomatické zastoupení. A tyhle kontakty mi umožnily v Západním Berlíně natáčet několik dní *Páté oddělení*, protože jinak se tam nesmělo volně točit. Díky tomu má ten film autenticitu. Točili jsme z vozu, kterej jsem si řídil, protože v něm bylo málo místa, když tam musel být Čuřík s kamerou. Kameramana jsem hledal dlouho, protože jsem je střídal podle žánru, nikoli podle přátelství. A na tenhle film byl Čurda báječnej.

Páté oddělení mi bylo nabídnuto v Praze jako literární scénář, nikoli jako techničák. Mně se ten námět strašně líbil, ale pod dojmem těch znalostí z Berlína jsem prostě řekl, že to budu dělat, ale přepíšu to. A oba dva skupináři, Šebor a Bor, říkali, že beze všeho. To pátý oddělení v názvu je Státní bezpečnost, takže schvalovačka hotovýho filmu probíhala u ministra Baráka.[3] Pak se pochopitelně šlo na vodku a první, co mi tento pán, vlastně soudruh ministr řekl, bylo: „Ty začátky byly těžký, že jo?“ Věděl všechno, protože mně napíchli telefon. A Barák povídá: „Jakožto spoluautor tohodle scénáře jste s tím řece musel počítat.“ Já ve své naivitě nepočítal.

S *Pátým oddělením* jsem potom odletěl na Kubu, kde byl Týden československých filmů. Byli jsme tam asi čtrnáct dní. První z těch českých filmů, který se tam promítal, byla *Němá barikáda*, kde jsem působil jako pomocnej režisér, takže jsem znal každý záběr. Z jedné strany seděl Che Guevara, z druhé Fidel Castro. Z druhé strany Che Guevary seděla Alena Vránová, tam zásadně jezdily jenom blondýnky. Na Kubě se v kinech pochopitelně kouřilo. Fidel měl na sobě tu svoji tmavozelenou uniformu a ve fousatých ústech obrovský doutník. A já jakožto člověk střeoevropskej, který poprvé vstoupil na americký kontinent, jsem se pekl ve smokingu. Seděl jsem vedle něj a najednou cítím podivnej pach, ale nikoliv toho doutníku. Bylo to takový divný. Abych to zkrátil, Fidel Castro mi ten smoking propálil.

Ikarie XB 1

Ikarii jsme psali s Pavlem Juráčkem. Poznali jsme se ve skupině u Šeborů–Borů. On tam tehdy přišel jako začínající autor a měl svoji vlastní synopsi žánrově tomuto druhu blízkou. A já jsem v té době četl Lema, dá se říci programově. S Pavlem jsme mluvili o tom, že by se dal rozpracovat motiv z knihy *K mrakům Magellanovým*. Moje ego mi

strašně říkalo, že by to byla příležitost se s Lemem sejít. A tak jsme jeli do Krakova a Lem nakonec povídá: „Dělejte si s tím, co chcete. Já filmaře nemám rád, protože filmaři jsou realisti a já prostě píšu sci-fi. Když se mě někdo zeptá, jak ty lidi budou vypadat a v jakým prostředí se budou pohybovat, nebo jak bude vypadat lžíce a židle a tyhle záležitosti, tak mě to připadá prostě komický a nezajímá mě to.“

A s Pavlem jsme se spřátelili. On se oženil a takový ty normální věci. Nebyl na tom dobře s bytem, tak bydlel u nás asi rok, dva. Vždycky jsme se měli velice rádi a ten moment, kdy on odcházel, pro nás nebyl rozloučením, protože já jsem měl do Mnichova velice blízko. Bayerische Rundfunk totiž patřil do ARD, do prvního programu, pro kterej jsem třicet let dělal. Pavel bydlel ve Schwabingu a tam hned blízko něj bylo krásný kino, který se specializovalo na Woodyho Allena. Takže kdykoli byl Woody Allen, tak jsem věděl, že bych si měl vymyslet nějakou dramaturgii, tentokrát ne v Kolíně nad Rýnem, ale v Mnichově, abych to brzo viděl.

