

EVA STRUSKOVÁ, JAN KŘIPAČ / 11. 9. 2020

Základem komedie je rychlé tempo. Rozhovor s Jiřím Menzelem o filmu *Postřižiny*

Svou čtvrtou adaptaci literární předlohy Bohumila Hrabala mohl Jiří Menzel realizovat až na konci sedmdesátých let. *Postřižiny* byly na rozdíl od zakázaných *Skřivánků na niti* uvolněny do distribuce a získaly značný divácký ohlas. I díky němu mohl Menzel natočit další hrabalovský přepis *Slavnosti sněženek*. Letos byly *Postřižiny* Národním filmovým archivem digitálně restaurovány a znovu uvedeny do kin.

Jak jste se dostal k natáčení *Postřižin*?

Chtěl jsem zase dělat Hrabala. Protože jsem mu byl dlužnej, jezdil jsem za ním do Kerska. Díky němu jsem se udělal filmař a měli jsme se rádi. Hrabal mi dal číst ještě někdy na začátku sedmdesátých let rukopis *Postřižin*. A já jsem věděl, že by to byl hezkej film. Ale na Barrandově o tom samozřejmě nebyla řeč. Furt říkali, že je přehrabalováno, tak že prostě Hrabal ne, že to nejde. A potom už Hrabala začali vydávat, takže za čas vyšly *Postřižiny* knižně. Ale že prej knížka jo, ale film ne, že to nejde. A takhle vždycky čas od času, jednou za rok jsem na to zabrousil, že proč ne *Postřižiny*. To jsou jediný dvě věci, na který jsem tlačil: *Skřivánci na niti* a *Postřižiny*. Jinak všechno ostatní mi vždycky nějak spadlo do klína. A když už to bylo připravený, včetně scénáře, tak zase důvodem, proč to nechtěli, bylo ne kvůli Hrabalovi, ale že to je kostýmní a že by to bylo drahý. A v té době akorát zrovna vyšly *Slavnosti sněženek*, takže já jsem rychle zajel do Kerska za panem Hrabalem a ze čtyř povídek jsme udělali scénář *Slavností sněženek*. A když byl ten scénář hotovej, tak se toho lekli a řekli, že radši ty *Postřižiny*. Takže jsem je natočil a až teprve když měly *Postřižiny* velký úspěch, tak honem, honem že musí být zase další Hrabal. A to byla chyba, protože ty *Slavnosti sněženek* nejsou dotažený scénáristicky. My jsme do toho šli hned a to se

nemělo stát.

***Postřižiny* jsou znamenitý film, mimo jiné taky díky obsazení.**

To byla velká klika! Člověk musí mít nějaký klíč, že? Tohle je o tom, jak je to hezký, když má někdo někoho rád. To je ten Francin, který miluje paní Marju, a to byl motor všeho. Druhá věc byla, že se povedlo na *Samotě u lesa*, že jsme točili dvoufázově. Něco v létě a něco potom v zimě. A člověk má čas skoro dostříhat to léto a může si věci rozmyslet a hodně věcí zachránit. Takže já jsem už schválně pracoval na tom, aby tenhle film byl taky ve dvou etapách. Ono to nějak vyšlo, že ateliéry měly místo dřív, než byly interiéry, takže to bylo šťastný! A další štěstí bylo, že jsem věděl, že tam bude pan Hrušínský. Pozval mě Honza Hrušínskej na představení Činoherního studia, kde hrál. A já jsem tam uviděl zjev! Jirku Schmitzera! To je osobnost, která není doceněná. Teď konečně hraje ve filmech, ale on skutečně to je jeden z mála opravdovech mužskejch v českém filmu.

