

MARCELA PITTERMANNOVÁ, MARIE BAREŠOVÁ / 30. 4. 2020

Děti se potřebují taky bát.

Rozhovor s Jurajem Herzem o filmech *Panna a netvor* a *Deváté srdce*

Juraj Herz režíroval v roce 1978 dva celovečerní pohádkové filmy ve výrobní skupině Oty Hofmana. Jako dramaturgyně se na nich podílela Marcela Pittermannová, která tvůrce v roce 2004 pro Národní filmový archiv zpovídala. Vzájemně se doplňující vzpomínky obou členů štábu pomáhají rekonstruovat produkční historii dvou žánrově výjimečných děl, jejichž vzniku napomohl dobový referát sovětského režiséra Rolana Bykova. *Panna a netvor* je nyní ke zhlédnutí na YouTube kanálu [Česká filmová klasika](#) a na *Deváté srdce* se můžete podívat prostřednictvím portálu [DAFilms.cz](#).

V našem rozhovoru jsme se dostali na místo, kde jsou dva filmy, při kterých jsem byla: *Panna a netvor* a *Deváté srdce*. Mohl byste na ně vzpomenout?

Panna a netvor, která se jmenovala *Kráska a zvíře*, přišla od pana Hofmana. Já jsem mu řekl, aniž bych to četl, že přece nemůžu dělat *Krásku a zvíře*, když je to kultovní film, když se na to pamatuju jako na úžasný film Cocteaua s Jean Maraisem, a že nevidím důvod proč to točit a vůbec se pouštět do boje s tak slavným filmem. Pak nevím, jestli vy nebo on mě přesvědčoval, abych si to přece jenom přečetl. Viděl jsem, že to je jiný a že to poskytuje možnost to udělat ne anticocteauovsky, ale jinak než Cocteau. Tenkrát jsem nechtěl dělat filmy pro děti, protože jsem částečně vyrostl s loutkama na tý loutkárně a už mě to nebavilo. Pak jsem zjistil, že se to dá dělat tak, aby to bylo přinejmenším i pro dospělé i pro děti. A pak jsem hledal zvíře, protože zvíře bylo vždycky myšleno jako lví tvář s lidským tělem. A já jsem viděl ty plyšové zvířátka, lvíčky a medvídky. Přemýšlel jsem, které zvíře se nedá hladit, nedá se vést na

provázku na procházku, nedá se mu dát pít mlíčko, zkrátka s kterým se můžeme stýkat, ale ne komunikovat. Papoušek sice nějak komunikuje, jsou lidi, kteří pěstují sokoly, ale to je nesrovnatelný. Taky žádného plyšového ptáčka jsem neviděl, aby si s nějakým děti hrály.

A co maska toho ptáka?

Samozřejměptačí masku vytvořit je daleko těžší než lví nebo tak. Kameraman Jirka Macháně znal výtvarníka Josefa Vyleřala, já jsem se šel podívat na jeho obrazy, mně se strašlivě líbily. Znal jsem jeho ženu, strašně se mi líbily její plakáty. *Něžná*, to byl úžasnej plakát. Šel jsem za ním a říkal jsem mu, jestli by nechtěl spolupracovat v *Panně a netvorovi*. Zprvu jsem myslel na scénu, kde Netvor stírá obrazy a jsou tam tak jako zrudné tváře a obraz Krásky. Myslel jsem, že ptáka musí udělat nějakej sochař. Ale jak jsme spolu s Vyleřalem mluvili, vyšlo z toho, že by mi vlastně měl nakreslit toho ptáka, jak on si ho představuje k těm obrazům. Chtěl jsem nechat vyrobit sochy a on na to, že je vyrobí a vymodeluje sám. Nechal si postavit do dvora sochařský ateliér, byl posedlý, pracoval čtyřadvacet hodin.

Takže Vyleřal vymodeloval...

Vymodeloval ty strašně veliký dvoumetrový sochy sám, všechno si dělal sám. Byl na place a kladl tam ještě syrový maso na zobák, a dával tam glycerín, aby to bylo živý, aby se to lesklo. Měli jsme jenom jeden velký problém, že ptáci mají oči na straně a jsou velký. Ale já jsem potřeboval, aby ten Vlastík Harapes viděl, aby ty oči nějakým způsobem žily. A to samozřejmě nešlo, oči musely zůstat, oči nebyly ptačí.