Celý projekt *Ikarie* se dělil na několik etap. Pokud se týká scénáře, protože to byla první takřikajíc „vážná“ látka z tohoto žánru, nikoliv komedie jako například *Muž z prvního století*, tak pochopitelně Barrandov v době, kdy už Sověti vstoupili do vesmíru, požádal sovětskou stranu o konzultaci scénáře. Naštěstí už byly daný realizační plány v ateliérech, který se nedaly měnit, a i když ta příprava byla obrovsky dlouhá – myslím, že jsme to připravovali skoro rok –, tak v momentě, kdy se už mělo začít stavět, tak my jsme to stanovisko ke scénáři vůbec neznali.

Stavbu prováděl architekt Jan Zázvorka, v té době a myslím navěky opravu filmařská špička, báječný člověk, velkej kumštýř a nezapomenutelný přítel. Kvůli tomu, co na tom filmu bylo jiné a právě snad tím zajímavější, se potřebovala strašná spousta spolupracovníků. Od psychologů až po techniky a lidí, který věděli všechno o astronomii a astrologii. Ten tým byl ohromnej a já jsem se mezi tím pohyboval jako člověk, kterej prakticky jenom naslouchá a čas od času si dovolí nějakou, z hlediska těchhle lidí velice komickou otázku, protože jsem měl ten žánr rád, ale málo jsem o tom věděl.

Zajímavý je, že myšlení Lema bylo společné i jiným autorům, takže po praktický stránce jsme věděli velice málo. Kromě toho nám bylo jasný, že budeme muset používat zadní projekce, dnešní počítačová metoda ještě neexistovala. Všecko se to dělalo víceméně

systemem, jak říkáme, Méliès. Určitá novinka byla, že jsme měli čtyři zadní projekce a všechny byly na 16 mm, nikoliv na pětaticítku, takže to spíš připomínalo pozadí Laterny magiky. A jeden z našich nejlepších kameramanů na tenhle žánr, Jan Kališ, se toho zhostil báječně. Byl to Cinemascope a bylo to černobílý, protože Kališ si nedovedl představit, co by to bylo za pestrobarevné kvítí v tom vesmíru. Neměli jsme záruku ani dobrého negativu, takže se to jelo, zaplať pánbůh, na Kodak. A v době, kdy už byla situace termínově velice složitá, zažádal Barrandov ještě před natáčením znova Mosfilm, aby zaujal nějaké stanovisko, když už ne ke scénáři, tak alespoň k návrhům dekorací

Tak jsme letěli do Moskvy. S architektem Zázvorkou, který přišel na letiště a měl obrovskou aktovku, která hrála jako rekvizita ve filmu *Muž z prvního století*. Byla vyrobená na Barrandově, ale jako ulitá na ty překrásný obrovský architektonický návrhy, který on tam vez. V barevném udělání, protože on to vystínoval, aby to bylo plastičtější. Bylo to udělaný tak, jak jsme si představovali, že by to tam mohlo bejt kladně přijato. V Moskvě bylo strašný vedro, bylo to tuším v srpnu. Odvezli nás do hotelu a pořád nic. Přijeli jsme ten den, co vystřelili do vesmíru Germana Titova. Všichni sledovali tu cestu a na nějaký dva Čecháčky, který tady přijeli s nějakajma obrázkama, neměli čas. Takže jsme tam takhle čekali pět dní. Potom jsme se konečně posadili v Mosfilmu do takových červeně sametovaných křesel v místnosti, která sloužila jako zasedačka. Měla obrovský oválný stůl, na který jsme rozložily ty krásný návrhy. Otevřely se dveře, přišlo asi osm, deset mužů, žena žádná. Byla to opravdu zřejmě jejich vědecká a výtvarnická elita. Teď se takhle shromáždili mlčky kolem toho stolu, prohlíželi si to a pak se všichni soustředili pohledem na tu aktovku v tom rohu, kterou jsme tam dali, aby nepřekážela. Až konečně jeden z nich říká: „To je teďka v Praze k dostání?“ Pořád se chtěli dopídit, kde je ten obchod. Zázvorka jim vysvětloval, že ten obchod není, že na Barrandově se to vyrobilo jenom jako rekvizita pro film. O těch návrzích řekli, že je to zajímavý, scénář že neznaj, to že je škoda a tím to celý skončilo. My jsme potom z toho museli vyrobit zápis.

