

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta



Literární příprava filmů Eduarda Grečnera v letech 1958–1967

(disertační práce)

Mgr. Milan Cyroň

Katedra divadelních a filmových studií

Teorie a dějiny literatury, divadla a filmu

Školitel: Doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem předloženou práci vypracoval samostatně a veškeré použité zdroje jsem uvedl v příslušných poznámkách pod čarou a závěrečném přehledu pramenů a literatury.

V Olomouci 31. 8. 2015

Milan Cyroň

Za vedení práce, cenné rady a podnětné připomínky bych rád poděkoval Doc. Zdeňku Hudcovi, Ph.D.

Můj dík patří také ostatním členům oborové rady Katedry divadelních a filmových studií, jmenovitě Tomáši Hlobilovi, Luboši Ptáčkovi, Vladimíru Suchánkovi, Tatjaně Lazorčákové a Jiřímu Štefanidesovi; kolegům doktorandům Milanu Hainovi, Janě Jedličkové, Janu Černíkovi, Evě Chlumské a Janu Jílkovi; zaměstnancům Slovenského filmového ústavu, zejména Lucii Karellové a Martinu Kaňuchovi, bez jejichž ochoty a pomoci by práce nemohla vzniknout, Mariánu Hausnerovi, Petrovi Dubeckému, Margitě Pauerové a dalším. Za podporu a pomoc bych chtěl dále poděkovat Kateřině Hnilicové, Karolině Hnilicové, Janu Trnkovi, Šimonu Gillarovi, Tomáši Uhrovi a Veronice Zýkové.

Obsah

1. Úvod	1
1.1. Předmět a cíle práce	9
1.2. Metodologie a vyhodnocení literatury	11
1.3. Zdroje výzkumu	21
1.4. Struktura práce	27
2. „Grečnerovská“ literatura	29
3. Organizace slovenské kinematografie, její proměny a schvalovací proces v letech 1957–1969	39
4. Každý týždeň sedem dní	53
4.1. Úvod.....	53
4.2. Prameny (Avant-texte).....	56
4.3. Screen Idea Work Group	58
4. 6. Okolnosti vzniku filmové povídky	60
4. 7. Okolnosti vzniku scénáře	65
4.8. Schvalovací proces a vývoj <i>výchozí představy</i>	72
4.8.1. Synopse	72
4.8.2. Filmová povídka (první verze).....	76
4.8.3. Filmová povídka (druhá verze)	85
4.8.4. Literární scénář (první verze).....	92
4.8.5. Literární scénář (třetí verze).....	99
4.8.6. Technický scénář a hotový film	113
5. Nylonový mesiac	121
5.1. Úvod.....	121
5.2. Prameny (Avant-texte).....	126
5.3. Screen Idea Work Group	127
5.4. Okolnosti vzniku scénáře	128
5.5. Schvalovací proces a vývoj <i>výchozí představy</i>	130
5.5.1. Literární scénář (první verze).....	130
5.5.2. Literární scénář (druhá verze)	137
5.5.3. Technický scénář a hotový film	147

6. Drak sa vracia	156
6.1. Úvod.....	156
6.2. Prameny (Avant-texte).....	161
6.3. Screen Idea Work Group	162
6.4. Okolnosti vzniku scénáře a jeho zařazení do výroby.....	164
6.5. Schvalovací proces a vývoj <i>výchozí představy</i>	172
6.5.1. Literární scénář.....	172
6.5.2. Technický scénář a hotový film	177
7. Závěr	193
Literatura	198
Prameny	206
Abstrakt	217
English Summary	218

1. Úvod

Nástup československé nové vlny v šedesátých¹ letech znamená pro slovenskou kinematografii, prakticky vzniknuvší v roce 1945,² impulz, díky němuž se jí daří kvalitativně vyrovnat českému a do určité míry také světovému filmu.³ Souběžně⁴ s českou produkcí se totiž počíná odpoutávat od ždanovské doktríny a socialistického realismu a přicházet s osobitými snímky vyrůstajícími z národního podloží, mnohdy se navíc odvažujícími kritizovat panující politické a společenské poměry nebo alespoň zobrazujícími reálné problémy živých lidí a nikoli abstraktních budovatelů komunismu⁵ jako *Havrania cesta* (Martin Hollý, 1962), která se ironicky vyjadřovala k prázdné komunistické novořeči, kritizovala dosazování neodborných kádrů shora⁶ a soustředila se na anachronický model socialistického realismu.⁷ Satira *Prípad Barnabáš Kos* (Peter

¹ Označení „nová vlna“ užívám s vědomím jeho určité vágnosti a problematičnosti. Lukáš Skupa upozorňuje na to, že filmoví historici s tímto pojmem mnohdy nakládají mechanicky, ba dokonce chybně. SKUPA, Lukáš. *Přísně utajená komunikace. Česká kinematografie a cenzura, případ Filmového studia Barrandov v letech 1962–1970*. Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Brno : Masarykova univerzita, 2014, s. 34. Skupa se této problematice věnuje i v čísle časopisu *Cinepur* věnovaném nové vlně. SKUPA, Lukáš. Moderní, nebo jen módní? Reflexe počátků „nové vlny“ v Československu. *Cinepur* 21, 2014, č. 91, s. 58–61.

² Nicméně je třeba brát v potaz také snahy o vytvoření slovenské kinematografie ve třicátých letech, např. prostřednictvím výuky „kinetické fotografie a kinematografie“ na Škole uměleckých řemesel iniciované Karlem Plickou, výtvarným teoretikem Josefem Vydrou a architektem Františkem Tröstrem, a zejména existenci filmové společnosti Nástup (a jejího stejnojmenného týdeníku) fungující v letech 1938–1945. Více viz MACEK, Václav, PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta, 1997, s. 71–86.

HANÁKOVÁ, Petra. *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2010, s. 46–64.

V ideologicky zabarveném podání představuje vznik slovenské kinematografie např. Pavol Bauma: „Národnodemokratická revolúcia a oslobodenie znamenajú novú epochu aj vo vývoji čs. filmu. Pre Slovensko to znamená *zrod národného slovenského filmu* ako neoddeliteľnej súčasti kultúry slovenského národa. Slovenská národná výroba filmov sa zrodila v Slovenskom národnom povstaní, tam, kde skupina filmových pracovníkov nakrútila prvé filmové zábery z úsekov povstania a bojovníkoch, ktorých viedla komunistická strana za nové, socialistické Československo – spoločnú vlasť dvoch bratských rovnoprávných národov, Čechov a Slovákov.“ BAUMA, Pavol. *Ekonomika československého filmu*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo technickej literatúry, Filmový ústav 1965, s. 42.

³ „Slovenská kinematografie dlhoo viděla smysl své existence sama v sobě. Opírala se o zkušenosti kinematografie české, ale s jejími klady přejímala i její nešvary, ty ještě častěji, neboť nešvar lze napodobit, zatímco ke kvalitě je třeba se dopracovat. [...] Bylo jen otázkou času, kdy si slovenský film uvědomí, že pouhá seberealizace na trvalý kulturní program nevystačí. A to se stalo začátkem šedesátých let. Na Kolibu přichází nová režisérská generace, vychovaná v lavicích téže filmové fakulty AMU jako nejmladší režisérská generace česká. Žije týmiž problémy, začíná vnímat slovenský film ne pouze v kontextu československém, nýbrž evropském, a nemíni se tedy spokojit s partem druhých houslí ve společném usilování československého filmu. První vlašťovkou, která předjela nástup, byla *Pieseň o sivom holubovi* Stanislava Barabáše. Ten učinil osobitě, měkčeji a zpěvněji pro slovenský film totéž, co Jasný pro český první povídkou z *Touhy* a Kachyňa *Trápením*. Jakkoliv se zpočátku zdál být Barabáš osamělým poutníkem, jak ho nazval slovenský kritik, brzy se k němu připojila celá skupina mladých: Peter Solan, Hollý, Eduard Grečner a především Štefan Uher.“ BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha : Orbis 1968, s. 157–158.