A ten plášť, jak měl z takových jemňounkých kůží...

Plášť byl problém. Irenka Greifová nepřišla na plášť, já jsem nepřišel na plášť. A točili jsme první obraz. Vlastíka jsem nepotřeboval, protožeto byl obraz, kde Zvíře pronásleduje kolouška ve vodě. Na koni byl jezdec, dostal masku. Teď jsem to viděl a říkal jsem si, že jsem úplně blbý. Von totiž seděl na koni a v tý rychlosti, kdyby mu tam vlál plášť, tak je to symbol toho pohybu. Proč jsem nepřišel na plášť? Tak jsem říkal Irence, že musí udělat plášť a ona ho udělala úžasně z těch kůží. Už jsme měli tu scénu s kolouškem, takže jsem musel natočit, jak Zvíře skočí na koně a plášť zahodí. To je jediná scéna bez pláště, protože už jsem ho bez něj nechtěl vidět.

Jak jste přišel na to, že má hlavní roli hrát Vlastimil Harapes?

No protože jsem s ním točil *Den pro mou lásku*. A protože se tam objeví princ na konci a protože byl tanečník. Já jsem chtěl, aby to byl pták, který se může hýbat. A on samozřejmě, že bude dělat cokoli. Vlastík, když mu řeknete dneska, že zejtra má hrát kominíka na komínu, tak to bude hrát, protože on je posedlý. A tenkrát byli vlastně dva nejoblíbenější krasavci v republice. Jeden byl Vlastimil Harapes, který hrál ošklivé zvíře, a druhý byl Juraj Kukura, který šilhal a měl pleš. Takže jsem zničil dva idoly.

Ano, znetvořil jste je.

Ano. Dva idoly ve dvou filmech. Jednou ranou.

Já jsem se chtěla ještě zeptat, tam byla specialita. Začala bejt taková politika, že se mají dělat dva filmy současně, že se tím znamenitě ušetří. Přišlo se na to, že to je blbost, protože se neušetřilo...

S tím *Devátým srdcem*, já si to myslím tak, že to přišlo, že ten rozpočet byl velmi velkej, vždyť v tý šestce se musel postavit celý zámek, aby se využila dekorace. Tak se přišlo s *Devátým srdcem* a já jsem poprvé v životě měl pocit, že konečně jsem využitý, že točím dva filmy najednou, že nemám prostoje, že jdu z jednoho do druhého. Ale zajímavá byla jedna věc. I když jsem dopoledne točil jeden a odpoledne druhý, tak dopoledne, když jsem točil *Pannu a netvora*, jsem byl přesvědčen, že to je ten lepší film, a když jsem odpoledne točil *Deváté srdce*, jsem byl přesvědčenej, že to je ten lepší film. Já jsem byl úplně roztrhaný mezi nima, jen jsem se snažil, aby nebyly stejný.

Možná bylo nějaké ušetření v tom, že to byl jeden štáb, že pracoval na dvou filmech současně. Finančně to vyšlo výhodně nebo co, to já nevím, jak říkáte, zřejmě se neušetřilo nic. Měl jsem na oboje po pětadvaceti dnech, takže devadesát dnů to trvalo. Natočili jsme obě ty, nevím, jestli pohádky nebo filmy. Vladimír Labský chtěl stavět exteriéry v ateliéru. Já jsem mu říkal: Lábo, já znám exteriéry postavené v ateliéru, mně se to strašně nelíbí. Vždyť já tady mám jezero, v tom jezeře se bude zrcadlit slunce, tady jsou reflektory, bude tam jasně vidět, že tam je moc stínu a tak. To byla genialita společná s Jirkou Macháněm, který udělal slunce jenom jedno, které se zrcadlilo v té vodě.

My jsme si říkali: Ale prosím vás, ty filmy kdyby ten dotyčnej se zbláznil, tak si budou podobný. To nelze. Ale bylo to, ať se ušetří, a ty filmy si nejsou podobný. Ale já, protože jsem ty Labského dekorace znala, tak to tam furt vidím. Labský udělal geniální tu ohromnou variabilní dekoraci, ve které se pak točilo ještě asi pět nebo šest filmů. To jste koncipoval výtvarně vy?