Pak už jsme mohli stavět, pak už jsme mohli točit. V době, kdy začínala česká nová filmová vlna, kdy kamera v papundeklových dekoracích neexistovala, kdy se šlo za reálem, kdy naše neorealismem ovlivněná kinematografie hledala sama sebe a svým celkovým naturelem tíhla k absolutnímu reálu. A já měl tu svoji papundeklovou dekoraci, a přesto v tom filmu dělali všichni rádi. Lidi, kterých jsem si strašně

považoval, jako byl Zdeněk Štěpánek, Dana Medřická, František Smolík, kterýho jsem z toho triumvirátu znal nejlíp, protože točil *Předtuchu* a *Krakatit* a u obou těchto filmů jsem u režiséra Vávry působil. Ale nebylo to jednoduchý. Některý scény se natáčely v tom skafandru, ve kterým se nedalo vůbec dýchat. Tam se chodilo i na toalety tímto způsobem. Lidi, který hráli ty mrtvoly s otevřenýma očima, tak samozřejmě ty oči byly přelepený na jejich zavřený oční víčka a protože to líčení trvalo strašně dlouho, tak ty lidi celý den měli zavřený oči a my jsme je vodili jak slepce na oběd a všude, kde to bylo zapotřebí. Řada těch věcí se točila obrácenou frekvencí a stav beztláče se dělal tak, že lidi byli zavěšení nahoře na lanech a spouštěli se dolů. Protože jsem maximalista, tak se zároveň ty jejich tváře vzápětí objevily v detailu skrz tu kuklu, takže jste tam nemohla mít kaskadéry.

Ikarie byla toho roku nejdražší film, osm milionů korun, v té době to byly strašlivý peníze. A protože to byl dospěláckej a vážnej film, tak jsem začal strašně toužit po mejch dětičkách. A když jsem ovládal tu dekoraci, z paměti jsem ji viděl, tak jsem si dovedl představit, jak by se dala upravit na dětský sci-fi. Dětský sci-fi si v Evropě tehdy nikdo nemohl v takovejch dekoracích představit, protože to bylo strašlivě drahý. A já jsem si řekl, že se pokusím v nich natočit ještě jeden film. A existoval báječněj člověk, vedoucí dětský skupiny Jan Procházka. Přišel jsem za ním, že bych u něho rád dělal. On souhlasil, ale říkal, že jde hlavně o termín. Jenže já jsem si ověřil, že na šest neděl nebudou ty ateliéry obsazený. Ono se v té době v ateliéru hrozně málo točilo, všecko šlo do reálu. Tak se to využilo, no. A teďka koho? Obrátil jsem se na Otu Hofmana. Pozval jsem ho na Barrandov, nechal jsem mu všecko rozsvítit a řekl jsem: „Oto, teď si v tomhleto představ klauna.“ Ota si to uměl představit, pochopitelně, a za šest neděl byl scénář. Chtěl jsem využít všechny věci, který jsem nemohl využít v *Ikarii*. A natočil se film, kterej stál asi milion dvě stě tisíc. Veškerá kritika se pak soustředila na to, že se najednou na Barrandově v jedněch dekoracích natočily dva filmy. Přitom to nebyla pravda, dekorace se asi čtrnáct dní přestavovaly. Ale prý šlo o kapitalistický myšlení a to se mezi slušnejma socialistickýma umělcema nemůže dělat. Vzápětí na to *Ikarie* vyhrála Terst a *Klaun Ferdinand* dětský Benátky. Pak už bylo ticho, už se o tom nikdo nezmínil a jenom vycházely statistiky, kolik států tehdy tyto filmy zakoupilo.

