

MARTIN ŠRAJER / 22. 1. 2019

Snění o Miloši Formanovi: kniha Václav Havel a film

„Zajímavá věc: osobou, která se pořád ještě objevuje nejčastěji v mých snech, je Miloš Forman! Po celou dobu mého věznění mi nedá pokoj! Co to znamená? Je to snad inkarnace mého dávného snu být filmovým režisérem?“ (*Dopisy Olze*, s. 300)

Databáze Národní knihovny ČR vám po zadání jména „Václav Havel“ nabídne přes osm tisíc knih. I po odečtení titulů nesouvisejících přímo s osobou prvního prezidenta samostatné České republiky lze myslet tohoto čísla použít jako dokladu skutečnosti, že knih o Václavu Havlovi a od Václava Havla již bylo vydáno poměrně dost. Neznamená to ale zároveň, že již byly popsány všechny Havlovy role, postoje a vztahy. Konkrétně jeho vztah ke kinematografii teprve nyní podrobněji mapuje publikace *Václav Havel a film*, ve které Jan Bernard pečlivě shromáždil Havlovy výpravy do sféry kinematografie.

Graficky střízlivou publikaci o více než čtyřech stech stranách otevírá Bernardova obsáhlá studie, poskytující (nejen) biografický kontext k následujícím Havlovým textům. Jak známo, Havlův strýc Miloš, jeden z nejvlivnějších filmových podnikatelů první republiky, byl zakladatelem Lucernafilmu a nechal postavit barrandovské ateliéry. Sám Václav tudíž k filmu nikdy neměl daleko. Jak dokládá i v perexu uvedený citát z dopisu Olze Havlové, od mládí snil o kariéře filmaře. Ve druhé polovině padesátých let se opakovaně pokoušel dostat na FAMU, ale kvůli nevyhovujícímu kádrovému profilu neuspěl.

Kvůli přijímacím zkouškám na filmovou školu nicméně Havel napsal scénář středometrážního hraného filmu *Ta vojna* a čtveřici analytických studií, ve kterých rozebírá filmové adaptace Shakespeara, tvorbu Marcela Carného a filmy *Pan profesor Hannibal* (Hannibál tanár úr, r. Zoltán Fábri, 1956) a *Vlčí jáma* (r. Jiří Weiss, 1957).^[1] Scénář, označený Bernardem za „banální realistickou historiku“, i přepisy všech čtyř

textů, které zaujmou spíše dílčími analytickými postřehy než lehce školometskou stavbou, tvoří celý první (Texty I) a začátek druhého oddílu knihy (Náměty a scénáře I).

Díky kontaktům na osobnosti československé nové vlny měl Havel k filmovému světu blízko i poté, co se začal realizovat jako dramatik. S Milošem Formanem, Ivanem Passerem a Jaroslavem Papouškem připravoval variaci na Kafkův *Zámek*. V námětu filmové komedie nazvané *Rekonstrukce* se můžeme dočíst, že jejím záměrem mělo být parodické odkrytí nesmyslného byrokratismu a „četných nešvarů ve stavebnictví, zbytečně ztěžujících práci“. Nabízí se tak srovnání s komunální satirou Zdeňka Podskalského *Bílá paní* (1965), dokončenou rok poté, co byl Havlův nerealizovaný námět odevzdán tvůrčí skupině Šebor–Bor.

Srovnatelně věhlasnou osobností, jakou byl Kafka, se Havel nechal inspirovat při psaní podkladu pro film *Návštěva*, který měl „přenést vyprávěcí princip, motivy a témata Komenského díla *Labyrint světa a ráj srdce* do tehdejší současnosti.“ Také v tomto případě ale zůstalo jen u námětu. Do podoby scénáře Havel ovšem dotáhl úmysl realizovat filmovou adaptaci svého absurdního dramatu *Zahradní slavnost*, uzavírající oddíl Náměty a scénáře I. Odlišnosti jednotlivých verzí scénáře popisuje Jan Bernard doslova obraz po obraze, se svědomitostí, kterou ocení zejména badatelé specializující se na Havlův život a dílo.

Do podobných detailů, z pohledu laického čtenáře poněkud nadbytečných a vhodných spíše k zařazení mezi dodatky na konci knihy, zachází Bernard také v případě dalších filmových, televizních a rozhlasových projektů, na nichž se Havel podílel. Takto si na druhou stranu můžeme vytvořit podrobnou představu o genezi jednotlivých literárních podkladů a nahlédnout do zákulisí vývojové fáze filmové výroby, plné přepisování nebo úprav pro specifické publikum (v Havlově případě např. uzpůsobení televizní hry *Motýl na anténě*, otevírající oddíl Náměty a scénáře II, pro německé publikum).

