

EVA STRUSKOVÁ, JAN KŘIPAČ / 31. 3. 2021

Chtěl jsem dělat atraktivní divácký filmy. Rozhovor s Ladislavem Rychmanem

Svémi filmy *Starci na chmelu*, *Dáma na kolejích* a *Hvězda padá vzhůru* se Ladislav Rychman pokusil vytvořit českou variantu muzikálu. Kromě toho pracoval s žánry detektivky či komedie, točil reklamy, byl průkopníkem hudebního klipu a působil v Laterně magice. Na různé aspekty své tvorby vzpomínal v rozhovoru, který s ním v roce 1996 vedla Eva Strusková.

Jak jste se dostal k filmu?

Moje první zaměstnání bylo hned po válce u divadla. Byl jsem přijat jako incipient do Intimního divadla, který bylo na Malý straně v Umělecký besedě a fungovalo jako pobočka Realistického divadla. Když pak přišla parta kluků z Pelhřimova, což byli bratři Lipští a několik lidí kolem nich, tak se to přejmenovalo na Divadlo satiry. To se bohužel zaměňuje i v některých historických pracích s pozdějším Divadlem satiry, který měl Jan Werich. Já jsem měl za úkol seznámit Pelhřimováky s Prahou, protože jsem byl stejně starej jako oni. Sháněl jsem jim ubytování, prostě jsem je seznamoval s Prahou a hodně jsme se spřátelili. Byl jsem taková holka pro všechno a později jsem začal i psát.

V roce čtyřicet pět se jako první hra téhle party hrála *Rozbitá trilogie*, kterou přivezli kluci ještě z Pelhřimova, a potom pozdějc *Cirkus plechový*, kterej měl ohromnej úspěch. Pak se to divadlo rozrůstalo, nabalovali se na něj další herci, kteří jsou velmi zvučných jmen – Horníček, Miloš Kopecký, Vlasta Brodský, Stela Zázvorková, Josef Hlinomaz, určitě na někoho zapomenu. V roce čtyřicet osm pak bylo divadlo násilně rozpuštěno, protože tam byla hra Vratislava Blažka, což byl později můj scenárista,

která se jmenovala *Kde je Kuťák?* Ta si brala na mušku velmi ostře novou komunistickou šlechtu. Takže to mělo asi jenom šest nebo sedm představení a bylo to zakázaný. A pak se ti lidi začali rozpadávat, ještě se dohrávalo něco na Václaváku, v pozdějším Semaforu.

Mně už to tehdy lákalo k filmu. A protože do našeho divadla chodilo hodně lidí od filmu, utvořil se tam takovej kroužek těch, co se dobře znali. A režisér Drahoslav Holub z Krátkýho filmu mi říkal, když tě tak zajímá ten film, tak něco zkusíme. Vymysleli jsme věci, kterým se říkalo „zrcadla“. Byly to takový obrázky, který se snažily žertovat se skutečností a „nastavovat jí zrcadla“. Psal jsem to já, ale přispívali k tomu i další členové divadla – Horníček, Lipský a tak. Dělali jsme to právě v tom roce čtyřicet osm. Dělal jsem i režii, ale pod supervizí Holuba. Čili zkoušel jsem si svůj první filmovej rukopis.

Ovšem Luboš Bartošek uvádí, že jste asistoval už v roce čtyřicet sedm na filmu *Nevíte o bytě?* Takže ta vaše zkušenost z hraného filmu je ještě ranější.

Můj příběh asistenta je zcela svérázný a samostatný, ani nevím, jestli o něm mám mluvit. Myslím, že ještě v roce čtyřicet sedm jsme se s Horníčkem přihlásili na FAMU. Po zkouškách jsme byli rozděleni, já na scénáře, Horníček na režii. Chodili jsme tam celý rok a přišla nabídka pro Divadlo satiry, že můžeme do Jugoslávie. V tehdejší době to bylo samozřejmě úžasný, poněvadž to byl zadarmo výlet k moři. Takže jsme nechali studii a jeli jsme prostě s divadlem na zájezd a mysleli jsme si, že nám budou zkoušky povolený, až se vrátíme z Jugoslávie. Ale v tom jsme se krutě mýlili. Zkoušky nám povolený nebyly, protože jsme ve škole měli i různý konflikty s představenejma. Tím naše FAMU po roce skončilo. No, a co tedy dál?