Ne, to vymyslel Labský. Labský byl architekt a zároveň šílenec. Byl neskutečně velkorysý, protože on šel za svým cílem vždy tak, že byl ochotný svoje poslední peníze dát někam, aby ho vpustili, aby mu to udělali, abysme tam mohli točit. On byl neuvěřitelně zabýčený, zaseknutý ve své profesi a chtěl jenom to nejlepší. Tahal mě, myslím, že do Krušných hor, kde byly stromy zničené kyselinou, a tam jsme točili exteriéry.

Přepadení toho vozu...

Ano. A Labský se rozhodl, že postaví celý zámek v největším ateliéru a předtím, než ten zámek zničí, tak v něm natočíme právě *Deváté srdce*. On byl šílený v tom, že nechal porazit a rozřezat velké stromy někde tam, kde jsme točili v exteriéru, očísloval je a znovu je slepil a dal dohromady v ateliéru. Takže jsme měli pravé stromy, kořeny, všechno. Pro něj to byla šílená práce, vymoct to a dostat povolení. Von dělal nemožný. On byl naprosto chudej architekt, protože všechny peníze dal na podplácení, na lahve. On byl strašně velkorysý, on od každého všechno dostal a vymohl, ale stálo ho to strašný peníze, což mu vůbec nevadilo, protože on chtěl výsledek. On byl posedlý tím, aby to bylo dobrý, aby to bylo nejlepší.

Já si vzpomínám, že on v tej dekoraci bydlel! Já vím, že v jednej kapse měl bagetu a v druhéj suchej salám, a von takhle si střídavě ulamoval, tím se živil a von v tej dekoraci bydlel! Tam v doupěti Zvířete, tam byly nějaký takový měkký ty a on tam bydlel a on hlídal tu stavbu, aby to dělali přesně podle jeho představ.

Pak tam byla ještě jedna zajímavá věc, kterou si nevšiml ředitel a nevšimli si všichni příslušní činitelé, kteří se měli co vyjádřit ke scénáři a přehlédli to hasiči. Já jsem měl v *Panně a netvorovi* požár, který spálí ten zámek. Jeden den jsme končili a já jsem říkal: Zítra budeme točit shoření zámku. A všichni se zhrozili a řekli, že to nepřichází v úvahu, že tonemůžeme udělat, že se to nedá a já jsem říkal: Poslouchejte, tady je scénář, ode všech je podepsaný, a já budu točit oheň. Samozřejmě to byla taková

radost vnitřní a zlomyslnost a zadostiučinění. V každém případě se připravil požár, požární sbor tam byl připravený, čekali a já jsem měl několik kamer. Okamžitě, jak řeknu stop, tak začnou hasit. Tak jsme pustili kameru, kamery začaly běžet, začal se oheň rozšiřovat a viděl jsem, jak všichni visí na mně, jak na záchranu, kdy už řeknu stop. To jsem si vychutnal a koukal jsem po nich, do očí, jak stojí, protože věděli, že nesmějí začít. A nahoře to začalo už prskat, oheň už šel úplně do těch nejvyšších pater v ateliéru v šestce a pak, když jsem si svoje užil, jsem řekl: Stop! Hasiči vtrhli, ale nešla jim voda, vůbec byli neschopní, ale osvětlovači, kteří byli na těch lávkách nahoře se svejma kabátama to potom udusili a pak se udusil požár. Ale byla to jedna z režiséřských zlomyslností, které ale udělaly takový pocit všemohoucnosti a na co se pak po letech dobře vzpomíná.

Jakej pocit jste měl, když ty dva filmy byly rozdílný, ale natáčeli jste je souběžně? Nepřeznívaly vám ty pocity z jednoho filmu do druhého?

Toho jsem se samozřejmě bál, a proto jsem velmi tvrdě na to dbal, aby výtvarně, pokud to šlo, pokud jsme samozřejmě nemuseli použít stejný základ dekorace, tak jsme se kameramansky s Jirkou Macháně velmi přesně domluvili, aby to nemělo nic společného, a myslím, že až na tu dekoraci jsou to úplně jiné filmy, že nemají stejný rukopis. Že teda oba jsou morbidní, že děti jak z jednoho filmu, tak z druhého utíkaly. Dodnes slyším od lidí: No já jsem to viděla, když mně bylo osm, nebo, no to jsem seděla se zavřenýma očima. To mi říkají neustále.