Nebeští jezdci

Nebeští jezdci jsou v celé mé práci výjimkou. I v uměleckém výsledku je to film, který znamenal ohromnej mezník v mém životě, už jenom tím, že se natáčel shodou okolností v dobách pro naši republiku po druhý světový válce vůbec nejdramatičtějších. Je spojen se spoustou hrdinů, kteří sice v tom filmu nevystupovali, ale které jsem mohl díky literární předloze osobně poznat – ať už to bylo tady, v Anglii, nebo třeba těsně po propuštění z kriminálu.

S předlohou jsem se setkal poprvé v roce šedesát čtyři, kdy vyšla v Československém spisovateli. Vedoucí skupiny, ve který jsem pracoval – tedy Jiří Šebor, sám vojenský pilot v záloze, s Vladimírem Borem –, tuhle knížku okamžitě objevili. Dodneška nevím, proč padlo jako první moje jméno. Asi proto, že jsem předtím dělal víceméně detektivku a film, kterej měl určitej druh napětí a kterej měla skupina ráda, tedy *Páté oddělení*. Tak mně normálně poštou tudle knížku poslali. Přečetl jsem ji za noc a je to jedna z nocí, kterých nelituji. Ohromně se mně ta látka líbila.

Zároveň když jsem ji četl podruhý nebo potřetí, tak jsem si uvědomil, že filmový zpracování je trošičku sebevražda. Je možný se půldruhý hodiny dívat na hrdinu, který ztratí při požáru obličej? Nota bene celej ten příběh je psanej v ich formě. Tak jsem si říkal, že na to nejdu. Navíc v době, kdy tady už vůbec nebyly žádný zbytky výzbroje, o letadlech ani nemluvě. Věděl jsem, že ve Kbelích je jeden Spitfire, ale samozřejmě nepoletný. Tak jsem si říkal, že si tím zkomplikuju život, a zároveň, že si ho zkomplikovat chci, že to prostě nepustím.

První krok byl, že jsem chtěl vidět autora. Strašně jsem byl na něj zvědavěj, protože ta kniha měla silně autobiografický prvky. A nutno přiznat, že jsem se nemýlil. Filip Jánský byl pseudonym, autor se vlastním jménem jmenoval Richard Husman. Bydlel v jedné vile v Dejvicích v pronájmu. Říkal, že o knize dvacet let přemýšlel a za šest neděl ji napsal. Hrozně ho potěšil můj zájem, ale zároveň neměl představu o realizaci. Tak začaly velikánský dohadovačky, ale kde to bylo naprosto beznadějný, byla praktická stránka věci – a sice armáda, letectvo, note bene západní. Tak jsem začal aspoň pátrat po leteckých plánech. Těch bylo nakonec hodně, ale letadla nebyly žádný. To byl latentní problém, který trval asi dva roky.

Potom najednou se situace trošku změnila, už se to začalo jaksi politicky uvolňovat. Skupina mě vyzvala, abych se s Husmanem pustil do toho scénáře a oni že udělají

průzkum. Šebor mezitím objevil nějaký kontakty v armádě a opatrně po špičkách začal na ministerstvu kout pikle. Já jsem se začal scházet s Husmanem a do toho jsem přečetl všechno, co existovalo.

Tohle zase trvalo ještě asi další rok a najednou byla jasná jedna věc: a sice, že v momentě, kdy tam nejsou ideologické překážky, tak armáda odmítá jakoukoliv spolupráci. A že teda by se to dalo dělat komorně, což znamená: dělejte leteckej film bez letadel. To by byla záležitost spíš pro rozhlasovou hru, ale rozhodně ne pro kino.