Ještě během studia jsem se přihlásil tzv. brigádně na Barrandov do celovečerního filmu. Byl jsem přidělen do štábu filmu *O ševci Matoušovi*. To dělal režisér Cikán, pokud se pamatuju. No a tam začaly moje první zkušenosti, který spočívaly jediné v tom, že jsem chodil pro kávu a pro guláš a pro pivo a měl jsem titul filmový adept režie. Což byl sice titul honosnej, ale jak vidíte, sestával pouze v posluze. A to se mi moc nelíbilo, poněvadž jsem měl samozřejmě obrovský plány, co všechno udělám s Barrandovem a jak ho úžasně změním. A tím nošením kávy to moc nešlo. Takže jsem se snažil dostat do štábu, který byl o místnost vedle a kde pracoval režisér Bořivoj

Zeman. Film se jmenoval *Nevíte o bytě?* A já jsem zcela otevřeně přišel a řekl jsem, pane režisére, prosím vás, nemohl bych dělat u vás? Já bych radši dělal v tom vašem štábu. A on řekl, no, pojdte, tak to zkusíme. Prvního asistenta režie dělal Kadár, já jsem dostal titul druhý asistent režie. A tím jsem se prakticky naučil téměř všechno. Protože režisér Bořivoj Zeman, to bylo něco úžasnýho. To byl člověk, z kterýho na mě sálalo úžasný lidství a smysl pro humor, a viděl jsem, jak on úžasně uměl odhadnout diváka. Ten kdyby byl v Americe, tak by to byl hitmaker, kterej dělá ty největší divácký hity. On je dělal i u nás, že jo, poněvadž režisér, kterej v jednom roce udělá *Pyšnou princeznu* a *Dovolenou s Andělem*, musí znát dobře diváka. A tam jsem mohl opravdu nahlížet do tajů, jak se dělá film.

Potom jsem tedy chtěl u filmu zůstat, tak jsem se přihlásil do nynějšího Krátkýho filmu. Tehdy se tomu říkalo populárně-vědecký film, i když to často nebyly filmy ani populární, ani vědecký. Šéfoval tomu Elmar Klos a bylo to v roce čtyřicet devět myslím. Mezitím jsem se živil tak všelijak – psal jsem články, dělal jsem překlady z angličtiny a chodil jsem i na ty hudební vědy, jak říkám. Chtěl jsem se hlavně držet filmu a nějakým způsobem kdyby u toho mohla bejt taky hudba.

V Krátkým filmu jsem udělal první film a hned to byl velkej průšvih. Protože to byl film o modelech Centrotexu, kterej jsem se snažil udělat hodně atraktivní, načež jsem byl okamžitě nařčen z hollywoodštiny. Musel jsem potom udělat filmy, který se netýkaly takhle krásnejch a efektních věcí – o osvětlení parkoviště, o orání a podobně. Ale přeci jenom jsem se snažil dostat k filmům, který se nějak týkaly umění. Dělal jsem film o Františku Škroupovi, o Brožíkovi, pak jsem dělal medailon dokonce o národním umělci Václavu Vydrovi, což bylo velmi zajímavý, protože jsem se dostal do styku s tehdejšími předními herci v Národním divadle. Nejvíc mě bavily filmy o folklóru, protože tam k tomu přibyl tanec, který mi byl odjakživa velmi blízkej. Později jsem pro Propagfilm dělal i filmy propagační a reklamní, některý z nich – o kosmetice nebo o klenotech – se daly dělat hodně atraktivně.

Pokud vím, tak ty filmy se promítaly v kinech a část z nich šla potom pro zahraniční partnery.