Takže jsem tohle měl a někdy předtím o Vánocích jsem náhodou potkal v Jindřišské ulici Magdu Vášáryovou. Znal jsem ji taky z Činohráku, kam jezdila, a z televizních inscenací. Ona to byla vždycky taková křehoučká holka. Tady už se jí blížila třicítka a já jsem najednou viděl, že to je pěkná paní. Tak jsem se jí zeptal, jestli zná tu knížku, a ona řekla, že ne, tak jsem jí ty *Postřižiny* dal. A řekl jsem vedoucímu výroby Šustrovi, že uvažuji o Magdě. On řekl: Ty jsi se zbláznil, člověče, kdo bude platit ty letenky z Bratislavy? Vždyť ona hraje furt v divadle, má tam televize, nebude na nás vůbec mít čas. Tak že to musí být pražská herečka. A tak jsme nakonec vybrali Martu Vančurovou. Dali jí blond paruku, natočili jsme s ní zkoušky, všechno v pořádku. A já jsem volal Magdě do Bratislavy, že teda ať na to zapomene. A ona, když mě slyšela, tak říkala, jestli jsem dostal od ní dopis. Já jsem říkal ne, nedostal. A ona: Aha, no to je škoda, tak ten dopis už nečtěte. A řekla krásnou věc, že je vlastně dobře, že byla už dost horenoska, takže takovou řádku potřebovala. A druhý den jsem našel ne dopis, ale korespondenční lístek a tam bylo napsáno: Jirko, dočetla jsem knížku pána Hrabala a vyplnila jsem ledničku. A to jsem věděl, že jsem udělal chybu. A teď ona mi ještě do toho telefonu řekla, že by si udělala čas. Tak jsem šel za Šustrem, ten se škrabal za uchem. Pak jsem zajel do Vršovic za Martou, omluvil jsem se jí a ona to pochopila.

A teď nastal problém hledat strýce Pepina. Zkoušel jsem Zedníčka, ale nakonec jsme se rozhodli pro Hanzlíka, který měl tu spontaneitu. A pak nastala kuriózní situace. Měli jsme dvě velké hvězdy, který byly furt v televizi, furt ve filmech a který měly furt čas. Jedinej, na koho jsme museli čekat a koho jsme vozili bůhví odkad' ze zájezdu, byl Jirka Schmitzer. Ale bylo to velice příjemný. Vrátili jsme se do Dalešic, kde jsme točili tu přehradu (film *Kdo hledá zlaté dno* – pozn. red.). Dalešice jsou genius loci. Pár desítek nebo stovek metrů odtamtud je škola, na jejíž zahradě psal Nezval básně, poněvadž jeho tatínek tam byl řídící. Hledali jsme pivovar a architekt Zbyněk Hloch objel přes sto pivovarů v Čechách, já jich viděl asi dvacet. A teď bylo vidět, jak je ta republika zbídačená, protože to často byly velké pivovary, který byly přestavovaný. Když to člověk vidí z těch starejch obrázků, tak ty pivovary byly udržovaný, v pořádku, pěkný. Ale ta socialistická republika tam nešetrně přistavovala různý kolony a přístavby. Architektonicky je to ošklivý, bordel, anebo už to bylo opuštěný a zpustlý.

My jsme nakonec měli štěstí právě na pivovar v Dalešicích, protože ten byl opuštěnej asi před pěti lety a měl ještě správce, kterej prosadil novou střechu. Ale pár měsíců předtím, než jsme tam přišli, tak vymontovali pivovarnický zařízení a dali ho do sběru, to byla škoda. My jsme potom ten vnitřek museli točit v jiným pivovaru někde v okolí. Ale jinak to bylo krásný v tom, že to bylo uzavřený. Nejdřív jsme teda točili interiéry. A měli jsme taky štěstí, že dekorace byla postavená o nějaký den dřív, takže jsme mohli ještě na video točit určitý scény jen tak, aby si herci zvykli. A to tomu dalo tu pohodu. Jaromír Šofr si s tím taky vyhrál. Dělal záběry s nízkým sluníčkem, což dělalo úžasnou atmosféru.

Ale když jsem to měl sestřižený, tak film najednou dostal takovej růžovej nádech, strašně sladkej. A já jsem viděl, že to bysme ujeli. To by byl sentiment, červená knihovna. A tak jsem si vzpomněl, že to může občerstvit, když Jaromír Hanzlík bude furt nechtěně ubližovat tomu malýmu Rudovi. A vymyslel jsem si ty fóry, který nejsou ve scénáři. To jak ho pověsí a on spadne ze žebříku, jak zařve tak, že on se uhodí a podobně. Prostě navěsil jsem na to tyhle fóry a tím jsme to prošpikovali. To mi mimochodem pomohlo i ve *Vesničce*, že potom dodatečně člověk vymyslí to, čím je poučenej ze starejch grotesek. To totiž najednou ten koláč provzdušní, odlehčí ho.

Ono totiž to prostředí vždycky začne hrát, věci ožijou...