K teoretizování o filmu se Havel vrátil v roce 1963, když pro časopis *Divadlo* napsal studii *Anatomie gagu* (první příspěvek oddílu Texty II). V ní s pomocí příkladů z němých grotesek systematicky rozkládá gagy na jeho jednotlivé komponenty, aby mohl přesněji pojmenovat, čemu přesně a proč se při sledování Chaplina, Friga nebo Laurela a Hardyho smějeme. O rok později vyšel v časopise *Tvář* Havlův esej *Poznámky o*

polovzdělanosti, v němž se zamýšlí nad snobismem a midcultem (jakkoli tento výraz sám nepoužívá). Přestože v textu rozvádí, proč má podle něj polovzdělanecký postoj zrovna v Česku tak silnou pozici, ve stejném roce vyšly v Itálii eseje o masové kultuře *Skeptikové a těšitelé* od Umberta Eca, zabývající se mimo jiné i tímto fenoménem. Nešlo tedy o jev trápící pouze české intelektuály.

O filmech, jejichž umělecké ambice jsou mnohonásobně vyšší než jejich skutečná umělecká hodnota, Havel v uvedené esaji píše: „Jak jsou ty filmy vážné, seriózní, každým coulem umělecké! (A jak jsou si toho přitom vědomy! Jak okázale se předvádějí!) V těchto filmech bohužel obvykle o nic nejde. Mohou být tisíckrát programově neschematické, a přece nakonec musíme přiznat, že jejich grunt je nemožně schematický a banální, často na úrovni dojemných dívčích románek.“

Dlouho připravovaným a nakonec nerealizovaným Havlovým filmovým projektem byla komedie *Heart Beat* (původně *Metaři*), jejíž zamýšlenou formu bychom dnes zřejmě popsali jako „mockumentární“. Film, jehož režie by připadla Janu Němcovi, se měl prostřednictvím příběhu mezinárodní mafie obchodující s lidskými srdci a snažící se rozvrátit světový řád, vysmívat posedlosti konspiračními teoriemi. Do hraných sekvencí přitom měly být včleněny improvizované interakce herců s reálnými osobnostmi světové politiky.

Popis okolností vzniku provokativního projektu s prvky performativního umění více než jiné části úvodního textu odbíhá od aktivit samotného Havla k tvůrčí činnosti jeho kolegů, což si lze vysvětlovat snahou Bernarda zužitkovat maximum cenných, pracně získávaných materiálů. Bernard v nemalé míře čerpá z komunikace, kterou osobně vedl s jednotlivými tvůrci (v případě *Heart Beat* zřejmě i v rámci příprav své dvoudílné monografie o Janu Němcovi), ale takto nabyté informace zároveň konfrontuje s jinými zdroji, takže se obvykle nespolehá pouze na záludnou lidskou paměť.

Zbývající texty zařazené do knihy již Havel napsal po událostech srpna 1968, kdy politický rozměr jeho psaní ještě zesílil. Nejvýrazněji se jeho kritický postoj vůči režimu i lidem oportunisticky přistupujícím na nově zavedená pravidla projevuje v kousavé glose *Otázka Otakaru Vávrovi* a v esaji *Zpívá celá rodina*. V ní nabízí pronikavé zamyšlení nad normalizačním sledováním televize, vytvářejícím iluzi jedné homogenní domácnosti, sdílené všemi diváky, z nichž se takto stává uniformní stádo,

řešící namísto politiky, kultury a záležitostí ducha osudy Dietlových hrdinů.

Havlovy disidentské aktivity z druhé poloviny osmdesátých let, kdy se slovy Bernarda „československá opozice do značné míry opět aktivizovala a začínala se chovat, jako by i zde byla politická atmosféra liberální“, jsou zmapovány nejen slovem, ale také obrazem zásluhou disidentského občasníku *Originální videojournal* nebo dvacetiminutového filmu *Dopisy Olze* (1986). Nejen kvůli tomuto raritnímu zachycení atmosféry intelektuálně plodných setkání na Hrádečku jednoho zamrzí, že knihu nedoprovází DVD s některými dochovanými filmy o Havlovi a od Havla (případně, pokud jde například o jeho cameo v *Achillově patě* [1965] od Pavla Juráčka, alespoň s ukázkami z nich).

Časový rámec zahrnutých Havlových textů je sice vymezen roky 1957 až 1989, nicméně dva doplňkové rozhovory ze závěru knihy Havel poskytl po sametové revoluci již coby prezident. Důvodem jejich začlenění do publikace je téma kinematografie. Trefné poznámky k úrovni tehdejší produkce nastupujících režisérů, z nichž takřka všechny jsou relevantní dodnes, dokládají, že a) Havlův blízký vztah k filmu neodezněl ani poté, co se začal věnovat státnickým povinnostem; b) Havlovy myšlenky jsou dodneška podnětné nejen z hlediska politického a filozofického, ale též například z perspektivy filmové dramaturgie:

„[...] velmi slabá je scenáristická stránka, totiž vykomponování díla tak, aby se jeho poselství přeneslo způsobem, že všichni padneme do vývrtky.“

Václav Havel a film. Scénáře, analýzy a úvahy z let 1957–1989 (ed. Jan Bernard).

Praha: Knihovna Václava Havla a Národní filmový archiv, 2018.

Poznámky:

[1] Havel je vůči Carného filmům mnohem smířlivější než filmaři francouzské nové vlny, radící tohoto režiséra k představitelům zkostnatělé „tradice kvality“, natáčejícím moralistní filmy s vykonstruovanými zápletkami a nepřesvědčivými postavami.