Přesně tak, část se promítala v kinech, obyčejně po žurnálu. Pro ty partnery jsme dělali hodně, ale bylo to de facto pro naše exportní společnosti. Dělal jsem všechno

možný – piána, český sklo, bižuterii...

A pak jste se dostal k samostatné režii hraného filmu?

Bylo mi nabídnuto, abych zkusil uplatnit své zkušenosti z Krátkého filmu a z reklam na Barrandově. Nejdřív to měl být film, ve kterém by nastoupili tři noví režiséři – Zbyněk Brynych, Jarda Balík a já. Měl to být původně film tří povídek, ale pak z toho nějak sešlo. Každý jsme dělali vlastní film. Ten můj nebyl moc šťastnej, protože to nebyl můj scénář. Byla to detektivka *Případ ještě nekončí* z roku padesát šest, která sice měla velikej diváckej úspěch, ale nebylo to nic zvláštního.



Případ ještě nekončí

Ten film byl trochu zvláštní úvodem a závěrem...

To byl rukopis Krátkého filmu. Protože ten film se odehrával ve výzkumném ústavu, kde se zkoumaly bakterie, tak jsem udělal úvod i závěr tak, jako kdybych dělal dokument. Tenhle způsob vyjadřování mě velmi lákal – zobrazit práci lidí, kterou vlastně nevidíme a která je velmi potřebná. Pak už jsem na Barrandově zůstal. Druhý film *Kruh*

byl podle Jindřišky Smetanový. Byl to vlastně psychologickéj příběh o matce, která má tři děti a opouští ji muž a která se snaží žít samostatně a nenechá se tím porazit. Bylo to, řekl bych, trošku sentimentem udělaný.

To se natáčelo také v Praze?

Ano. Já jsem měl poměrně málo filmů, s kterýma jsem vyjížděl ven. To se natáčelo v Praze. Byla tam takovým určitým způsobem atrakce, protože jsme na Barrandově postavili celý automat Koruna. Celej samozřejmě ne, ale velikou část, i s kusem ulice před tím. Tak se to tehdy dělalo, co nejvíc v ateliéru, to byl takový trend tý doby. Nechodilo se ještě ven.

No a mezitím jsem začal na začátku šedesátých let dělat hodně pro televizi, a to proto, že mě to pořád táhlo k muzice a na Barrandově nebyla možnost tohleto zatím dělat.

Tam když se řeklo slovo muzika, tak bylo zle. Znamenalo to hned něco západáckýho a úlitba imperialismu. Tak jsem to aspoň zkoušel s menšími útvary, což byly vlastně inscenovaný písničky. A pozdějc potom různý revue, který se kupodivu mohly dělat v Československý televizi. Já se pamatuju, že jsem tam dělal právě s Vratislavem Blažkem, dělali jsme Silvestra v roce padesát osm. Do toho pořadu mi chybělo asi jenom čtyři pět minut, nemohl jsem to ničím vyplnit, nic nebylo po ruce. Tak jsem vzal písničku, která už existovala. Jmenovala se Dáme si do bytu a zinscenoval jsem ji s Irenou Kačírkovou a Josefem Bekem jako stylizovanej útvar. Říká se, že ten Silvestr v roce padesát osm je vůbec první udělanej z těchhle písniček. Pak vznikaly další, nabalila se na to taková větší škola různých režisérů, kteří viděli, že se tady dá dělat tahleta záležitost. No a vznikl dokonce určitý pojem, který byl potom slavnej i mezinárodně – československá televizní revuální škola.

Dáme si do bytu

Dají se najít kořeny této tradice?

Já si myslím, že to nikde nápodobu nemá. Já sám jsem nikdy předtím nic takového neviděl. Vycházel jsem víceméně z těch zkušeností s reklamami, protože to bylo velmi podobný. Byl to krátkej útvar, kterej musel bejt rytmickéj a atraktivní. No a všichni,

kteří to dělali, měli rádi tuhleto muziku. Byla to taneční muzika a dělalo se to, bych řekl, velmi původně.