Prosím vás, ale víte, jak tohleto vzniklo, tyhle dva filmy? Já vám to říkala, že já jsem byla v Kišiněvě na sympoziu. A tam Rolan Bykov, přední režisér dětských filmů, který natáčel strašidelný povídky, vyhlásil, že děti se potřebují taky bát. Že ten strach je osvobodí. Tak já přijela, jeho projev přeložila, mávala jsem s tím a říkala, jak jsme zaostali, že v Sovětském svazu... Tak následkem toho oni tyhle dva scénáře povolili.

A následkem toho taky, myslím, byli rozpačití při schvalování, ale pořád doznávalo to, že v Sovětském svazu taky jsou takový filmy, takže jsem proklouzl. Zároveň nebyl přijatý vedením s nadšením, protože oni chtěli filmy s hodnejma princeznama a takové laskavé a ty dva filmy laskavé nebyly.

Což byl můj záměr, aby se taky udělaly tady pohádky, který by nebyly v tom tradičním na jedno brdo, takový humorně, humorně lyrický...

Což mně naprosto vyhovovalo, protože mě nezajímaly humorně lyrické pohádky, a protomě přitahovaly ty dvě pohádky, kde jsem mohl být trochu hrůznější, což se ukázalo v tom, že některé děti s pláčem utíkaly z kina, ale přes to všechno ty filmy měly svoje obecenstvo, měly svůj úspěch, byly na festivalech, dostaly ceny. *Deváté srdce* dostalo v Madridu hlavní cenu, *Panna a netvor* dostala v Sitges hlavní cenu. Pak mě pozvali do poroty a na festivaly v Portugalsku, Španělsku. Nejúžasnější pro mě byla cena diváků pro *Pannu a netvora* v Paříži na festivalu fantastických filmů, protože tam jsem se bál, že *Pannu a netvora* nemůžou přijmout po Cocteauovi, po jejich kultovním filmu. Přesto všechno mi nedali porotci cenu, ale diváci, který to znali. Tak to jsem si moc vážil. Českým kritikům vadilo, že jsem si to s Cocteauem dovolil. Stejně jako čeští kritici napsali, že *Muška* Maupassantova neboli *Sladké hry minulého léta* není francouzská, tak Francouzi napsali, že to je nejfrancouzštější Maupassant, jaký kdy byl natočen. No tak doma nikdy člověk není prorokem.

A prosím vás, já jsem se ještě chtěla zeptat, tyhle ty dvě pohádky vlastně vytvářejí takovou dvojici a vy už jste se pak nikdy k tehle teji poetice nevrátil? V pohádkách, že?

Takhle, ne, ale velmi rád jsem točil Andersena, *Galoše štěstí*, a taky to nebyla pohádka pro děti.

Ano. A cítil jste tam nějakou souvislost tý poetiky?

Souvislost byla jenom jedna. Když jsem věděl, že odejdu z České republiky, a když Slováci točili pohádky s německým producentem Leo Kirchem, tehdejší největším evropským filmovým magnátem, tak mně nabídli *Galoše štěstí*, který jsem přijal s radostí, že jsem měl spojení s Německem a hlavně byl to Andersen. A Andersen taky není pohádka tak moc pro děti a taky ty *Galoše štěstí* byly taková zvláštní pohádka složitá, která nebyla přímo pro mladé publikum nebo malé publikum, ale proč to říkám: Já jsem se á konto toho seznámil s dramaturgama, s lidma kolem Kircha, a u něj jsem dostal punc, protože znali *Pannu a netvora*, *Deváté srdce*, ty *Galoše štěstí*, a vůbec věděli, že v Čechách se točí dobré pohádky, takže mě vzali jako pohádkového režiséra. A proto mně pak dali toho *Žabího krále* a zase pro mě pro radost, Andersena dalšího,

Císařové nové šaty. A mezitím jsem dělal ještě tu *Augustinu*, to je zase něco jiného.

