

ALENA PROKOPOVÁ / 21. 8. 2017

# Ladislav Helge

Filmař, zařazený do „ur vlny“ předcházející československému filmovému zázraku šedesátých let, režíroval během pouhých deseti let své aktivní činnosti – v letech 1957–1967 – sedm filmů. Každý z jeho projektů byl ovšem nedílně spjatý s dobou svého vzniku i „reformním“ přesvědčením svého tvůrce, že sloužit systému znamená podrobovat ho kritice.

Jednadvacátý srpen přináší každoročně vzpomínku na okupaci, která v roce 1968 učinila přítrž představě o socialismu s lidskou tvářící a možnosti Československa kráčet vlastní cestou, nezávislou na Sovětském svazu. Současně jde o den, kdy se narodila jeden z nejvlivnějších osobností domácí filmové scény padesátých a šedesátých let – Ladislav Helge. Od narození autora Školy otců (1957), Prvního dne mého syna (1964) a Studu (1968) letos uplynulo devadesát let.

Helgeho bývá zvykem vnímat v rámci generace Jiřího Weisse, Otakara Vávry a Jiřího Krejčíka – ur-vlny, v jejichž dílech z druhé poloviny padesátých let můžeme vnímat dobové vlivy připravující nástup novovlnné energie.

Helge (narozený v roce 1927) má přitom věkově blíž třeba k (jen o dva roky mladšímu) Jaroslavu Papouškovi, (o čtyři roky mladšímu) Evaldu Schormovi či (o pět let mladšímu) Miloši Formanovi než k Weissovi (ročník 1913) či Vávrovi (ročník 1911). O devět let staršího Krejčíka považoval za svého mentora. Příslušnost k nové vlně tedy není mechanicky spojena s věkem ani s režijními začátky spadajícími do šedesátých let: máme tendenci k ní počítat spíše Vojtěcha Jasného či Jána Kadára, přestože oba jsou nejen starší než Helge, ale dostali se – podobně jako on – k samostatné režii už ve druhé polovině padesátých let. Určující pro „dojem novovlnnosti“ je totiž především hledisko stylu, jež klasicky uvažující vypravěč Helge považoval za méně důležitý než aktuální společenské vyznění příběhu.

„Samozřejmě moje velká slabina byla v tom, že jsem tyhle věci nadměru upřednostňoval, než jsem si uvědomil, že bych se měl taky zabývat vyjadřovací stránkou věci,“ vysvětloval později v rozhovoru se Štěpánem Hulíkem.<sup>[1]</sup> „Poněvadž to u mě nebylo primární, a je to na mých filmech vidět. Pro mě ten názor byl důležitější než forma.“



Stud (foto: Státní fond kinematografie)

Ladislava Helgeho tak vnímáme v jedné řadě se staršími, etablovanými filmaři, kteří v šedesátých letech různými způsoby, především však tematicky souzněli s mladšími tvůrci a významně přispěli do souboru snímků, přes který dnes vnímáme československou novou vlnu. V jeho případě jde o citlivě rozehraný příběh o „chuligánských“ problémech mladé generace *První den mého syna* a psychologické drama bigotního komunistického funkcionáře *Stud*.

Do šedesátých let tento autor vstoupil v „kristovském věku“ – jako třiatřicátník – a dobová kritika byla jeho filmy opakovaně zklamána.

Od sondy do rodinného zákulisí generační morálky Jarní povětrí (1961), partyzánského dramatu ze Slovenského národního povstání Bílá oblaka (1962) a příběhu stárnoucích továrních dělníků Bez svatozáře (1963) se v nových, cenzorsky uvolněnějších podmínkách marně očekávala přinejmenším stejná kritická odvaha, jakou Ladislav Helge prokázal ve své debutantské Škole otců. Značně kriticky pojatý příběh učitele ( Karel Höger), který se v maloměstské škole marně pokouší nastolit spravedlivé pořádky, zaštitila Státní cena před cenzorským postihem, kterému by se film nevyhnul po festivalu v Banské Bystrici, kde došlo ke stranickému zásahu proti liberalizaci československé kinematografie.