Potom vznikly ty slavný revue, který vyhrávaly ceny na festivalech zábavy. Třeba mě zavolali, jestli bych neudělal narychlo nějaký pořad, že má Československá televize pozvání do Montrealu na festival a že tam nemají co poslat. Tak jsem sestavil pořad ze svých písniček a ještě z písniček kolegů. Propojil jsem to takovým jednoduchým dějíčkem, jmenovalo se to *Tisíc pohledů za kulisy* a v roce šedesát jedna to získalo cenu v oboru zábavných pořadů. A hned rok nato už přišel Zdeněk Podskalský se *Ztracenou revuí*. Pak se vyhrávalo několik let za sebou a československá škola týchletý zábavy byla velmi v popředí. Měli jsme dokonce takové zvláštní privilegium, že jsme byli často napodobováni.

To spojení filmu a televize už mi zůstalo. Což byla taková specialita, nebylo mnoho režisérů, kteří tohle měli. Protože někdo se díval na televizi spatra a naopak televizáci se dívali spatra na filmaře. A právě se mnou to začalo vypadat na Barrandově dost nahnutě, protože jsem dělal moc pro televizi. Bylo mně řečeno, že bych měl odejít do televize, což se mi příliš nechtělo. A v té době jsem potkal Vratislava Blažka, což bylo v roce šedesát tři, a on říkal, já mám takovej námět na divadelní hru a žádný divadlo mi to nechce vzít, protože v tom hraje strašně moc mladejch lidí, celá třída a kde by to dneska divadlo vzalo, že. Tak jsem říkal, já bych se na to podíval, možná, že u filmu bysme to nějak dohromady dali. Když jsem si ale ten scénář přečetl, tak jsem se nejdřív zarazil. Přišlo mi, že je to jeden z dalších filmů o mládeži, kterých se mi tehdy zdálo strašně moc. Ale pak jsme si nad tím sedli. Protože jsem člověk, kterej věří na osud, tak jsem vymyslel ten téměř antickej osudovej chorus, kterej to doprovází. A pokoušeli jsme se o muzikál. Nikdo samozřejmě netušil, jak se to dělá, a v našich poměrech to bylo téměř nemyslitelný. Přesto to skupina Feix-Brož zkusila. Rozpočet byl naprosto směšnej, protože nikdo nedovedl odhadnout, jaká je to strašlivá práce dělat hudební a taneční scény. Všechno se to měřilo na určitou metráž, která byla stejná pro detektivky nebo psychologický film. A teď jsme do toho měli nacpat takovýhle strašlivě složitý věci. Ale zkusili jsme to udělat a vznikli *Starci na chmelu*, kteří měli premiéru v roce šedesát čtyři. Vybojovali jsme, že ačkoli je to muzikál, bude mít velkou premiéru. Otvíralo se tím filmem nově postavený kino U hradeb.

Museli jste získávat i nové herce, mladé lidi, neherce...

To bylo něco strašidelného, protože doba výběru herců přišla do doby prázdnin, kdy byla spousta mladých lidí pryč. Takže jsme jezdili po republice, po všech možných městech. S choreografem Pepkem Koníčkem jsme hledali po různých tanečních kroužcích. Potřebovali jsme lidi, kteří by se uměli pohybovat, protože všechno ostatní se dá ve filmu udělat – někdo jiný může zpívat, může i mluvit, ale pohybovat se musí ten člověk na plátně sám. Zjistili jsme, že kultura pohybu je naprosto nulová, mizivá a že se to hledá velmi těžko. Pak jsme se ještě vrátili k ročníku konzervatoře, kde byly takový poslední zbytky, který zůstaly naštěstí v Praze. A z těch se vybral hlavní kádr, kterej se stavěl vždycky dopředu, do popředí, což byl Vlastimil Harapes, Miloš Zavadil, samozřejmě Ivanka Pavlová a další.

A kde jste to natáčeli?