A taky tomu pomůže muzika. A další poučení z němýho filmu je, že když se portrét točí na pomalejší chod kamery, tak je potom obličej výraznější. My jsme točili na šestnáct oken a potom ten portrét Magdy najednou víc žije. A stejně tak když se něco potřebuje udělat rychle, tak jsme jeli na dvacet oken. I s tím, že jsme to třeba dělali dodatečně a Jirka Brožek si s tím pohrával ve střižně, aby to pasovalo.

Jak jste pracovali se zvukem?

Ten jsme točili na místě, ne postsynchrony, na ty jsem totiž alergickéj. Vždycky jak to jde, tak točím film přímo v tom prostoru, protože herec je čerstvej, ví to, umí to, je toho nadejchanej, není to jak z ponorky. To mě vždycky trhá za uši i u dobrých filmů, že prostě najednou člověk cejtí, že se na to kouká přes akvárium. To mi třeba vadí u Kachyňových filmů. Že ty zvuky jsou jako odjinud. Je to sice pohodlnější natáčení, ale filmařsky to není ono. Zvuk totiž filmu strašně dodává atmosféru. Takže i když jsme točili na němou kameru, tak jsem znova honil herce a točil ten záběr ještě jednou jenom pro mikrofon. A ono to nakonec vyšlo dobře.

Souvisí to možná taky s rytmem.

No ano. Ono totiž tempo filmu musí být tak rychlý, aby se divák nenudil, aby nestačil. Základ všech komedií je, že to musí být tak rychlý, aby si divák neuvědomil, že to je celý pitomost. To je tajemství všech komedií.

Postřižinám možná taky pomohlo to, že Magda byla v jiným stavu, což zjistila až po konci natáčení. Zkrátka jí to sedlo. Ona hlavně není herečka, která by byla posedlá tím, že musí bejt herečka. Je jí trošku jedno, jak to dopadne. A tohle hraje velkou roli. Ona tam prostě je, ale nepotřebuje hrát.

Stejně jako pan Hrušínský.

A to je to místo, kde si vždycky říkám, že za to nemůžu já. Já jsem jedinej chytřej v tom, že jsem je dal dohromady. A teď mně nezbejvá, než se koukat.

Měly *Postřižiny* nějaký problém při schvalování?

Když skončila schvalovací projekce, rozsvítilo se a bylo ticho. Pak vstal náměstek ústředního ředitele Lajčiak a řekl: Jedno slovo můžu říct: radost iz žizni! A takhle

rozpřáhl ruce. Rádost iz žizni! Před ním seděl Semín, otočil se na něj, vrhnul zlý voko a řekl: Je to dekadentní. A v tomhle duchu se tam potom nesl další hovor. Nevěděli, co s tím, dokud šéf distribuce Mašek neřekl, že na ten film budou lidi chodit a že je mu jedno, co oni tam vykládaj. Tak to nakonec schválili.

Jiný schvalovačky probíhaly dost tvrdě. Třeba na *Sněženkách* vystoupil produkční Císař, že nechce mluvit o umění, ale že pořád neví, na který straně barikády Menzel stojí. Že se furt ještě nevyjádřil. A to už bylo dost pozdě v osmdesátech letech.

Jak se na to dalo reagovat?

Co jsem mohl říkat? Ředitel Purš do mě kopal, abych seděl, abych se nehejbal. A vždycky mě podržel třeba ten Mašek nebo někdo jinej. Mimochodem s Lajčiakem jsem měl ještě další pěknou historku. Když dostal Miloš Forman prvního Oscara za *Přelet nad kukaččím hnízdem*, tak tady v novinách ani ťuk, ani jeden řádek, prostě nic. Psalo se, kdo dostal Malinu, cenu za nejhorší film. Ale kdo dostal Oscara za nejlepší film, to už se nepsalo. Forman neexistoval. Samozřejmě všichni jsme to věděli, měli jsme radost a já jsem dostal předvolání. Pozval si mě Lajčiak a že mají problém. Že český filmy nikdo nechce a zkrátka postavil mě před úkol, abych natočil další film, za kterej bychom dostali Oscara.

To myslel vážně?

Smrtelně vážně. Já jsem říkal, že to není tak jednoduchý. A on si myslel, že to chci sabotovat, že schválně toho Oscara nechci. Ale jinak to nebyl zlej člověk, akorát zlomenej. Zlomenej alkoholem a bolševikem.

Interview zpracoval Jan Křipač na základě rozhovorů, které pro Národní filmový archiv v roce 2003 zaznamenala Eva Strusková. Zvukové záznamy i jejich přepisy jsou badatelům k dispozici ve Sbírce zvukových záznamů NFA.