Postih však dramaticky změnil vyznění režisérova následujícího snímku Velká samota (1959). Helge musel nastavit optimistickým závěrem původní, morálně neutěšený konec, ve kterém hlavní hrdina – agilní předseda zemědělského družstva Souček ( Július Pántik) – právem končí jako osamělý vyvrženec z lůna své vlastní komunity.[2]

V domácích podmínkách jde o bezprecedentní dezinterpretaci hotového díla (cenzura totiž zpravidla účinně zasahovala už ve fázi scénáře). Helgeho osudově zdrtilo i to, že nesměl realizovat příběh o morálním marasmu maloměstské mládeže nazvaný Věž, který napsal se svým oblíbeným spolupracovníkem – pomocným režisérem Čestmírem Mlíkovským.

„To, že jsem se nechal takhle přeříznout, působilo na můj další vývoj drtivě. Byla to prostituce. Čistá prostituce, kterou jsem vždycky odsuzoval,“ vzpomínal na toho období Helge, který vstoupil do kinematografie proto, aby reflektoval společnost kolem sebe a dobu, ve které žil. Zjištění, že socialistická společnost nesnese jakoukoli kritiku do vlastních řad, pro něj představovalo ztrátu smyslu života.



Bílá oblaka (foto: Národní filmový archiv)

„Najednou jsem nevěděl, co dál. Vznikla série filmů, z nichž každý má třeba něco, ale ke kterým se moc hrdě nehlásím.“<sup>[3]</sup> Pro snímky *Jarní povětrí*, *Bílá oblaka* a *Bez svatozáře* režisér později ve vlastních očích nenacházel omluvu („Je to možná gesto, ale není to čin.“<sup>[4]</sup>).

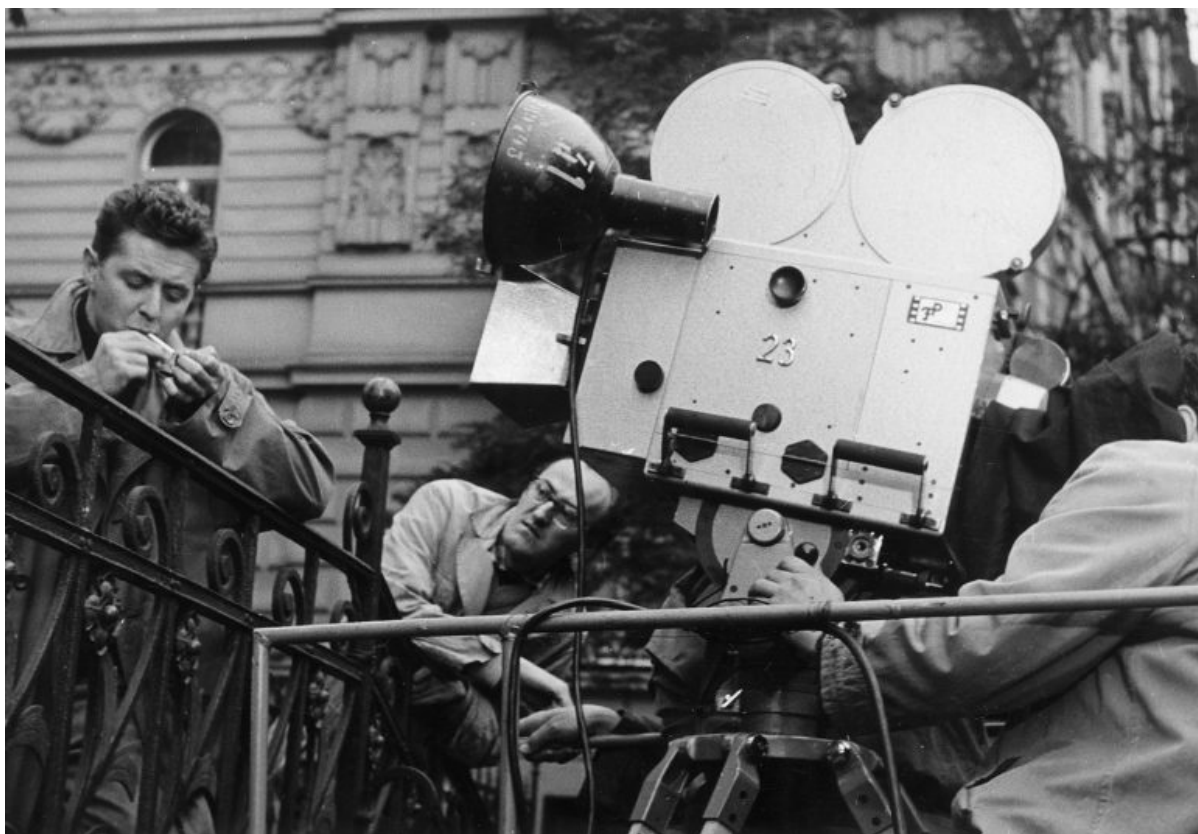
Soudí se nicméně, že Helgeho díla významně ovlivnila domácí kinematografii nejen padesátých, ale i šedesátých let, na čemž má podíl právě morální konzistence čitelná v jeho filmech i postojích.