⁴ Richard Blech prohlašuje rok 1962 za rok, kdy se slovenský film stal uměním: „Tri filmy tohto roku – *Havrania cesta*, *Boxer a smrť* a *Slnko v sieti* – pretrhli súvislú niť neúspechov, urobili bodku za obdobím, ktoré prináša ‚kontinuitu‘ neúspechov a oba občasné zriedkavé úspechy.“ BLECH, Richard. Nezdopovedané otázky. *Film a doba* 12, 1966, č. 12, s. 38.

⁵ MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 187.

⁶ Tamtéž.

⁷ Tamtéž, s. 188.

Solan, 1964) se zaměřila na pokřivenou kádrovou politiku, titul *Tri dcéry* (Štefan Uher, 1967) se ostře vymezoval vůči kolektivizaci venkova a rušení klášterů v padesátých letech a pocity viny za svůj podíl na násilné kolektivizaci prožíval protagonista snímku 322 (Dušan Hanák, 1969). Oproti českému prostředí, kde se už v druhé polovině předchozí dekády objevovaly tituly,⁸ které takto činily, se zde sice děje s jistým zpožděním, neznamená to však, že by v Bratislavě již dříve neexistovaly obdobné tendence. Právě naopak, nicméně „slovenské kinematografii se v padesátých letech zatím nepodařilo vymanit z tuhého ideologického sevření,“⁹ ačkoli na Slovensku v letech 1957–1958 vznikaly scénáře, jež lze v tomto ohledu srovnávat s těmi českými.¹⁰ A to jednak z hlediska témat a jejich mnohdy existenciálnímu pojetí vzdalujícímu se socrealistickým „selankám“ (např. neidylický život mládeže v *Prv než skončí tento deň* Tibora Vichty,¹¹ odsouzení soudobé kádrové politiky v *Kolíске* Eduarda Grečnera a Alfonze Bednára či neblahý dopad byrokracie na osud člověka v *Delegátu do Káhiry* Petra Karvaše) jednak se zřetelem na jednotlivce a často i snahu o formální experimentování (např. epizodický narativ *Prv než skončí tento deň* nebo *Kolíska* chápaná jako formální experiment¹²). Ovšem kvůli plošnému zákazu těchto scénářů se tehdy nepodařilo ani jediný realizovat.¹³ Některé z těchto scénářů se natočily teprve v šedesátých letech jako např. zmíněný *Prípad Barnabáša Kosa* nebo *Drak sa vracia*, ovšem jiné to štěstí neměly.

To samozřejmě neznamená, že by se v případě natočení mohly vykázat estetickou úrovní srovnatelnou s českými filmy,¹⁴ ale domnívám se, že je to u některých z nich pravděpodobné. Na samém počátku šedesátých let totiž nevzniklo pouze *Slnko v sieti* (Štefan Uher, 1962), jedněmi označované za první snímek československé nové vlny,¹⁵ druhými pak za „dílo skutečně kongeniální s novou vlnou, a dokonce ji v jistém smyslu předjímající,“¹⁶ ale také rovněž velmi zdařilý titul *Boxer a smrť* (Peter Solan, 1962) nebo o rok starší *Pieseň o sivom holubovi* (Stanislav Barabáš, 1961),¹⁷ přičemž tyto filmy nemohly vzniknout, takřkajíc, „na zelené louce“. Kromě toho se mnozí z tvůrců, kteří

⁸ *Škola otců* (Ladislav Helge, 1957), *Tři přání* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1958), *Zde jsou lvi* (Václav Krška, 1958) ad.

⁹ CIESLAR, Jiří, PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 15.

¹⁰ Např. *Prv než skončí tento deň*, *Kolíska*, *Prípad Barnabáša Kosa*, *Delegát do Káhiry*, *Samota*, *Strach*, *Biely závoj*, *Bolo to v máji*.

¹¹ Grečner k tomu píše: „Okolo tohto scenára sa združilo nielen jadro revoltujúcej, esteticky spríbuznenej generácie, ale v ňom sa aj najpresnejšie projektovalo to, o čo vlastne išlo: táto generácia hodlala preboriť múr nepravdy a ‚obkľúčená ostatným drôtom‘ straníckeho schematizmu v kultúre rozhodla sa podať vo filme naozajstnú, necenzurovanú pravdu o súčasnom človeku a o stave súčasnej spoločnosti.“ GREČNER, Eduard. *Film ako voľný verš*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2015, s. 97.

¹² Slovenský filmový ústav. Literárně-dramaturgická příprava filmu *Kolíska*, dopis Moniky Gajdošové Alfredu Radokovi, 19. 2. 1958.

¹³ O této problematice pojednávám v textu *Tvůrčí skupina mladých a její ideologická „nepřípustnost“*. HAIN, Milan a kol. *V mezích přípustnosti. Cenzura ve filmu a televizi*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2014, s. 43–94.

¹⁴ Spisovatel a někdejší člen Umělecké rady Ladislav Ťažký k tomu v diskuzi uspořádané v roce 1963 poznamenal: „Vedenie filmu sa do r. 1958 bilo často (potom neviem), niečo aj prebojovalo, ale bol to boj o umelecky slabšie diela než o aké sa bojovalo v Prahe, to iste pripustia aj filmári. Dnes by sme sa s nimi veľmi nepýšili.“ Film a filmový autor, s. 70.

¹⁵ PTÁČEK, Luboš a kol. *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000, s. 134.

¹⁶ LUKES, Jan. *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film*. Praha : Slovart, 2013, s. 106.

¹⁷ Na tuto skutečnost poukazují již ve zmíněné studii. HAIN a kol. *V mezích přípustnosti. Cenzura ve filmu a televizi*, s. 46.

na zakázaných projektech pracovali, později prosadili coby slovenský proud československé nové vlny. Ambice přiblížit domácí kinematografii té západoevropské přitom měli už v předešlém období.¹⁸ Avšak mým cílem zde není dále rozvíjet nastíněné kontrafaktuální úvahy, pouze poukázat na to, že shodné tendence se v obou československých kinematografických centrech rýsovaly už v druhé polovině padesátých let, ačkoli na slovenské straně se úspěchy počaly objevovat teprve v následujícím desetiletí.

Za tvůrce a zástupce nové vlny, zaslouživší se v šesté dekádě o dobré jméno slovenského filmu, se obvykle považují zástupci čtvrté režijní generace, jmenovitě Juraj Jakubisko, Dušan Hanák a Elo Havetta.¹⁹ Obvykle se však (zejména na české straně) zapomíná na příslušníky generace předchozí, tzv. generace Štefana Uhra, kam se kromě něj počítají Stanislav Barabáš, Peter Solan, Eduard Grečner, Martin Hollý ml. a Otakar Krivánek.²⁰ Výjimku zde tvoří jen Štefan Uher. O ostatních zástupcích se příliš nehovoří,

¹⁸ I když jiné filmy těchto slovenských tvůrců napovídají, že by jejich nakonec nerealizovaná díla v případě zdárného dokončení odpovídala spíše klasickému, nežli modernistickému pojetí, např. *Muž, ktorý sa nevrátil* (Peter Solan, 1959) a vlastně i výše zmiňované tituly Solana a Barabáše. Znaky klasické narace spatřuje Zdena Škapová rovněž u *Slnka v sieti*. CIESLAR, PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*, s. 76 a 95.

