

ALENA PROKOPOVÁ / 7. 1. 2016

O Baarové, krému na boty a fenoménu kinematografie

Celovečerní dokument *Zkáza krásou* přichází do kin 7. ledna. O pohnutém osudu prvorepublikové hvězdy Lídy Baarové v něm vyprávějí Helena Třeštíková společně se spolurežisérem a střihačem Jakubem Hejnou. K rozhovoru jsme se s režisérkou sešly před Vánoci, po první veřejné projekci, která byla uspořádána pro novináře.

***Zkáza krásou* mi připadá v rámci vaší práce dost nezvyklá. Jednak je to žánrově téměř čistý stříhový dokument. A po stránce výroby je to váš „nejkolektivnější“ film. Produkuje ho vaše dcera Hana, která se podílela i na vyhledávání archivních materiálů. A hlavně – jako spolurežisér je podepsaný Jakub Hejna...**

Jako se střihačem s Jakubem spolupracuji už sedm let, počínaje *Reném*. Výborně si rozumíme. Do *Zkázy krásou* mne nahecoval právě on. Požádala jsem ho, aby mi udělal kopii toho dokumentu, který jsem natočila před dvaceti lety – *Sladkých hořkostí Lídy Baarové*. Natáčela jsem s tehdy jednaosmdesátiletou herečkou čtyři dny v jejím bytě v Salzburku. Metráž výsledného televizního dokumentu byla jen půlhodinová, takže mi zbyla spousta nepoužitého materiálu. Požádala jsem tehdy Českou televizi, aby ho uchovala. Jenže před čtyřmi lety, když jsme s Jakubem začali uvažovat o *Zkáze krásou*, jsem zjistila, že v televizi ten materiál smazali.

Jejda.

Naštěstí jsem si už tenkrát po natáčení pro jistotu nechala partyzánsky udělat vlastní kopie na Betu. Jednu kazetu mi sice nepřepsali (takže ten materiál mám jen na VHS), ale jinak se naštěstí nic neztratilo. Jenže ani tak jsem pro celovečerní stříhový film neměla moc dobré východisko. Baarová totiž tehdy v roce 1995 připustila pouze filmování vsedě. Takže jsme měli jen „mluvící hlavu“.

Jak jste takhle statický materiál chtěli oživit?

Uvažovali jsme, že archivní materiál proložíme tím, jak se vyrábí figurína Baarové pro muzeum voskových figurín. V Praze jsou taková muzea dvě, obě v Celetné ulici. Jedno, Grévin, se zaměřuje na světové celebrity. V tom druhém, českém, nám však řekli, že o Baarovou nemají zájem.

Nakonec jste se spolehli na silné konfrontace prostřednictvím sestřihu různých archivních materiálů. Akcentujete drobná gesta Baarové: třeba když si v rozrušení zapálí filtr cigarety nebo si lokne Becherovky. Ale máte tam jeden velmi působivý záběr, kdy Baarová vstane a odchází z místnosti...

Ano, to byl jediný okamžik, kdy se nám povedlo zachytit nějakou její akci. Nakonec jsme ten záběr použili jako finále... Nechci přehánět, ale takových okamžiků, kdy něco zoufale potřebujete, a nevíte, jak to do filmu dostat, tady bylo opravdu hodně. Třeba jsme museli zmínit sňatek s Janem Kopeckým, se kterým Baarová dost dramaticky emigrovala. Ale neměli jsme z jejich svatby ani žádné fotky, nic. Tak jsme tam dali záběr, jak se líčí, a dále si hráli s komentářem o hereččině norkovém kožichu, který musel její muž prodat, aby se dostali přes hranice. A do toho jsme nastříhli záběr na pochodující Lidové milice.

Střihová skladba ve vašich posledních filmech je hodně propracovaná. Jak dlouho jste stříhali *Zkázu krásou*?

Na *Sladkých hořkostech* jsem na střih v klasických televizních podmínkách měla jenom pět dní. Na *Zkáze krásou* jsme pracovali od března do října. Ale byly tam pauzy, kdy jsme čekali na archivní materiály. Jakub měl navíc současně ještě jinou práci. Pro mne je ohromně důležité, abych měla od látky odstup. A svými poznámkami mi pomáhají i dramaturg Jan Gogola a můj muž Michael.

Hodně jste pracovali s filmy Baarové. Jak jste vybírali archivní materiály?