Já jsem si ale vzpomněl na svého výborného přítele, Myrtila Frídu. A začal jsem pátrat ve filmovém archivu. A zjistilo se, že tam moc letadel nemáme, ale že tam jsou cenný materiály, který by mohly sloužit víceméně jako platidlo. Na výměnu. Že jsou tam věci, o který by měli Angličani zájem, protože tenkrát už byl ten mezinárodní styk archivářů běžnej a z tohohle oboru taky svitla naděje.

A pak nastal nějaký pohyb na generálním štábu. Šebor vydupal možnost, že by nám armáda půjčila dvě letadla, který by se daly dobře překarosovat na ty velouše.[4] Samozřejmě by nelítaly, to ne. Zároveň architekt Karel Černý zjistil, že ideální by bylo to dělat ve Vodochodech. A když jsem se tam jel podívat, tak jsem si uvědomil, že nedaleko v Klecanech je vojenská báze. Takže šlo o to dostat nejenom Vodochody, ale i ty Klecany. To se všechno povedlo.

Ale scénář v této fázi už potřeboval novou krev. My už jsme z toho byli s Husmanem jako ztahaný. Radili jsme se ve skupině, kdo ze stávajících scenáristů by se toho mohl ujmout, a sjednotili jsme se na postavě doktora Mahlera.[5] A ten to přijal velice rád. Okamžitě pochopil, že ta ich forma odpadá, a celkově scénáři pomohl. Takže tohle všechno dobře dopadlo a film se mohl začít točit.

Točili jsme tady a v Německu. Došlo mi, že Rujána má něco z Anglie. V Sassnitz je udělaná celá katastrofa letadla. Tam byly zavěšený tři modely, za strašnejch okolností. Závěr celého filmu je Kap Arcona, to je nahoře na Rujáně, je to točený z toho majáku tam. Už skutečně otevřený moře. Úvodní záběr je natočený v Anglii, na vojenským hřbitově Brookwood nedaleko Londýna. Měl jsem tam možnost jen jednoho filmovacího dne. Ty pomníky tam skutečně existují a byly moc krásně udržovaný, nikoli proto, že se tam filmovalo, ale protože Angličani jsou prostě lidi tohoto druhu.

A v Anglii jsem taky získal archivní materiál. Tejdén jsem seděl u stříhacího stolu v londýnském muzeu. Díval jsem se na ty autentický materiály, hlavně jsem potřeboval letecký souboje. Taky jsem si vymyslel tu ponorku na konci a věděl jsem, že budu potřebovat záběry s různými směry, aby se to dalo nastříhat. Film pak stíhal Pepíček Dobřichovský, u kterého jsem stříhal, dokud byl na Barrandově. A v tý střížně to byly hrůzy. Navezly se tam ty materiály z Anglie a teď se to muselo dát dohromady. Pepíček si na to našel svůj zvláštní systém. A někdy jsme vyloženě drápali negativ, aby nám ty navazovačky šly. Jednou vlez do střížny Miloš Forman, díval se mně přes rameno a říkal: „To je loutkovej film, nebo co to je? Letadýlka? Že na to máš nervy!“

Interview zpracoval Jan Křípač na základě rozhovoru, který pro Národní filmový archiv v roce 1999 zaznamenala Eva Strusková. Zvukové záznamy i jejich přepisy jsou badatelům k dispozici ve sběrce zvukových záznamů NFA.

Poznámky:

[1] Filmový teoretik Jan Kučera.

[2] Bedřich Reicin, po únoru 1948 náměstek ministra obrany, odsouzený k trestu smrti v procesu s tzv. protistátním spikleneckým centrem Rudolfa Slánského.

[3] Rudolf Barák, ministr vnitra československé vlády v letech 1953–1961.

[4] britské bombardéry Vickers Wellington.

[5] scenárista Zdeněk Mahler.