Natáčeli jsme v malý vesničce blízko Roudnice, která se jmenovala Lounky. Takový malý Louny. Vzniklo to celkem náhodně, protože jsme hledali místo blízko chmelince. A náš rekvizitář Josef Calta nám řekl, pojdte do vesničky, odkud jsem já, třeba se vám to tam bude líbit. A skutečně se nám to tam zalíbilo, bylo to dobrý, půlku vesničky jsme jim opravili, takže pro vesničku to bylo velmi užitečný.

Natáčeli jsme v těch Loukách a bydleli jsme v Roudnici. Tu velikou ubytovnu a kantýnu jsme postavili na Barrandově. A študáci, co hráli ty davy, chodili na Barrandov v rámci prohlídky, poněvadž jinak se tam moc nesmělo. Pustili je, oni se převlíkli a hráli. To bylo všechno domluvený. U hlavního představitele jsem si chtěl nejdřív ověřit, jaký typ herce by to měl hrát. Zkoušel jsem na to tanečníka, dokonce i mima, pak dva herce, z nichž jeden byl Pucholt. Takže ten výběr nebyl zdaleka jednoznačná záležitost. A nakonec bylo po zkouškách úplně jasný, že to bude dělat Pucholt, kterému se do toho ale moc nechtělo. Mně ze začátku taky ne, protože on chtěl takový ty filmy, kde může hodně improvizovat, kdežto tady to byla pevná dramatická postava. No ale pak jsme se dohodli a myslím si, že ten typ, kterej vytvořil, byl úžasnej. Jenže zároveň, jak se posuzovaly ty zkoušky, tak páni nade mnou Pucholta taky nechtěli. Říkali, kdo se bude dívat dvě hodiny na tenhle ten obličej? Vždyť děláte muzikál, to musí být někdo krásnej. Čili ty představy byly úplně jiný.

Jak jste pracovali s postsynchrony?

Když jsem ten film začal dělat, tak mně bylo jasné, že ty, který neuměly mluvit – lidi z taneční školy –, budu muset přemluvit. Jenomže oni se během natáčení mluvit naučili a ty svoje role si namluvili sami, což byla taková zvláštnost. Mezitím už jsme připravovali druhý muzikál, *Dáma na kolejích*, kde to bylo dělaný na hlavní figuru už předem a jaksi na tělo pro Jiřinu Bohdalovou. To, co jsem se snažil udělat v českým filmovým muzikálu, byl vlastně takovej triptych. První muzikál byl víceméně s neznámými mladými lidmi. *Dáma na kolejích* byl film s hereckou hvězdou v hlavní roli. A třetí film *Hvězda padá vzhůru*, kde už bohužel Vratislav Blažek nebyl naživu, byl podle námětu Jiřího Štaidla a byl s hvězdou pěveckou. Čili takhle jsem se to snažil v rozpětí asi jedenácti let udělat. Takové tři typy filmovýho muzikálu.



Dáma na kolejích

Jak dneska hodnotíte výkon Karla Gotta?

Samozřejmě když ten nápad vyšel z dílny Jiřího Štaidla, tak se uvažovalo, že by to mohl dělat Gott. Ale zkoušeli jsme taky spoustu jiných. Celkem asi čtyři mladší zpěváky. Mně se na to Gott zdál starej. Zkoušel jsem dokonce jednoho herce, kterej to dělal dobře, ale za něj by musel zpívat někdo jinej. Už tehdy jsem byl toho názoru, že vždycky to má – pokud to je jenom trošku možný –, zpívat ten představitel sám, poněvadž v televizi jsem to dělal taky tak. No, nevím. Když to hodnotím zpětně, tak si myslím, že na něj to byl tehdy výkon velmi dobrý. Protože když jsme začali zkoušet, tak vůbec neuměl mluvit. Pamatuju si, že když jsme dělali první zkoušky ve Filmovém