Je tedy zřejmé, že by např. filmy *Prípad Barnabáš Kos* (Peter Solan, 1964) a *Drak sa vracia* (Grečnerem psaný pro Stanislava Barabáše) vyhlížely v případě realizace na sklonku padesátých let naprosto odlišně.

¹⁹ Viz LIEHM, Mira, LIEHM, Antonín J. *The most important art. Soviet and Eastern European film after 1945*. Berkley : University of California Press, 1977, p. 300.

MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 191 a 255.

SEDLÁK, Imrich a kol. *Dejiny slovenskej literaúry II*. Martin : Matica slovenská 2009, s. 246.

Z novějších prací toto pojetí implikuje (alespoň částečně) tvrzení Martina Šmatláka: „Slovenský film na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov tak prvý raz dosiahol svoj prah zrelosti, keď sa prostredníctvom viacerých osobností aj diel vyprofiloval ako autonómna, obsahovo aj výrazom zrelá umelecká tvorba, s profesionálnym tvorivým zázemím aj s postupne sa formujúci umelecko-profesijným vzdelaním. ŠMATLÁK, Martin. Znovu na prahu zrelosti? Slovenská kinematografia po dvoch desaťročiach (ne)samostatnosti. *Kino-Ikon* 18, 2014, č. 2, s. 33.

Naopak Katarína Mišíková pojímá slovenský proud československé nové vlny jako celek. Viz MIŠÍKOVÁ, Katarína. Znovunájdenie tvorivej slobody? *Kino-Ikon* 18, 2014, č. 2, s. 108.

²⁰ BLECH. Nezodpovedané otázky, s. 38.

LEHUTA, Emil. Režijné generácie v slovenskom filme ako perodizácia. In KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický 2. 90 let vývoje čs. kinematografie*. Praha : Čs. filmový ústav, 1991, s. 145.

OBUCH, Andrej. Vývinové premeny režijných princípov slovenského hraného filmu. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946–1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum, 1992, s. 60.

Eduard Grečner na svém blogu v textu *Osobité miesto Stanislava Barabáša* uveřejněném 3. února 2009 řadí Barabáše ke druhé generaci: „Generačne patrila síce medzi ‚starších‘, bol akýmsi medzičlánkom povedzme (zjednodušene) medzi Bielikom a Uhrom, so svojou generáciou (Medved', Lacko, Lettrich) si však veľmi nerozumel. Bola pre neho príliš jednoduchá a priamočiara. Rozum, cit i intuícia ho viac spájala s mladšími, jeho poetika završovala generáciu ‚novej vlny‘, v istom zmysle je korunou ich snažení.“ GREČNER, Eduard. *Osobité miesto Stanislava Barabáša* [online]. SME blog [citováno 22. 5. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://grečner.blog.sme.sk/>>.

Taktéž Grečner činí i zde: GREČNER. *Film ako voľný verš*, s. 81–87.

Václav Macek v *Dejinách slovenkej kinematografie* označuje Lehutovo členění generací (Bielikova, Lettrichova, Uhrova, Jakubiskova) za chybné: „Lenže v umení nie sú dôležité roky narodenia, ale výsledky. [...] Z toho pohľadu sa dá hovoriť len o zakladateľskej osobnosti Bielikovej a potom o dvoch generáciách – Uhrovej a Jakubiskovej,“ pričomž se odkazuje na Jana Žalmana. (Viz ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha : KMa, 2008, s. 78. Macek ovšem pochopitelně odkazuje ke staršímu vydání ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha : Národní filmový archiv, 1993, s. 61.) MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 312.

což zmiňuje také Peter Hames,²¹ jenž se ovšem vyjma Uhra²² zbytku jeho generace taktéž nevěnuje.²³ Čechocentrické pojetí československé nové vlny nejpříkladněji dokládá Jan Lukeš v *Diagnózách času*, kde uvedeným režisérům pouze přiznává, že některými svými díly s novou vlnou korespondují²⁴ a dále dokonce tvrdí: „Za autentické pokračovatele slovenské nové vlny – a dovršení, či dokonce překonání celé československé nové vlny – musíme tak považovat až trojici ‚osmatřicátníků‘, Jakubiska, Havettu a Hanáka.“²⁵ Lukeš tedy vnímá novou vlnu jako výhradně českou záležitost. Slovenským autorům třetí režijní generace přisuzuje roli paralelní slovenské vlny hrající druhotnou úlohu a čtvrtou generaci pokládá za jejich následovníky, kteří sice svým způsobem překonali novou vlnu, nicméně nejsou její součástí.²⁶

²¹ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha : Kma, 2008, s. 236.

²² Hames Štefana Uhra považuje vedle Jána Kadára a Elmara Klose, Ladislava Helgeho, Vojtěcha Jasného, Františka Vláčila a Karla Kachyni za příslušníka tzv. první vlny. Tamtéž, s. 47.

Lino Micciché užívá termínu „vieille vague“, čili „stará vlna“. MICCICHÉ, Lino. *Generácia bez pomníkov v novom čsl. filme*. Bratislava : SV Socialistickej akadémie, Filmový ústav v Bratislave, 1966, s. 2.

²³ A to ani v knize *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, kde píše pouze o Uhrovi, Havettovi, Hanákovi a Martinu Šulíkovi. HAMES, Peter. *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2010, pp. 206–228.

Stejně tak další zástupce třetí režijní generace nezmiňuje ani další zahraniční autor Jonathan L. Owen. OWEN, Jonathan L. *Avant-Garde to New Wave. Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. New York, Oxford : Berghahn Books, 2013.

²⁴ LUKEŠ. *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film*, s. 66–67. Lukeš přitom neuvádí, která konkrétní díla má na mysli. Vzhledem k minimu prostoru, který věnuje slovenské kinematografii, se navíc část názvu „Český a slovenský poválečný film“ jeví poněkud nepatřičně.

Na slovenské straně působí „nejistě“ také grafické pojetí pojmu *(česko)slovenská nová vlna* v textu Kataríny Mišíkové. MIŠÍKOVÁ. *Znovunájdienie tvorivej slobody?*, 110.

²⁵ LUKEŠ. *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film*, s. 108.

²⁶ Stanislav Barabáš, Eduard Grečner, Peter Solan a Štefan Uher a vedle nich další slovenský tvůrce, Ján Roháč, se objevují v sérii 40 profilů „novovlnných“ režisérů ve *Filmu a době* z roku 1964. Kromě nich zde lze nalézt autory, které Peter Hames řadí do tzv. první vlny a Josef Škvorecký do ur-vlny, Vojtěcha Jasného, Karla Kachyňa a Františka Vláčila a rovněž režiséry, kteří se s odstupem času do nové vlny v žádném případě nepočítají, jako Jaroslava Balíka, Antonína Kachlíka, Oldřicha Lipského, Dušana Kleina, Václava Vorlíčka a další. BARTOŠKOVÁ, Šárka. *Kdo je kdo. 40 profilů čs. nové vlny. Film a doba* 10, 1964, č. 11, s. 588–591.