Helgemu byl jako filmaři cizí konjunkturalismus, ač pro něj měl pochopení u druhých – např. u přirozeného oportunisty Otakara Vávry (nikoli však třeba u Jaroslava Balíka během normalizace). Podle Štěpána Hulíka v dílech řady filmařů ze šedesátých let vnímáme, že se s panující ideologií neztotožňovali, u Helgeho však cítil upřímné přesvědčení, že idea je správná, jen je potřeba ji vhodně uchopit a zbavit všelijakých deformací.

Ladislav Helge nikdy nepřestal věřit myšlence socialismu, i když považoval za neodpuštělné, co se z ní stalo po únoru 1948. I v pozdním věku se hlásil k sociální demokracii, již volil v roce 1946 i po listopadu 1989 (kdy s nelibostí nesl tržní, „kapitalistické“ praktiky vnímající film jako komerční produkt).

### **Cesta reformního komunisty**

Do komunistické strany vstoupil Ladislav Helge z idealistických pohnutek po svém debutu *Škola otců*, dlouho však byl překvapivě apolitický (prakticky nevnímal např. politické procesy padesátých let). Přirozené sociální cítění mu vnukl jeho původ: byl synem krejčovského dělníka a švadleny a sám sebe vnímal jako typické prvorepublikové dítě z české metropole (s výjimkou *Jarního povětří* se tam ovšem neodehrává žádný z jeho filmů, jež si – v souladu s literárními předlohami – modelové society hledají na venkově). Sociální determinaci talentovanému chlapci pomohli přesáhnout jeho učitelé, takže se v roce 1940, jako třináctiletý, stal členem Dismanova recitačního a divadelního souboru dětí a mládeže Čs. rozhlasu. Za války ho neminulo totální nasazení. Když ho nepřijali na nově založenou FAMU (možná jen vinou nečitelného rukopisu, který zablokoval přijímací komisi možnost posoudit odevzdanou práci), prohluboval svůj zájem o film jako zapálený amatér. Díky doporučení Jiřího Havelky prošel (rovněž čerstvě ustaveným) Československým filmovým archivem, kde se ho Myrtíl Frída pokoušel – ne zcela úspěšně – kontaminovat svou láskou k americkému filmu.



Natáčení Jarního povětrí (foto: Národní filmový archiv)

Recesistický filmeček *Heduš nevěrnice*, který se s Frídou a dalšími přáteli pokoušel natočit za víkend na beznadějně prošlý materiál, prý těžil z humoru bratří Maxových, Helgemu byl ovšem bližší italský neorealismus a britský civilismus, jejichž duchu pak zůstal věrný.

V roce 1947 se konečně dostal na vysněný Barrandov, kde působil jako pomocný režisér a zástupce vedoucího výroby především u režiséra Jiřího Krejčíka. To, že se zabýval výběrem a prací s dětskými herci, ho dovedlo ke spolupráci na scénáři k *Dobrodružství na Zlaté zátoce* (1955) i k vlastnímu debutu ze školního prostředí (pro režii *Školy otců* ho autorovi předlohy – Ivanu Křížovi, později jednomu z jeho oblíbených spolupracovníků –, doporučil původně oslovený režisér Krejčík).