klubu, s Jitkou Molavcovou a s ním, a když Gott přečetl ty první scény, tak jsem si říkal, no tak to je zbytečný, to vůbec nepůjde. To není možný. Ale protože jsem si řekl, že bych to chtěl udělat s takovouhle velkou pěveckou hvězdou, která by ten film táhla, tak jsem to chěl zkusit. Byla to vlastně jediná role, kterou nahrál jako dramatickou roli. Tak jsem se ho snažil jakž takž učit mluvit, a protože Gott uměl dobře poslouchat, tak odposlouchal, co se dalo, a myslím si, že to bylo dobrý. Jenom si myslím, že ten film byl hodně dlouhý. Taky jsme počítali se samozřejmě znalostí *Švandy dudáka*, což se ukázalo, že tak úplně samozřejmý není.

Když jsem tedy udělal takovej ten triptych filmovejch muzikálů, myslel jsem si, jak budu mít spoustu následovníků a že už toho mohu nechat. Jenomže on každě poznal, jak je to strašlivě těžký, protože muzikál opravdu zahrne dvojnásobek práce v přípravách. A já jsem ještě hodně zasahoval do hudebních částí, protože jsem se celej život zabíjel hudbou. Takže jsem nikdy neříkal, hele, udělej tam nějakou hudbu pod tuhle pasáž, však víš, jak se to dělá. Ne, já jsem si hned předepsal: tadyhle by měla bejt harfa s flétnou, takovejhle rytmus by to mělo být a podobně. Takže pro muzikanty to nebylo moc příjemný, ale já jsem tímhle způsobem pracoval.

Kromě Barrandova a televize jste ale působil taky v Laterně magice...

V Laterně magice jsem začal pracovat v roce šedesát šest. Tehdy jsem tam připravoval pořad pro montrealskou výstavu Expo šedesát sedm, kterej se jmenoval *Revue z bedny*. Jel jsem do Montrealu a tam jsme po počátečních potížích s propagací, kdy jsme si sami lepili plakáty, měli velikej úspěch, naprosto nečekanej. Takže místo asi šesti představení denně se jich hrálo osmnáct nebo kolik. Byly to ani ne hodinový představení. Hrál se od rána do noci. No a mezitím přišel rok šedesát osm a začalo se všechno měnit. Odešel Vratislav Blažek...

Sám jste o emigraci neuvažoval?

Uvažoval. Ještě než jsem začal dělat ten pořad pro Laternu, tak jsem jezdil na zkušenou do Západního Berlína, do Francie, do nejrůznějších zemí. Často jsem tam byl lákanej, protože trošičku znali moje jméno z televizních festivalů a tak. Ale nejvíc v tom Montrealu, kde jsem měl konkrétní nabídky. A z Montrealu jsem byl pozvanej na Týden československýho filmu do New Yorku. Byli jsme tam Chytilová, Jireš a já. Bylo to sice jenom kratinký, asi čtrnáct dnů, ale zajímavý. Dostal jsem několik nabídek,

abych tam zůstal. Ale protože moje žena nechtěla za žádnou cenu odejít a já vlastně taky ne, tak jsem zůstal tady.

Jenomže mezitím odešli scenáristi, se kterými jsem dělal. Zapomněl jsem dodat, že mezi *Starcem a Dámou na kolejích* jsem dělal povídku *Jak se žena koupe*. Tam jsem se seznámil s Pepíkem Škvoreckým. Roli poručíka Borůvky dostal Lubomír Lipský čili starý známý z Divadla satiry. Potom jsme se Škvoreckým dělali scénář *Šest černých dívek*, což měl bejt vysloveně recesní film s takovým poločerným a bláznivým humorem. Jenž byl hotovej v roce šedesát devět. Škvorecký už ho vlastně neviděl, ten už byl pryč. Čili já jsem měl Vratislava Blažka pryč a Josefa Škvoreckýho jsem měl taky pryč. Teď ten film vyšel a okamžitě byl zatracenej, že je tam moc erotiky a recese, což bylo směšný. Najednou jsem byl scenárista, kterej dělal se samejma emigrantama. Takže pro mě nastalo velmi nepříjemný období, kdy jsem dlouho nemohl nic dělat. Vrátil jsem se k reklamám, tentokrát pro televizi. Těch bylo asi třicet. A nejrůznější takový série. Na některý ty reklamy jsem psal scénáře s Frantou Nepilem. Pak přišla celkem nečekaná a velmi zajímavá příležitost, a to byl projekt v Norimberku.