Jen v Čechách natočila Lída Baarová přes dvacet titulů. A docela často hrála i situace, které v životě sama prožívala. Takže jsme se to snažili propojovat. Nebyla jsem si ovšem jistá, jestli takové střihy nakonec nebudou příliš popisné. Když jsme začínali hledat materiál, nejdřív jsme si v NFA zadali jako téma jen „Lída Baarová“. Pak jsme hledání rozšířili na fenomén kinematografie. Tak se nám do *Zkázy krásou* dostaly

leitmotivy v podobě nejrůznějších míst – Barrandova, Lucerny a tím vlastně i Václavského náměstí. Ve filmu se tak ocitl třeba dobový šot, jak v roce 1942 lidé na Václaváku hajlují při zpěvu české hymny. Bylo to největší takové shromáždění z celého protektorátu a jediné, které bylo natočeno. Říkala jsme si, že budeme riskovat případné výtky historiků, a časově jsme tu scénu posunuli až do roku 1943. Našli jsme i fotku z Lucerny, na které hajlují Baarová a Karel Höger. To jsme tam ale raději nedali, to by bylo moc.

Jak to bylo s dostupností zahraničních filmů Baarové?

Hledání v českých filmech nebylo těžké, ale tady nastal problém. Nečekaně velké potíže jsme měli s *Barkarolou*, která byla klíčová jako první německý snímek její kariéry. Na DVD tenhle film z roku 1935 nevyšel ani v Německu.

Přitom to byl docela významný snímek, na dobové poměry velmi výpravný. Němci si postavili v ateliéru Benátky i s kanály, po kterých jezdily gondoly.

Nakonec jsme se na internetu dostali k nějaké příšerné kopii *Barkaroly*, kde nebylo skoro nic vidět. Majitelé autorských práv si počítají peníze za vteřinu, a když jsme žádali dobrou kopii, chtěli přesná kódová čísla ukázek. Platit jsme neměli za to, co nakonec použijeme, ale za veškerý poskytnutý materiál. A my jsme měli k dispozici jen jakési mlhy. To bylo drama! Teprve když jsme dostali materiál v nejvyšší technické kvalitě, tak jsme uviděli, co jsme vlastně vybrali.

Ale strefili jste se. Na ten tanec karnevalových masek v kruhu z *Barkaroly* jste pak nastříhli „pohyblivý“ hákový kříž z lidských těl.

Tenhle střih, to byl Jakubův nápad.

Nepřipadá vám, že se díky Jakubovi Hejnovi vyprávění vašich filmů zrychluje?

Určitě. Tady u tohoto střihu jde přitom jen o pár vteřin a skvěle to funguje.

Ty střihy jsou dost pregnantní. Na scénu, ve které publikum tleská postavě Baarové vystupující v kabaretu, jste nastříhli dav nacistů tleskajících Goebelsově projevu.

Jsem ráda, že to funguje. V Jakubovi jsem našla skvělého spolupracovníka. Já jsem v naší dvojici ten, kdo kouká do papírů a hlídá text, výpovědi, logiku. Potřebuju mít z každé další stříhové verze transkript, se kterým dál pracuji. Je to taková moje úchylka. Teprve na papíře vidím, že by se třeba něco mělo zhustit. Jakub myslí úplně jinak. Většinou si ani nedělá poznámky. Pracuje s obrazem, s filmovostí a také s hudbou... Což se u Baarové hodilo. V řadě filmů, ve kterých hraje, jsou důležité hudba i písně.

A co ten leitmotiv „Milujeme to, co ztrácíme“?

Ta píseň je hodně výmluvná. Má obrovskou nostalgickou hodnotu... Sama jsem si definovala, že *Zkáza krásou* je o kráse, pošetilosti – a o pomíjivosti. Rezonovalo to už během mého natáčení u paní Lídy, která měla na zemi v krabici od bot své staré fotky – a to bylo všechno, co jí z minulosti zbylo. To mne tehdy strašně dojalo.

Zřejmě to vaše pohnutí vycítila i Baarová, protože během těch čtyř dnů natáčení se ve vztahu k vám posunula od nevole k otevřenosti.

Jenže to nebyl člověk, do kterého byste se mohla zamilovat. Byla sebestředná a zvláštním způsobem panovačná.

Musela jste pracovat s odstupem od postavy jinak než ve svých předchozích filmech?

Ano, říkala jsem si, že bylo možné ledacos dopovědět v komentáři. Já sama jsem totiž byla varována, že se Baarové raději nemám ptát na její poměr s Goebbelsem. Pracovala jsem pak s oběma biografickými knihami Baarové: s otevřenějšími vzpomínkami *Útěky*, které vycházejí z rozhovoru s Josefem Škvoreckým, a s pamětmi *Života sladké hořkosti*, na kterých se prý podílel František Kožík. Zjistili jsme, že pasáže ze Škvoreckého knihy načetla do rozhlasu Zdenka Procházková... Ta mimochodem hraje starou Lídu Baarovou ve filmu Filipa Renče.