BARTOŠKOVÁ, Šárka. *Kdo je kdo. 40 profilů čs. nové vlny. Film a doba* 10, 1964, č. 12, 639–645.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Praha : Horizont, 1991, s. 56–66.

Katarína Hrabovská na aktivu o slovenském hraném filmu roku 1966 ve srovnání s českou vlnou existenci slovenské vlny odmítla: „V slovenskom filme zatiaľ okrem konvencie z rokov päťdesiatich už nijaká iná sa nevytvorila. Slnko v sieti bolo podnetom k hromadnejšiemu pohybu na Barrandove než na Kolibe, aj preto; pravda, že pri počte slovenských režisérů aká už môže byť hromadnosť, ale podľa všetkého nielen preto, a nie hlavne preto. Ani skupina režisérů, ktorí prišli z pražskej FAMU nemá tendencie k nejakej jednote, k spoločnej tvorbe názoru, poetiky a štýlu, k spoločnému ideovému a umeleckému programu. Nedá sa hovoriť o skupine a vlne, dá sa hovoriť len o Barabášovi, Grečnerovi, Hollom, Solanovi a Uhrovi. Každý je nejakou výnimkou z pravidla, pričom pravidlo nebolo vlastne ani stanovené. Tu i tam sa ešte ukazuje súvislosť v smere vertikálnom, v časovom slede – povedzme Barabášovo *Tango pre medveďa* tak trocha nadväzuje na Solanov film *Kým sa skončí táto noc*, vidí vo väčšom celku a domýšľa ďalej, čo Solan nastolil na zväčšenom výreze z celku, Uhrova *Panna zázračnica* je akoby obrazom nad Grečnerovými šikami žien – inšpirátoriek, žien s tajomstvom... U viacerých je jasná kontinuita[,] na vlastnej osobnostnej osi sú očividnej návraty k jednej a tej istej téme, vždy z inej strany, výrazné je to najmä u Bielika, u Plichtu a aj Uhra, Ale [sic] u Solana aj u Barabáša už nie je taká určitá ich osobná téma a medzi tromi filmami Hollého väzba celkom mizne, líšia sa celým svojim charakterom, sú si vzdialené a cudzie.“ Dále ve svém referátu uvádí, že od *Slnka v sieti* se do té doby více méně jednotný český a slovenský film od sebe počaly oddělovat. Slovenský filmový ústav. *Aktív o slovenskom hranom filme v roku 1966*. Referát Kataríny Hrabovské, 4. 5. 1967, s. 4 a 31.

Českou a slovenskou novou vlnu odděluje i Václav Macek, přičemž některým režisérům (Solanovi, Grečnerovi, Hollému a Krivánkovi) v ní nepřisuzuje místo vůbec:

Vstup nových osobností do kinematografie na začátku šedesátých roků a ich působení sa označuje pojmom nová vlna, v českej historiografii sa mu dáva prívlastok česká nová vlna. [...] Zo slovenských režisérov sa spomína len Štefan Uher. Hoci by sme k nemu priradili aj Stanislava Barabáša, je otázne, či možno hovoriť o slovenskej novej vlne, veď rozsahom sa nemôže vyrovnat' podobným prúdom v Čechách alebo vo Francúzsku. Keď si však uvedomíme, že predstavitelia „vlny“ sa cítili byť väčšími filmármi a tvorcami ako režisérmi a profesionálmi, problém počtu môže ustúpiť do úzadia. Na Slovensku bol duch novej vlny a jej princípy zjavne prítomný, i keď nevznikla natoľko pestrá a rozmanitá tvorba ako v iných kultúrach. [...] Veľká trojica našej kinematografie (Hanák – Havetta – Jakubisko) zavŕšila obsah pojmu „slovenská nová vlna“ rozsahom i početnosťou tvorby.²⁷

S takto omezujícím pojetím nelze souhlasit, a proto navrhuji chápat československou novou vlnu v celé její šíři, jako celek sestávající se sice z českého a slovenského proudu, ale přece celek. A to jednak proto, že jde o volné (generační²⁸) seskupení filmařů vytvářejících svá díla v rámci jednoho státního útvaru a jednak

Agneša Kalinová na témže aktivu Hrabovské čiastočne oponovala: „[...] sú tu aj určité prvky v tradícii a v pocite mladých ľudí a myslím, že tu existuje aj moment generačný a myslím, že Solan, Barabáš a Hollý majú svojich výraznejších partnerov povedzme v českej generácii, ako ju predstavovali vtchole [sic!] svojej tvorby, povedzme, Jasný a Brynych,“ pričomž dodávala, že Jakubiskův scénár (jímž zajisté míní scénár k filmu *Kristove roky*, 1967) je podľa ní variantou české novej vlny. SFÚ. Aktív o slovenskom hranom filme v roku 1966. Zápis diskuzie, 4. 5. 1967, s. 6–7. V pojetí Kalinové se, jak vidno, rýsuje chápání spojitosti mezi třetí slovenskou režijní generací a Hamesovou ur-vlnou a novovlné zařazení Jakubiska, Havetty a Hanáka.

²⁷ MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 255.

Rozdělení na českou a slovenskou novou vlnu se objevuje také v *Panoramatu českého filmu*. PTÁČEK a kol. *Panorama českého filmu*, s. 133–134. Charakteristika žádného ze slovenských tvůrců, vyjma Juraje Herze (s. 152) působícího převážně v české části republiky se zde nevyskytuje. O Jakubiskovi (s. 203) a Hollém (s. 205) se v publikaci „více“ píše až v souvislosti s devadesátými léty.

²⁸ Jestliže např. Hana Slavíková tvrdí, že Martin Hollý patřil do generace slovenských filmařů, kteří absolvovali FAMU a byli staršími kolegy čelních představitelů nové vlny, obdobě jako Lukeš evokuje, že československá nová vlna je pouze českou záležitostí a chybně slovenské autory považuje za starší (viz níže uvedený výčet roku narození). Za starší kolegy by je nešlo tak docela považovat ani v souvislosti s absolvováním FAMU. Např. Chytilová a Schorm ji dokončili roku 1961, ale Forman stejně jako Uher (1956) či podobně jako Solan (1955). Grečner studoval na FAMU v letech 1950–1954, nicméně na internetových stránkách školy v soupisu absolventů chybí, jelikož studium dramaturgie nedokončil (neodevzdal závěrečnou práci – literární scénár, viz *Zlatá šedesátá*; ve své studii *Tvůrčí skupina mladých a její ideologická „nepřipustnost“* na straně 44 chybně uvádím rok 1954 jako datum Grečnerova úspěšného dokončení školy). Školu nedostudoval ani Martin Hollý (1951–1953). ŠMATLÁKOVÁ, Renáta, ŠMATLÁK, Martin. *Filmové profily. Slovenskí režiséři hraných filmov*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2005, s. 139, 235.

SLAVÍKOVÁ, Hana. *Český a slovenský televizní film šedesátých let: průniky s novou vlnou*. Disertační práce, Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Brno : JAMU, 2011, s. 137–138.

Seznam absolventů FAMU je dostupný zde: WWW: <http://www.famu.cz/docs/Absolventi_1951-2005_dle_abecedy_updated2.htm>.