Já jsem se snažil dělat každý film nějak jinak. Bergman točil filmy, kde byl jeho rukopis, a já jsem se snažil, abych neměl rukopis vysloveně. Což teda se nepovedlo úplně, ale když jsem dělal nějaký film, tak mě rukopis toho filmu, nebo hlavně výtvarné pojetí toho filmu přestalo bavit a chtěl jsem dělat nějak úplně jinak. A to se mi vlastně nejvíc povedlo po *Spalovači* s filmem *Sladké hry minulého léta*, protože jeden byl expresivní, druhý byl impresionistický. Vždycky jsem si hledal něco jiného. Samozřejmě, že mi bylo vzorem výtvarné umění. V *Petrolejkách* vliv secese i českých obrazů. Je ten slavný obraz drožky v noci...

Schikaneder...

Jakub Schikaneder. To já jsem obcházel a koukal se do knih a pro *Sladké hry* mi samozřejmě byl vzorem Renoir a v barových scénách to byl Toulouse-Lautrec a v *Morgianě* to byl Klimt. Vždy jsem měl nějaké takové výtvarné dobové vzory.

Já si myslím, že ten velkej smysl váš pro proměnlivou výtvarnou stylizaci, já tomu nerozumím, ale já to cítím od toho jevištního, od toho loutkového divadla. Od té veliký úlohy té výtvarný stylizace.

V té škole jsme měli jednu zvláštnost, kterou herci a ostatní neměli, že my jsme museli dělat všechno. Takže my jsme vyráběli loutky, my jsme měli takzvanou technologii loutek, my jsme pracovali na soustruhu, my jsme šili loutky, my jsme museli dělat scénografii, každý musel dělat zkoušky musel dělat herectví. Každý musel mít dva obory, takže já jsem měl herectví a režii. Já jsem měl spolužáky jako Honzu Švankmajera, v tom ročníku jsme byli všichni velmi neposlušní. Těm před náma, byli ještě dva ročníky, jsme říkali Dobráčci, protože to byli takoví ti hodní loutkaři, kteří své pány profesory poslouchali. Naši profesori byli taky ti staří loutkaři, a my jsme teď přišli s takovejma věcmi, co jim vůbec neseseděly. My jsme byli ti zlobiví, my jsme byli ten zlej ročník. A hlavně je zlobil Švankmajer, protože von najednou udělal loutku z deštníku. Já jsem je zlobil, že jsem udělal představení, kde nebyly loutky, ale kde byly jenom holé ruce. A zase to bylo erotické: pánská rukavice a dámská se jí dvoří a svlíká jí pomalu a to bylo erotický najednou. A bylo to! Mělo to svoji... My jsme strašně zlobili, ale my jsme hledali, milovali jsme všechno to výtvarné umění, které bylo zakázané.

A prosím vás, kromě těch titulků a těch loutek Švankmajer se tam ještě nějak účastnil nějakějma výtvarnejma návrhama?

Ano. Tak za prvé Švankmajerova manželka dělala titulky. To dělala Eva. Za druhé bylo tam loutkové divadlo, tak Honza s Evou dělali ty loutky a dekoraci, a za třetí byl tam takovej přístroj, kde bylo těch osm srdcí a čekalo se na deváté, protékala tam nějaká tekutina, místo krve, srdce pulzovaly a to miudělal Honza Švankmajer. Honza Švankmajer se mnou spolupracoval ještě na filmu *Upír z Feratu*, ale ty záběry se musely vystříhnout. Tam už u scénáře nastaly problémy, protože takové ty krvavé scény jsme už ve scénáři měli zakázaný. Já jsem si tam vymohl aspoň teda jednu scénu s tím, že vlastně ukážu, že je snová, že není skutečná, a udělali jsme to tak, že to je kapitalistická firma, ten Ferat, a že teda oni udělají auto, které vysává krev, i když jako do konce by se to vlastně nemělo vědět. Josef Nesvadba to měl jednoznačný, já jsem se snažil, aby to nebylo jednoznačný, i to auto, jak obživne, tak je to vlastně jenom v představách. No, takže byly velké potíže s povolením scénáře, ale nějak jsme propluli s tím, že jsme ukázali, že je to sranda, je tam humor a v hororových filmech nebejvá zase tak humor, to bude takový český. A pak jsme říkali, že je to vlastně obžaloba kapitalistického systému tím, že voni vyrábějí auta na krev a takový blbosti. A nejhezčí na tom bylo, že my jsme byli známí s Pištěkem a že jsem ho vzal jako návrháře kostýmů a protože on byl zuřivý automobilista, tak navrhl to auto a to na tu dobu tady bylo velmi zajímavý design a stálo to na Václaváku ve výloze, nevím, kolik měsíců se lidi chodili na to dívat, a to byla, tak to byla ta zajímavá spolupráce s ním, protože on to dělal s obrovským nadšením a nasazením. A on znal, jak ti závodníci, co oni mají nalepený, co je kdovíjak. Takže to byla radostná práce. No a pak, když byl film hotový, tak se muselo vystříhovat, poněvadž tam byly scény velmi krvavé, a musel jsem vystříhnout, žel, to, co se mi nejvíc líbilo. Tam, když to auto dýchá a on ho rozřeže, Menzel, tak je tam motor. A ten motor udělal Švankmajer. On z jatek si přitáhl krkavice, z toho udělal ty motory, ty vnitřnosti, ze samých vnitřností, teď tam bylo, jako že to dejchalo, hejbalo, to bylo ohromný! A musel jsem to vystříhnout. A to mi bylo strašně líto. No a potom i kritici právem říkali, že to není takový ani mastný ani slaný, že to vlastně ani horor není a co se dalo dělat?