Důležitou politickou iniciací se pro apolitického milovníka filmu Helgeho stalo natáčení Krejčíkova ideologického dramatu *Frona* (1954), během nějž z bočního pohledu pomocného režiséra mohl konfrontovat falešný obraz radostné kolektivizace s realitou české vesnice. Od té doby směřoval k pochybnostem a kritice, což se neprojevalo jen v jeho filmech, ale i v jeho působení v oborových funkcích – ve Svazu československých filmových a televizních umělců FITES, který v roce 1965 spoluzaložil,

a v Koordinačním výboru tvůrčích svazů, jehož byl v letech 1968–69 předsedou.

Činovník Ladislav Helge byl morální autoritou: vehementně se stavěl za „kontroverzní“ díla nové vlny i za jejich autory. S Milošem Formanem tak jezdil na besedy s hasiči uraženými komedií *Hoří, má panenko* (1967) a po boku ječící autorky *Sedmikrásek* a *Ovoce stromů rajských jíme*, Věry Chytilové, vysvětloval pracujícím právo na uměleckou svobodu.

Konstatování „Nebyla to autorita svazu, ale těch lidí, kteří ten svaz tvořili,“ je příznačná pro Helgeho skromný, činorodý a nesebestředný funkcionářský přístup.[5] Na začátku normalizace nebylo jeho cílem zachránit sebe, ale zachovat co největšímu množství kolegů možnost pokračovat v práci na Barrandově (a to i za cenu politických kompromisů). Svou funkci v Koordinačním výboru předal Elmaru Klosovi v okamžiku, kdy jeho jméno v nastupujících normalizátorech začalo generovat zamítnutí jakéhokoli návrhu směřovaného ve prospěch filmařské obce.

Jeho vlastní osud ovšem na samém počátku normalizace ještě nebyl rozhodnutý, o čemž svědčí i skutečnost, že mu k realizaci nabídli scénář *Silné ruky*, adaptace knihy prorežimního spisovatele Jana Kozáka, jenž měl být vědomou polemikou s Jasného *Všemi dobrými rodáky* (1968). Po nástupu normalizace se však Ladislav Helge stal patrně neperzekuovanějším československým filmařem té doby – autorem se statutem vysoké společenské nebezpečnosti.

„Celá naše profese je založena na optimismu, který nesmíte ztratit. Nevěřil jsem sice, že bych se uplatnil během normalizačního socialismu, nečekal jsem vlastně ani politický zvrat, přesto jsem doufal,“ svěřil se Petru Bilíkovi. „Nedokázal jsem si představit, že bych se k filmu nemohl vrátit, i když se to nakonec vyplnilo. Kdybych si to tenkrát připustil, nedokázal bych žít.“[6]

Propuštění z Barrandova bylo spojené s nepsaným zákazem samostatné tvůrčí činnosti. Dva roky směl Helge působit v dabingu (který nesnášel), dalších pět let díky jednomu známému pracoval na smíchovské poště. Ani práce v Laterně magie, již s velkým nasazením získal a udržel, mu nepřinesla satisfakci: jako provozní režisér pouze dohlížel na představení. Vyčerpával se vymyšlením nerealizovatelných projektů typu adaptace Dostojevského *Běsů* (jež měla vycházet z divadelní dramaturgie Andrzeje Wajdy). Po pádu komunismu se už k filmové režii nedokázal vrátit. V zájmu o

zfilmování Škvoreckého *Příběhu inženýra lidských duší* ho předstihl Jiří Menzel, svou roli však hrálo i vědomí, že vinou odloučení od režijní praxe ztratil profesní zdatnost. Nenašel smysl ani v pedagogické práci na FAMU či v některé z nabízených řídicích funkcí.