Např. o Štefanu Uhrovi rovněž Jaroslav Boček píše, že byl díky soustavné práci ve studiu dokumentárního filmu v Bratislavě (od roku 1956), kde natočil devět snímků, filmařsky starší než jeho vrstevníci. BOČEK. *Kapitoly o filmu*, s. 228.

Solan, Papoušek, Chytilová (*1929), Uher, Vihanová, (*1930), Grečner, Hollý, Krivánek, Schorm (*1931), Forman, Sirový (*1932), Passer (*1933), Herz, Schmidt (*1934), Jireš, Juráček, Máša (*1935), Jakubisko, Hanák, Havetta, Menzel, Bočan (*1938).

pro určité společné rysy filmů a totožné podněty vedoucí k jejich vzniku.²⁹ České i slovenské tvůrce spojovala potřeba vymezit se vůči dosavadní schematické domácí produkci rozcházející se svým zobrazováním skutečnosti s realitou. Do centra zájmu stavěli obyčejného člověka (mnohdy outsidera, antihrdinu) jakožto individualitu „v celé šíři jeho soukromých i sociálních problémů a zájmů.“³⁰ Postavy, hojně ztvárňované neherci,³¹ jsou přitom často osudově poznamenány dobou, v níž žijí,³² a zakouší pocity absurdity vlastní existence.³³ Slovenští autoři stejně jako jejich čeští souputníci: „[...] cítili potřebu vypovídat o složitosti údělu neméně komplikovaného člověka, za jehož jednáním se skrývají spleť motivace“³⁴

Kromě zobrazení současníka (*Slnko v sieti*, Štefan Uher, 1962; *Kým sa skončí táto noc*, Peter Solan, 1965) se ideologicky nezatíženým pohledem obrátili i do nedávné minulosti, s tím rozdílem, že více než padesátá léta (jako pro Čechy) pro ně byla traumatem válečná epocha, kdy se nechali zlákat k fašismu³⁵ (*Organ*, Štefan Uher, 1964; *Zvony pre bosých*, Stanislav Barabáš, 1965).³⁶ Bez ohledu na časoprostorové ukotvení snímků však tvůrci hodlali publiku předložit autentickou výpověď o stavu společnosti a situaci (moderního) člověka a poskytnout prostor subjektivnímu postoji, což se projevovalo také v novátorských stylistických a vyprávěcích postupech.

Rozdíly mezi oběma proudy se odvíjely od národních specifik, což lze demonstrovat např. na odlišném pojetí filmových podobenství, jak to činí Zdena Škapová:

V Čechách i na Slovensku je filmové podobenství v 60. letech novým útvarem, nemajícím v domácí kinematografické historii takřka žádné předchůdce. Zatímco u nás je budováno

²⁹ Tím samozřejmě nechci relativizovat svébytnost obou proudů a to, že „obě kinematografie dosáhly bez ideologického tlaku národní identity.“ PTÁČEK a kol. *Panorama českého filmu*, s. 134.

³⁰ CIESLAR, PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*, s. 149.

³¹ Dobovou oblibu obsazování neherců demonstruje rovněž replika hlavního hrdiny Tura z třetí verze literárního scénáře k filmu *Každý týždeň sedem dní*: „Netreba hrát, žít treba! Nevideli ste *Slnko v sieti*? Samý amatér... no, a? Pôjde to, napíšeme zmluvu...“ Slovenský filmový ústav. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumenty k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Literární scénář, 3. verze.

³² CIESLAR, PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*, s. 63.

³³ „Evropská kinematografie 60. let zažívá expanzi pocitů odvozujících se od fenoménu existenciální krize a její pojmosloví v té době překračuje všechny hranice, samozřejmě i naše. Kolik označení negativně vymezujících existenci tady rezonovalo! Byl to pocit manipulovanosti, nemožnosti komunikace, osamělosti, prázdnoty, odcizenosti, úzkost ze ztráty smyslu jakéhokoli konání, rozpad osobnosti. Výsledkem musely být postavy trpící ochablostí a pasivitou, nezájmem o dosažení nadosobního cíle, který si ovšem v daném společenském kontextu bylo téměř nemožné stanovit. Pocit absurdity existence v našich podmínkách přes vnější morfologickou shodnost byl zcela jiného původu než ten, který zakoušeli antihrdinové západoevropských filmů: vyrůstal z totalitní zkušenosti schizofrenního rozštěpení reality na její ideologickou verzi a její skutečnou podobu.“ Tamtéž, s. 65.

³⁴ Tamtéž, s. 70.

Zdena Škapová v tomto ohledu zdůrazňuje Uhra, Jakubiska, Hanáka a Havettu. Solana, Barabáše a Grečnera jmenuje jakoby na okraj.

³⁵ Tamtéž, s. 70–71.

³⁶ Tematiku partyzánského odboje, vykonstruované procesy se statkáři a kádrovou politikou v padesátých letech spojoval tehdy neschválený scénář Eduarda Grečnera *Kolíška*, v šedesátých letech realizovaný Vido Horňákem v televizi. Horňák natočil podle dalšího Grečnerova scénáře také televizní snímek *Mlčanie mora* (1963) situovaný do druhé světové války. Eduardu Grečnerovi navrhli, aby tuto adaptaci Vercorsovy novely spolurežiroval, nicméně Grečner nabídku odmítl. Emailová korespondence s Eduardem Grečnerem, 4. 8. 2015.

Lino Micciché oba tituly řadí k tomu nejlepšímu ze slovenské televizní produkce. MICCICHÉ. *Generácia bez pomníkov v novom čsl. filme*, s. 19.

na podloží Kafkovy úzkostné vize absurdity lidské existence (výjimkou jsou jen obě podobenství Věry Chytilové), tedy něčeho, co není ústrojnou součástí české duchovní tradice, slovenští filmaři čerpají z domácích zdrojů – ze silné tradice folklorní, z hodnot slovenské lyrizované prózy, a konečně z velmi živé tradice slovenského nadrealismu (surrealismu). Všechny tři tyto vzrostlé a nosné větve se pozoruhodně proplétají, především ve filmech Jakubiskových, dále u Ela Havetty i v jednotlivých dílech jiných autorů (Uher, Grečner, Barabáš). Jejich poetika je mnohem eruptivnější, uvolněnější a expresivnější, než je tomu na české straně. [...] Alegorie natočené v Čechách byly myšlenkově obsáhlé a složitě strukturované, jejich jádro tvořila výrazná racionální konstrukce. Takřka výlučně směřovaly k alegorickému obrazu společnosti, k odhalení toho, jak fungují její (zhoubné) mechanismy, jejichž působení je pak vystaven jedinec (*O slavnosti a hostech, Případ pro začínajícího kata, Spalovač mrtvol, Den sedmý, osmá noc, Ucho*). Alegoricky koncipované dílo na Slovensku se naproti tomu vyznačuje absencí racionální strukturovanosti, vlastní lyričnu a surreálnu, rozhodující roli v něm hraje intuice a spontaneita. Společenské dění je nastíněno pouze jako vzdálený, mlhavý horizont a namísto toho, aby kondenzované zobrazení vrhlo ostré světlo na určité symptomy společenského dění, jsou zde s emotivní naléhavostí prvořadě artikulovány pojmy, jež náležejí světu lidského nitra nebo sféře archetypu: úzkost, bolest srdce, vášeň, instinkt, touha, láska, život, boj, smrt... (*Zbehovia a pútnici, Vtáčkovia, siroty a blázni, Dovidenia v pekle, pratelia, Slávnosť v botanickej záhrade, Lúlie polné*). Ale přesto, že vztah jedince a společnosti je viděn jakoby z druhého konce než u nás a téměř celé zorné pole zabírá postava, je tu rovněž zašifrována nezaměnitelná dějinná zkušenost národa žijícího ve středoevropském regionu.³⁷