Šest černých dívek

Norimberk si připomínal pět set let výročí Albrechta Dürera a chtěli udělat projekt, který by tohoto největšího německého malíře oslavil. A pozvali si na to profesora Josefa Svobodu, který vymyslel takový složitý projekt. Na norimberském hradě se postavilo velmi složité zařízení, kde bylo deset ekranů, které najížděly, odjížděly a ze stran se všelijak vyklopovaly. A na ně se mělo promítat třináct minut, poněvadž to byla délka jedné filmové cívky. Samozřejmě se to muselo spustit do všech těch deseti projektorů najednou a synchronně. Na deseti ekranech jsem měl zpracovat téma Dürer a Norimberk a pan profesor řekl, dělejte si s tím, co chcete. Máte úplnou volnost. Tak jsem tam odjel a tři čtvrtě roku jsem se připravoval. Chodil jsem taky po filmových archivech, kde jsem viděl třeba zplánýrovaný Norimberk po náletu a z toho jsem vyšel. Stanovil jsem si Norimberk v roce nula, to znamená zplánýrovaný náletem na úplný oraniště. A z toho jsem vyšel do minulosti a do výhledu budoucnosti. Na základě Albrechta Dürera a jeho *Apokalypsy*. Zajímavý je, že tomu dělal hudbu Luboš Fišer, výborný muzikant, který později udělal celý kus *Listy z Apokalypsy*. A to bylo v roce sedmdesát až sedmdesát jedna.

Museli jsme vymyslet metodu, jak si to představit a nakreslit, jak se dozvědět, co se děje zrovna na plátně číslo dvě a co by se mělo dít třeba na plátnech sedm a devět. Jak tam budou probíhat ty děje. Já jsem si to vymyslel, psal si to jako dirigentskou partituru. Do deseti řádků jsem psal, co se kde bude dít. Když jsme to měli jakž takž sestříhaný, netušili jsme, co to bude dělat, až se to spustí na těch deseti plátnech. Kde bysme to taky mohli vidět? A tehdy nechal ředitel Krátkého filmu Kamil Pixa navést do prvního patra u kina Lucerna, který bylo tehdy v přestavbě, deset promítacích přístrojů. A na bílou stěnu se to synchronicky promítalo. Museli jsme si představit, že ta plátna budou jezdit. A když jsme to viděli, tak jsme museli pochopitelně některý ty pasáže přestříhat. Stříhal to Ludvík Pavlíček, což bylo opravdu mistrovský stříhačský dílo, který si těžko už dneska dovedeme představit, protože třeba oprava jednoho stříhu trvala půldruhý hodiny. Jako výtvarník na tom dělal Václav Mergl, kterej byl tehdy neznámý a kterej mi třeba přes noc vypracoval skici, který jsme potřebovali druhý den k natáčení. Dodneska je mám schovaný. Pro kameramana, což byl Svatopluk Malý, to byla taky strašlivá práce, aby spolu ta jednotlivá plátna souvisela. Ale po premiéře to mělo obrovské úspěch.

Co jste dělal potom?

Pak jsem měl dlouhou pauzu. Dělal jsem až *Hvězda padá vzhůru*. A hledal jsem scenáristu na další muzikál, ale vlastně jsem ho nikdy nenašel. Dělal jsem proto filmy, který byly taková náhražka, samý komedie. Mě to vždycky táhlo k zábavnému žánru, k hudbě, k písničkářům. A pak už jsem dělil svůj zájem vysloveně s televizí a s filmem současně. Dělal jsem třeba *Lásku na druhý pohled*, což byl takový pokus – film komentovanéj písničkářem. Můj poslední film na Barrandově byl „*Babičky dobíjejte přesně!*“ z roku osmdesát tři. Scénář jsme napsali s Jiřím Justem podle malýho novinovýho článku. Já si toho filmu velmi vážím, protože si myslím, že je to naprosto současný film. Viděl jsem ho tuhle po delší době a zdálo se mi, že to přenesení negativních lidských vlastností na laskavý roboty je pořád aktuální.