Ladislav Helge je dodnes morální autoritou, a to především mezi některými generačně staršími filmaři (např. Karel Vachek). Na tom mnoho nemění ani skutečnost, že odmítl podepsat Chartu 1977 (a nikdy toho nelitoval) a že se naopak připojil k podpisu Anticharty. Ten vnímal jako „velkou ostudu svého života“, přestože se mohl ospravedlnit podlehnutím letitému nátlaku: Státní bezpečnost ho nechávala sledovat a vyhrožovala mu, absolvoval stovky hodin výslechů. Podpis Anticharty, jímž získal možnost pracovat v Laterně magice, nicméně Helgeho definitivně stigmatizoval v očích disentu (spisovatel Karel Pecka, podle jehož románu měl Helge na sklonku šedesátých let realizovat příběh z komunistického lágru *Horečka*, mu jej nikdy neodpustil)...



Natáčení *Školy otců* (foto: Národní filmový archiv)



Ladislav Helge nemůže být v módě, pokud jeho filmy čteme jen jako kritiku zaniklého komunistického režimu v Československu, a nechápeme je obecněji – jako nadčasový obraz jakékoli arogantní, manipulátorské, sebestředné moci aplikovatelný na kterékoli současné „papaláše“. (Není bez zajímavosti, že *Velká samota* při svém televizním uvedení v devadesátých letech vyvolala vlnu nesouhlasu a dočkala se nařčení ze šíření komunistických myšlenek.)

Helge je pozapomenutý a „málo módní“ i proto, že se nehodí do současného diskursu: byl reformním komunistou, což je negativní status, sledovaný veřejností (i médií) v souvislosti s havlovským disentem. (Polemiku s Václavem Havlem nicméně Helge vnímal jako letitou, byť s nádechem ironie.[7])

Reformním komunistou byl Helge z podstaty: jeho životní příběh je do velké míry příběhem osobnosti přesvědčené, že sloužit systému znamená podrobovat ho kritice. Socialistický systém, o jehož správných základech zůstal přesvědčen až do své smrti v lednu 2016, se ovšem – rovněž z podstaty – jakékoli zásadnější kritice bránil. Sledovat tuto tragickou potyčku mezi systémem a jedincem můžeme jak s důrazem na Helgeho roli filmaře, tak s důrazem na prvek Helge – *homo politicus*. [8] Je nicméně zřejmé, že jedno bez druhého nemůže existovat – že výkyvy nesvědčí o ohrožení stability, ale o neustálém hledání „nemožné“, ale nezbytné rovnováhy.

V československé filmové historii, jejíž protagonisté vinou dějinných zvrátů neměli praktickou možnost působit jako morálně konzistentní osobnosti, je právě v tom příběh Ladislava Helgeho unikátní. Nevyhnutelně po ruce je citát z finále *Školy otců*, v němž odcházející (ale nerezignovaný) hrdina poznamenává: „Nemusí být vítězové a poražení, mohou být i ranění.“

### **Poznámky:**

[1] Hulík, Štěpán, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2012, s. 350.

[2] Sílu Helgeho reakce na násilně vnucenou změnu vysvětluje jeho odpor k hlavnímu hrdinovi filmu: „Nenáviděl jsem tento typ komunistického aparátčíka, ty místní diktátory, kteří jsou od nejvyšších míst ve státě až po vesnici psychologicky naprosto

stejní.“ Bilík, Petr, Ladislav Helge. Cesta za občanským filmem. Brno: Host, 2011, s. 150.

[3] Hulík, Štěpán, cit. d., s. 337.

[4] Bilík, Petr, cit. d., s. 191.

[5] Hulík, Štěpán, cit. d., s. 340.

[6] Bilík, Petr, cit. d., s. 190.

[7] „Václav Havel mně jako osmnáctiletý chlapec v časopise Květen nakopl, když o mně po *Škole otců* napsal, že zanedbávám formu. Ale měl pravdu. Pro mě dominantní v té době bylo něco zcela jiného.“ Hulík, Štěpán, cit. d., s. 350.

[8] O tom, jak je to těžké, svědčí i nejednoznačné hodnocení diplomové práce, kterou v roce 2014 napsal z tohoto pohledu Jan Rousek (*Ladislav Helge: mezi mocí a filmem*, Ústav českých dějin, FF UK, dostupné online:

<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/167611/>).