V citaci zmíněná folklorní tradice³⁸ nejzřetelněji vystupuje na povrch u Škapovou zmiňovaného Jakubiska, např. ve filmu *Zbehovia a pútnici* (1968) nebo ve *Slávnosti v botanickej záhrade* Ela Havety (1969), ale patrná je i v Grečnerově adaptaci stejnojmenné prózy Dobroslava Chrobáka *Drak sa vracia* (1967). Grečner se formálně inspiroval rovněž u slovenských nadrealistů, nicméně nejpříkladněji tento inspirační zdroj dokládá surrealistická *Panna zázračnica* (Štefan Uher, 1966). Ve slovenském filmu se stejně jako na české straně prosazuje existencialismus, ať už v Barabášově titulu *Zvony pre bosých*, tak ve všech třech Grečnerových dílech. Veristické tendence úspěšně využívané českými režiséry se kromě *Slnka v sieti* objevují u hraného debutu dokumentaristy Otakara Krivánka *Deň náš každodenný* (1969), „který v jistém smyslu dovedl Formanovu metodu s neherci do extrémního důsledku“³⁹ nebo u Dušana Hanáka ve snímku *322* (1969). Martin Hollý ml. se dle Kataríny Hrabovské svými filmy přibližoval spíše českým tvůrcům nežli Uhrovi, Barabášovi či Solanovi.⁴⁰

V *Dejinách slovenské kinematografie* se odlišnosti mezi českým a slovenským proudem nové vlny popisují následovně:

³⁷ CIESLAR, PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*, s. 71–72.

³⁸ O vazbě slovenských filmů na folklór a život na venkově se zmiňuje také Peter Hames. HAMES. *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, p. 206.

Grečner se domnívá, že každý ze slovenských tvůrců studujících na uměleckých školách v Praze (bez ohledu na generační příslušnost) si musel ujasnit svůj vztah ke Slovensku, k pramenům jeho kultury a nalézt spojení s hlubinným proudem osobité imaginace napájené ze zdrojů lidové kultury. GREČNER. *Film ako voľný verš*, s. 127–128.

³⁹ CIESLAR, PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*, s. 179.

⁴⁰ Slovenský filmový ústav. Slovenský hraný film v roku 1966. Stenografický protokol z aktívu o slovenskom hranom filme v roku 1966, 4. 5. 1967, s. 26.

Táto slovenská nová vlna⁴¹ mala artistnejšiu podobu ako nová vlna v Čechách, svojim obrazoboreckým prístupom k oficiálne strnulému chápaniu folklóru, literatúry, výtvarného umenia, hudby väčšmi reagovala na inspiračné zdroje domácej kultúrnej tradície, ktoré pretvárala v duchu nemilitantného ovzdušia power-flower, liberalizácie súvekej domácej politiky i odstraňovania hraničných rámp. Spojenie s artizmom a s novými tendenciami súvekeho slovenského umenia sa zračí už v *Slnku v sieti*.⁴²

V porovnaní s českou novou vlnou zejména u Havetty a Jakubiska docházelo k výraznější negaci stylových konvencí realistického líčení a mnohem více se v jejich tvorbě uplatňovala subjektivní perspektiva, jak autorská, tak i v případě postav.⁴³ Podle soudobého názoru Kataríny Hrabovské si slovenští tvůrci zvolili náročnější směr tvorby než jejich čeští soupeřníci, neboť zatímco se v českém prostředí obraz světa dekomponuje, ve slovenském se děje pravý opak:

Tam sa skutočnosť rozdrobila na amorfné častice, spoločnosť sa rozpadla na jednotlivcov, človek je v defenzíve pred nepoznateľným a zariaďuje sa na bezbolestné bytie v nezmeniteľnom. Rezignuje sa na tvorbu zákonov a noriem, predpokladá sa, že nič nemá objektívny zmysel, má len ten, ktorý mu subjektívne prikladáme. Tu naopak svet je celistvý, medzi ľuďmi existujú vzťahy, je snaha svet dobyť, ovládnuť, dať mu zákon, je snaha vzťahy usporiadať.⁴⁴

Na jiném místě pak Hrabovská uvedla:

Zatiaľ čo česká nová vlna je v podstate deštrukciou transplantovaného heroického mýtu stalinského, a sebadefinovanie je vedené úsilím ukázať nemožnosť takejto transplantácie, vyznačiť svoje krajné možnosti ako neheroické či dokonca antiheroické, u nás sa heroický mýtus nebúra, iba sa mení v tom, že sa vzdáľuje od ľudovej rozprávky a bližie väčšmi k antickej tragédii.⁴⁵

Z tohoto hlediska se tedy ve slovenských filmech neobjevuje tolik protagonistů-outsiderů či antihrdinů jako v těch českých, i když také ty lze samozřejmě objevit, např. ve filmech Petra Solana *Kým sa skončí táto noc* (1966) a *Pán si neželal nič* (1970) nebo Eliáše Havetty (*Lalie poľné*, 1972). Ačkoli je Fajolo ze *Slnka v sieti* věkem spřízněn s hrdiny z *Černého Petra* (Miloš Forman, 1963), těmto přízemně orientovaným mladíkům se vzdaluje, na rozdíl od svých vrstevníků se zajímá o starší generaci, je obdařen mimořádnou citlivostí ke stáří⁴⁶ a dá se říct, že na svět okolo sebe má jasný názor. Senzitivnější než jeho současníci je také Turo z *Každý týždeň sedem dní* (Eduard Grečner, 1964). Ostatními postavami negativně vnímaný Martin Lepiš z *Drak sa vracia* (Eduard Grečner, 1967) představuje silnou a sebevědomou individualitu cílevědomě vykonavší hrdinský skutek. Tím se značně vzdaluje od českých antihrdinů, např. Miloše Hrmý z *Ostře sledovaných vlaků* (Jiří Menzel, 1966), jenž odvážný protifašistický čin skuteční

⁴¹ Myšlena je trojice Jakubisko, Hanák, Havetta.

⁴² MACEK, PAŠTĚKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 191.

⁴³ CIESLAR, PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*, s. 97–98.

⁴⁴ SFÚ. Slovenský hraný film v roku 1966. Stenografický protokol z aktívu o slovenskom hranom filme v roku 1966, 4. 5. 1967, s. 32.

⁴⁵ HRABOVSKÁ, Katarína, GREČNER, Eduard. *Drak sa vracia, Drak odchádza. Dva monológy. Slovenské divadlo 17*, 1969, č. 1, s. 45.

⁴⁶ CIESLAR, PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*, s. 177–178.

jakoby mimochodem.⁴⁷ Rovněž závěrečné gesto protagonisty snímku *Boxer a smrt'* (Peter Solan, 1962) je jeho plně uváženým rozhodnutím podstoupeným s vědomím vlastního tragického konce.