To je škoda toho motoru, to je škoda! Protože třeba do toho *Monstrum z galaxie Arkana*, to monstrum, co dělal Švankmajer, to byl zlatý hřeb toho filmu.

Tak to by bylo taky jeden ze zlatých nebo ne, vůbec zlatý hřeb, protože se to roztrhne to auto, a teď to je vidět, že to jsou vnitřnosti a že jsou ty bílý krkavice, ty motory že jsou tam a že to teda dejchá, že je to živý.

To Toman rozhodl?

Toman, samozřejmě.

Já jsem ještě chtěla říct k tomu *Devátému srdci*, že to je film, který mám strašně ráda...

Já tam vidím nějaké chyby, například v masce. Když hlavní kouzelník zestárne, tak zestárne hezky, on se stane starším a starším. Já jsem chtěl, aby to šlo do zrůdnosti. Až potom do tý kosti. A proto jsem s tím nebyl spokojen.

A vždyť je tam pak ta lebka...

Pak je lebka, ale mezi lebkou a mezi ním to stárnutí je vlastně takové laskavé. Není zrůdné.

No mně to přijde dost!

Takže jsou tam takové věci, to je v každém filmu. Něco, co jsem nedotáhl nebo přehlídl, nebo tak...

Po filmech *Panna a netvor* a *Deváté srdce* následovaly *Křehké vztahy*.

Ano. Následovaly z takového zvláštního důvodu. Když jsem během natáčení *Panny a netvora* a *Devátého srdce* byl plný síly a konečně jsem měl pocit, že jsem využitý, a pak se stříhalo a pak byl jako vždy měsíc volný pro hudebního skladatele, tenkrát ještě delší, protože musel mít svůj čas na složení muziky. Petr Hapka považuje *Deváté srdce* za svoji nejlepší muziku, co kdy dělal, a *Pannu a netvora* pokládám já za nejlepší muziku, co kdy dělal pro film. A on měl teda ten měsíc a půl a já jsem z toho velkého vypětí, napětí, které mě vůbec neunavovalo, se dostal do podivného pádu a dostal jsem infarkt. Pak se udělala muzika, já jsem z nemocnice utíkal odpoledne vždycky míchat, jeden nebo druhý film, za mnou přišel profesor a říká: Pane, dějiny to za vás dodělají! Nedělejte to. Ale já jsem se cítil dobře. Tenkrát to bylo, že se šest týdnů leželo po infarktu v nemocnici a já jsem po dvou týdnech už každý odpoledne byl pryč

a dodělával jsem ty filmy, ale řekli mi, že měl bych se šetřit tím, že bych měl dělat nějaký sport, což mi bylo naprosto cizí. Že bych měl udělat nějaký film, který by byl takový jako lehčí a tenkrát přišla nabídka *Křehkých vztahů*.

Úryvek z interview zpracovala Marie Barešová na základě rozhovorů, které pro Národní filmový archiv zaznamenala Marcela Pittermannová. Zvukové záznamy i jejich přepisy jsou badatelům k dispozici ve Sbírce zvukových záznamů NFA.