Pracoval jste v klasickém filmu, působil v televizi. Přišel jste do kontaktu s různými technologickými inovacemi...

Ještě je zapotřebí započítat Laternu magiku, kde je spojení jevištní práce, filmu a polyekranu.

Jak jste vnímal ta různá technická specifika, jejich zákonitosti? Je to spíš věc citu, nebo záleží na komunikační situaci diváka, jeho recepci?

Musel jsem si vždycky všechno vytvořit sám. Protože pro to, co jsem dělal, jsem žádný vzory neviděl. Takže jsem se snažil vcítit do toho, jak to bude konzumovat divák. Zdálo se mi, že bych měl oslovit co nejvíc diváků. Nikdy jsem se nesnažil dělat nějakou věc jenom proto, aby šla třeba na festival. Aby to byla předem daná exkluzivita. To ne, to v sobě prostě nemám. Ale taky si myslím, že ti, kteří vsadili na spolupráci se mnou, na tom nikdy neprodělali. Vždycky to bylo zaměřené směrem k divákovi, aby měl dobřej pocit z něčeho atraktivního. Aby to bylo „spektakulární“, jak říkají v Jugoslávii. To je asi nejpřesnější. Aby se zkrátka bylo na co dívat. A pokud by tam byla nějaká moralita, tak aby byla skrytá. Protože některý velký filmy jsou vlastně morality, který se chtějí vyjádřit k době nebo k nějakýmu morálnímu problému. To byli vlastně *Starci*. To byla konfrontace mladý a učitelský generace, a proto si myslím, že to zasáhlo tolik diváků.

Ten film skutečně funguje bez ohledu na časové vročení. I dnešní divák se má na co dívat a ten příběh, který je konfliktem konformního a osobitého přístupu, je stále platný.

Zajímavý ale bylo postavení *Dámy na kolejích*, která měla trošičku smůlu, protože vznikla po *Starcích*. Myslím, že to téma bylo ještě odvážnější. Byla to vlastně oslava ženy. Ženy, která by mohla bejt báječná, ale zatím může zářit bohužel jenom ve svý představě. Zajímavá byla reakce, když jsem byl v New Yorku na tom festivalu československýho filmu, kde se *Dáma* předváděla. John Springer, což byl odborník na muzikál, mi napsal do svý knihy takový hezký věnování, že je škoda, že film neviděl dřív, že by ho do knihy zařadil. A další kritici mi říkali, že je to krásnej, originální film, ale má pro vývoz jednu strašnou nevýhodu, že se nehrál dva roky na Broadwayi a že to nehrála třeba Shirley MacLaineová. I když uznávali, že výkon Bohdalový je fantastickéj. Ale naprosto přesně to odhadli. A on je to soud celýho českého filmovýho muzikálu. Je prostě česky mluvenej a nehrál se na Broadwayi. Jenže právě naše specifikum je, že ty filmy byly psaný rovnou pro film. Tím byly originální. Kdežto všechny nebo devadesát osm procent světovejch muzikálů je vyzkoušenejch na divadle, na Broadwayi a pak se teprve převedou na film. Je velmi málo muzikálů, které jsou v Americe psaný rovnou pro film. Kdežto my jsme dělali všechno pro film.

Interview zpracoval Jan Křípač na základě rozhovoru, který pro Národní filmový archiv v roce 1996 zaznamenala Eva Strusková. Zvukové záznamy i jejich přepisy jsou badatelům k dispozici ve [sbírce zvukových záznamů NFA](#).