Nejrůznější styčné body i rozdíly mezi oběma proudy nové vlny jsem zde načrtl pouze velmi stručně, neboť není mým cílem srovnávat české a slovenské filmy šesté dekády. Nicméně i z toho nástinu je, doufám, zřejmé, že chápání československé nové vlny jakožto skutečně československého fenoménu, má své opodstatnění. Slovenská specifika tedy nestaví slovenské tituly mimo novou vlnu,⁴⁸ ale naopak ji činí rozmanitější.

1.1. Předmět a cíle práce

I když přijmeme prohlášení Petera Hamese, že lze pouze těžko zhodnotit slovenský příspěvek do československého filmu šedesátých let,⁴⁹ neměli bychom se o to přestat snažit. Částečně se o to pokoušejí Stanislava Příkladná a Zdena Škapová v publikaci pojednávající o československé kinematografii šedesátých let nazvané *Démanty všednosti*,⁵⁰ když se místy věnují některým filmům Štefana Uhra, Juraje Jakubiska, Dušana Hanáka, Ela Havetty a Otakara Krivánka, nicméně i tak na české straně stále chybí dílo, jež by se problematikou slovenského filmu zabývalo komplexněji. Předkládaná disertace *Literární příprava filmů Eduarda Grečnera v letech 1958–1967* sice takovou komplexní práci rovněž není, nicméně jde o jeden z dílčích výsledků mého soustavného zájmu o slovenskou kinematografii. Navíc navzdory jejímu úzkému zaměření jde o jeden z mála textů, který se u nás slovenským filmem vůbec zabývá a zejména o jedinou studii, jež na něj cílí primárně. Jejím předmětem bude, obecně řečeno, trojice filmových děl scenáristy a režiséra Eduarda Grečnera spadajících do období československé nové vlny šedesátých let: *Každý týždeň sedem dní* (1964), *Nylonový mesiac* (1965) a *Drak sa vracia* (1967).⁵¹

Právě Grečner platí za příklad tvůrce, jenž se dnes v českém prostředí přehlíží,⁵² např. v *Démantech všednosti* mu jmenované autorky věnují jen několik málo zmínek

⁴⁷ Tamtéž, s. 247.

⁴⁸ Bez ohledu na to, že z dnešního pohledu se české filmy považují pouze za součást historie české kinematografie a slovenské naopak jen za součást dějin kinematografie slovenské.

⁴⁹ HAMES. *Československá nová vlna*, s. 236.

⁵⁰ CIESLAR, PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let.*

⁵¹ Filmu *Drak sa vracia* jsem se poprvé věnoval v diplomové práci. CYROŇ, Milan. *Poetické a ideové rozdíly českých a slovenských historických filmů v 60. letech.* Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2011, s. 70–97.

Na Slovensku vznikla bakalářská práce *Drak sa vracia* Alžbety Gavendové, v níž autorka vypracovala profil režiséra a porovnala film a novelu, a diplomová práce *Eduard Grečner – život a tvorba* Ivety Markové.

GAVENDOVÁ, Alžbeta. *Drak sa vracia.* Bakalářská práce, Fakulta dramatických umění, Akadémia umení v Banskej Bystrici. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2009.

MARKOVÁ, Iveta. *Eduard Grečner – život a tvorba.* Fakulta masmediálnej komunikácie Univerzity Cyrila a Metoda v Trnave. Trnava : Univerzita Cyrila a Metoda v Trnave, 2009.

⁵² Jenom částečně tento nedostatek napravitel televizní cyklus *Zlatá šedesátá* (Martin Šulík, 2009), kde Eduard Grečner vystupuje v jednom z dílů, a po jehož uvedení Českou televizí následovalo vysílání filmu *Drak sa vracia*. V časopise *Cinema* vyšla stručná zpráva o vydání snímku *Drak sa vracia* v DVD edici slovenského filmu šedesátých let. PROKOPOVÁ, Alena. *Slovenský film 60. let. Cinema* 18, 2008, č. 12, s. 94.

V červnu roku 2013 se všechny tři režisérovy filmy postupně promítaly v kině Ponrepo v Praze pod názvem *Nouvelle Grečner Vague*. Rovněž řada textů, o nichž bude dále řeč, vznikla v průběhu psaní této disertace.

bez širšího rozvedení a jakékoli podstatnější informační hodnoty,⁵³ a rovněž na Slovensku se jeho tvorba netěší nijak zvláštní pozornosti.⁵⁴ Výjimku tvoří pouze režisérovo vrcholné dílo *Drak sa vracia*, které se stalo předmětem několika kratších textů, a jež je Slovenským filmovým ústavem vysíláno na nejrůznější filmové festivaly konané nejen na Slovensku, ale také v zahraničí.⁵⁵ Tento snímek, jemuž se z řad slovenských filmových odborníků v posledních letech dostalo uznání, byl zařazen do reprezentačního souboru slovenských filmů programu *Paměť světa* organizace UNESCO⁵⁶ a jako jeden z 35 titulů se objevuje v publikaci *Best of Slovak Film 1921–1991*.⁵⁷ O zbývajících dvou Grečnerových snímcích z šedesátých let se v odborné literatuře (i jinde) nacházejí jenom sporé zmínky, které Grečnerovu tvorbu bez jakékoli argumentace odsuzují, čemuž se budu věnovat v kapitole pojednávající o „grečnerovské“ literatuře.

Avšak než k tomu přistoupím, je třeba se nejprve alespoň stručně⁵⁸ pozastavit nad charakterem této disertační práce, jejími cíly a výzkumnými otázkami. Jak již bylo řečeno, předložený text pojednává o tvorbě Eduarda Grečnera, nicméně nejde ani o biografii tohoto tvůrce,⁵⁹ ani o analýzu jeho děl provedenou z pozic autorského (auterského) přístupu nebo poetologickou studii primárně zaměřenou na narativní a formální aspekty režisérových filmů. Tato disertace se totiž zabývá genezí Grečnerových filmů *Každý týždeň sedem dní*, *Nylonový mesiac* a *Drak sa vracia*, jde tedy, Casettiho slovy, o rekonstrukci cesty vedoucí k dílu využívající srovnání různých fází scénáře,⁶⁰ čili o příspěvek do jednoho ze směrů nové filmové historie. V centru pozornosti tedy neleží pouze filmy (texty) samotné ale též texty, jež jim předcházely: náměty, synopse, filmové povídky, literární a technické scénáře atd. Soustředím se tedy zejména na literární přípravu Grečnerových filmových děl s přesahem k první části výrobní fáze, vyhotovení technického scénáře. Datace uvedená v názvu práce se odvíjí od vzniku literárního scénáře *Drak sa vracia* a zahájení literární přípravy na *Každý týždeň sedem dní* (1958) a dokončení snímku *Drak sa vracia* (1967).

⁵³ Na rozdíl od Otakara Krivánka, Stanislava Barabáše a zejména Štefana Uhra.

⁵⁴ Kupříkladu Aurel Hrabušinský ve svém textu *Obrazová skladba slovenského filmu 1945–1970* Eduarda Grečnera zcela ignoruje, ačkoli se jeho filmy vyznačují propracovanou obrazovou složkou. Stejně tak nezmiňuje Martina Hollého ml. a Otakara Krivánka. Z třetí režijní generace se tak věnuje pouze Uhrovi, Barabášovi a Solanovi. HRABUŠINSKÝ, Aurel. *Obrazová skladba slovenského filmu 1945–1970*. In KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický 2. 90 let vývoje čs. kinematografie*. Praha : Čs. filmový ústav, 1991, s. 153–163.