Co vlastně říkáte tomu, že do kin přicházejí skoro současně dva filmy o Baarové?

Je to náhoda. A myslím, že to oběma těm filmům může pomoci, protože jde o dva úplně odlišné žánry... Takže Zdenka Procházková načetla ty vzpomínky Baarové, ale pojala to trochu moc pateticky. Navíc šlo jen o výběr z textu. A pak jsme s Jakubem seděli

v jednom čínském bistro a tam jsme zaslechli paní, která měla hlas úplně jako Baarová a ta texty nakonec načetla. Paní Alena Šislerová nemá s filmem nic společného, pracovala jako biochemička. Ten text čte bez patosu. Přednost před verzí Zdenky Procházkové jí dali i dramaturgové v České televizi.

Prostřednictvím Aleny Šislerové se do filmu dostává jistá distance, zatímco samotná Baarová zůstává dost dramatická. Současně si vy sama zachováváte úhel pohledu, který chápe, ale neodsuzuje.

Baarová se Goebbelse děsila a současně ji přitahoval, i když chtěla dál žít s Gustavem Fröhlichem. Teprve když zasáhla Goebbelsova manželka a jejich vztah ukončila, tak si Baarová uvědomila, co pro ni znamenal. Hodně jsem se snažila prostřednictvím těch citací ze vzpomínek naznačit, že lidské city jsou nevyzpytatelné, nejednoznačné, nepřímocharé. A že je těžké někoho soudit.

Divák si musí na Baarovou udělat vlastní názor. V roce 1995 jste ale s Baarovou někdy mluvila dost návodně. Zeptala jste se jí třeba, jestli byl její život dramatičtější než filmy, ve kterých hrála.

Ona by to asi sama nezformulovala a já jsem tam něco takového chtěla mít. Je to taková ta otázka, na kterou předem znáte odpověď.

Z vašeho rozhovoru je vidět, že nedokázala ten vztah s Goebbelsem zhodnotit ani na konci života, na rozdíl od své profesionální kariéry.

Ano, ona přesně věděla, kde udělala největší profesní chybu: když odmítla nabídku z Hollywoodu. Nevíme, jak by to tam s ní dopadlo, třeba by se z ní stal někdo jako Ingrid Bergmanová. Nebo by úplně zapadla. Každopádně měla obrovský talent na řeči. Naučila se německy, pak italsky... To její působení v cizině bylo úžasné. Hrála v italských a španělských filmech. A nebyla to žádná béčka, dostávala důležité role ve slušných filmech. Takže nešlo jen o *Darmošlapy* Federica Felliniho z roku 1953. Skutečně udělala mezinárodní kariéru. Bylo by zajímavé tohle prozkoumat. Nedovedu posoudit, jaká byla herečka, ale zdá se mi, že se docela vypracovala od té prvotní neohrabanosti, kterou zaznamenali při jejích prvních hereckých zkouškách.

To je cenný dokument. Kde jste vlastně ty herecké zkoušky objevila?

V seriálu *Hledání ztraceného času* historika Karla Čáslavského. Našla jsem tam i záznam příjezdu Karla Lamače, který se stal prvním milencem Baarové. Natočila jsem kdysi dokumentární portrét Čáslavského pro cyklus GENUS. To on mne upozornil na můj oblíbený šot s krémem na boty, který jsme dali do toho jeho medailonku. Na konci toho GENU se stává pomocí filmového triku krém na boty přímo z pana Čáslavského.

GENUS vám poskytl materiál i v tom, že jste využili portrét Baarové od Otakara Vávry.

Díky Fero Feničovi a Jitce Němcové, že to povolili. Zajímavé bylo, že paní Lída měla na sobě stejné šaty jako při našem natáčení. Použili jsme pár výpovědí, které formulovala přehledněji nebo stručněji než se mnou.

Bez drobných dotáček jste se stejně neobešli.

Dotáček je ve filmu dost málo. Třeba když dojde na téma emigrace a přechodu hranic, použili jsme archivní záběr nočního lesa a zrychlený dech. A pak je tam záběr vily v Krumme Lanke, kde se Baarová setkávala s Goebbelsem. Ve skutečnosti jde o podobný domek u nás na Vyžlovce. Ten záběr jsme trochu upravili, aby vypadal jako archiv. Větší problém jsme ale měli s fotkami. Báli jsme se, aby ta metoda nepůsobila televizně: záběr na mluvící Baarovou a pak střih – fotka. Takže jsme to udělali tak, že se ty fotky postupně objevují jako ve vývojce. To není digitální trik. To jsme skutečně dělali tak, že kameraman ty fotky přefotil a pak je před objektivem kamery znovu vyvolával. Ten postup je myslím dost působivý třeba u fotografie druhého manžela Baarové, Kurta Lundwalla. Digitálně jsme ale trochu upravovali materiál s Baarovou, dali jsme mu filmový vzhled.

Takže *Zkázu krásou* jste zamýšleli přímo pro filmové plátno.

Ano, rozhodně. Trochu složitě to bylo s rozhodnutím o obrazovém formátu. Filmy se dnes točí na formát 16:9, ale všechno, co jsme měli – archivní materiály i rozhovor s Baarovou – bylo na formátu 3:4. Na schůzce v České televizi jsme tamní techniky dost šokovali, protože jsme trvali na starém formátu s tím, že nechceme ničit obrazové kompozice starých kameramanů a upravovat je do nového formátu. Ale pak jsme se dohodli, že to je jediná možnost.

Vaše citlivost vůči materiálu je neobvyklá.

Pro mne byl výzvou už samotný žánr, ve kterém jsem se pohybovala. Představte si, že vyprávíte příběh, jehož průběh i konec všichni víceméně znají. V prologu z plesu v Lucerně všichni na žádost Miloše Havla hledali ztracený brilant Baarové. Pod tím zní komentář v tom duchu, že by se byla tehdy kvůli briliantu tolik nerozčilovala, kdyby věděla, že jí komunisti nakonec všechny šperky vezmou... Když byla paní Lída po válce těch šestnáct měsíců ve vězení, nevěděla, jestli ji nakonec nepopraví. Ale když mi to říkala, tak už s tím odstupem, že nebyla odsouzená a nakonec ji pustili. Vyprávěla děsivě humorné historky, jak kradla cigarety a vyměňovala je za jídlo. Jedla přitom prošlé žrádlo pro psy. A přišla o všechno. Dozvěděla se, že jí zemřela matka a že sestra Zorka spáchala sebevraždu. Po emigraci už nikdy neviděla svého otce. Osamělost na konci jejího života je o tom, že sama nemá vlastní rodinu, nic, je úplně sama...

Je to zase další váš rodinný příběh. Otec, který v Lídě neviděl herečku, matka, která ji naopak vehementně podporovala, talentovaná, ale senzitivní sestra Zorka, která se taky věnovala herectví...

Zorku vyhodili z Vinohradského divadla jen proto, že byla sestra Lídy Baarové. Nepomohlo jí, že se od postojů Lídy distancovala a byla levicově zaměřená. To je hodně český přístup... Můj neoblíbenější je ale ten archivní šot o krému na boty, který se dá získat z filmového pásu.

Z jakého roku ten šot je?

Pochází ještě z doby okupace, z roku 1944. My jsme ho ale posunuli do roku 1945, protože jsme usoudili, že se hodí i do poválečné doby: podle komentáře film slouží lidstvu i po své smrti.

Z první frakce se dá vyrobit lak na nehty. A nakonec vznikne surovina pro krém na boty. Ty ilustrativní záběry Baarové použili už původní autoři?

Ne, v originále jako ilustrace posloužila nějaká americká hvězda. My jsme tam dali záběry Baarové z *Ohnivého léta*. Ale jinak je vše původní.

Ten šot se vztahuje k pocitu pomíjivosti, který je leitmotivem Zkázy krásou. Připadá mi, že jde také o vaše osobní téma. Že Zkáza krásou je rovněž o filmech, o technické stránce natáčení a promítání.

Ano, vyprávíme o fenoménu filmu a také o iluzi, kterou film přináší, ale která je šíleně pomíjivá. Přemýšleli jsme, jak tam to téma dostat, a pak jsme došli k tomu, že stříhací stůl je výmluvnější než záběr projektoru, kde vlastně není nic moc vidět. Navíc se na matnici stříhacího stolu dá ukázat samotný film. Tohle je určitě moje téma, vždyť jsem začínala pracovat s pětatřicítkou a dost filmů natočila na filmový materiál.

Jakub Hejna je ale už digitální generace.

Ano, samozřejmě... Film procházející ozubenými kolečky stříhacího stolu, to je pěkná metafora běhu života. A pak se celý kotouč odvine a pleská tam jen ten koneček... na konci už není nic, jen prázdnota.