O literatuře, v níž se píše o Grečnerovi a jeho tvorbě, pojednává kapitola „2. ‚Grečnerovská‘ literatura“.

⁵⁵ Na Slovensku se film promítal např. na 18. Febiofestu dne 27. 3. 2011. U nás byl snímek uveden na 37. Letní filmové škole v Uherském Hradišti v roce 2011 společně se filmy, k nimž Grečner napsal scénáře (středometrážní *Strieborný favorit*, Andrej Lettrich, 1960 a krátkometrážní *Etuda*, Eugen Šinko, 1964), roku 2009 se objevil na 1. Festivalu nad řekou v Písku a v roce 2013 na 53. Mezinárodním festivalu filmů pro děti a mládež ve Zlíně. V zahraničí se snímek dále objevil na litevském mezinárodním filmovém festivalu ve městě Kaunas nebo v estonském Tallinnu. *Nylonový mesiac* se dočkal projekce za účasti představitelky hlavní ženské role Heleny Šmihulové na Seminárii slovenského filmu konaného na Univerzitě Konstantina filozofa v Nitře roku 2010 (seminář se soustředil na adaptace několika slovenských literárních děl).

⁵⁶ Slovenský filmový ústav. Oddělení dokumentace. Složka k filmu *Každý týždeň sedem dní*.

⁵⁷ *Best of Slovak Film 1921–1991*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2013, s. 58–61.

⁵⁸ Více je rozvedu v kapitole „Metodologie a vyhodnocení literatury“.

⁵⁹ Tomu zabraňuje už jen omezení na tři snímky natočené v šedesátých letech. Grečner přitom realizoval další dva filmy po roce 1989, *Pozemský nepokoj* (1993) a *Jaškov sen* (1996), a tři televizní projekty, *Čarodějnice* (1971), *Mrtvé oči* (1971) a *Pribeľská vzbura Janka Kráľa* (1978).

⁶⁰ CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945–1990*. Praha : Akademie múzických umění, 2009, s. 346.

Na základě komparace různých verzí těchto materiálů a výsledného filmového díla je v práci prostřednictvím změn, které Grečner a jeho spolupracovníci učinili, sledován vznik toho kterého filmu. Ten není vnímán staticky, nýbrž dynamicky jako proces postupného vývoje. Vedle změn samotných hrají velmi důležitou roli také důvody, které k jejich uskutečnění vedly. Zajímám se proto také o to, „proč“ byla konkrétní změna provedena, „kdo“ ji nejen provedl, ale též „kdo“ ji inicioval, proč se si pokládám např. následující otázky: „Kdo předložený scénář (filmovou povídku) posuzuje a z jakých pozic k němu přistupuje?“ „Co je ve scénáři považováno za problematické a proč?“ „Do jaké míry měly připomínky obsažené v posudcích vliv na výslednou podobu filmu?“ Jinými slovy si jako jeden ze svých cílů vytyčuji zjistit, nakolik dokázaly institucionální mechanismy uvnitř slovenské kinematografie ovlivnit konečnou podobu filmu, nakolik si tvůrce uhájil svou původní představu a jakým způsobem čelil nejrůznějším tlakům vyvíjeným v průběhu literární přípravy. Předpokládám, že Eduard Grečner coby autor mnohdy až tvrdohlavě trval na svém stanovisku, nicméně před jakýmkoli dalšími hypotézami dávám přednost výše uvedeným otevřeným výzkumným otázkám, neboť hypotézy mohou svádět k naplňování předem stanovených závěrů. Naopak otevřené výzkumné otázky mi umožní na jedné straně lépe konkretizovat směr bádání, na straně druhé se problematikou zabývat komplexně.

1.2. Metodologie a vyhodnocení literatury

Poněvadž existující „grečnerovská“ literatura mi může poskytnout pouze určité dílčí podněty, neboť se dosavadní odborné texty tomuto tvůrci věnují jen okrajově a z hlediska mnou zvolené metodologie se jeho filmy nezabývá ani jediný, podávám její přehled teprve na konci disertační práce. Nikdo se zatím nezaobíral ani Grečnerovými scénáři, a proto danou literaturu nelze z metodologického hlediska pro účely této práce využít. Obecně vzato, jak tvrdí Petr Szczepanik, jsou scénáře a scenáristika jak v českém, tak mezinárodním kontextu jednou z nejméně zanedbávaných tematických oblastí filmové teorie a historie.⁶¹ V našem prostředí tak činí např. tematické číslo časopisu *Illuminace*,⁶² dva projekty disertačních prací,⁶³ případně další závěrečné práce.⁶⁴ Na Slovensku vznikla monografie Evy Vžentekové pojednávající o snímcích Štefana Uhra *Organ a Tri dcéry*,⁶⁵ u níž se pozastavím níže.

V disertační práci si kladu za cíl popsat proces vzniku filmových scénářů k snímkům *Každý týždeň sedem dní*, *Nylonový mesiac* a *Drak sa vracia* a identifikovat

⁶¹ SZCZEPANIK, Petr. Scenáristika: teorie, historie, praxe. *Illuminace* 26, 2014, č. 4, s. 5.

Petr Szczepanik se problematice scenáristiky věnoval zde: SZCZEPANIK, Petr. How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting. *Illuminace* 25, 2013, no. 3, pp. 73–98.

⁶² *Illuminace* 26, 2014, č. 4, s. 5–93.

⁶³ TRNKA, Jan. *Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii. Scenáristická praxe Josefa Neuberga, 1920–1963* (projekt disertační práce). *Illuminace* 25, 2013, č. 2, s. 135–140.

ČERNÍK, Jan. *Technický scénář v Československu 1945–1962*. Rozpracovaná disertační práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci.

⁶⁴ HAVLÍKOVÁ, Veronika. *Scenáristická činnost Čeňka Šlégl a její vztah k nacistické ideologii*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2015.

⁶⁵ VŽENTEKOVÁ, Eva. *Díptych Štefana Uhra Organ a Tri dcéry*. Bratislava : FOTOFO, Slovenský filmový ústav, Vysoká škola múzických umění, 2013, s. 43.

změny, jež se v průběhu tohoto postupného procesu udály a jež se tak podílely⁶⁶ na výsledné podobě filmového díla, a to prostřednictvím komparace různých verzí scénářů a filmů samotných i analýzy dalších dokumentů. Zcela stranou ponechám (pro potřeby disertace nepodstatnou) otázku, jíž se mezi mnoha dalšími zabývají např. Steven Maras nebo Ian W. Macdonald, a to, je-li scénář svébytným literárním (potažmo uměleckým) dílem, či nikoli,⁶⁷ neboť bez ohledu na charakter odpovědi, jde o text, na jehož základě se realizuje dílo filmové.

Ve spojitosti s uskutečněnými změnami a zásahy do scénářů sehrává podstatnou úlohu, kdo danou změnu uskutečnil, kdo ji z jaké pozice inicioval, anebo dokonce vynutil, a proč. To mi umožní nejen určit podíl jednotlivých osob účastnících se procesu formování filmového scénáře, ale též popsat institucionální mechanismy uvnitř Československého filmu Bratislava.⁶⁸ V centru mé pozornosti ovšem neleží institucionální mechanismy samotné, ale scénáře a filmy Eduarda Grečnera, jež tyto mechanismy ovlivňovaly a tvarovaly. Disertace si tedy neklade ambice být komplexní prací o způsobu psaní, posuzování a schvalování scénářů na půdě ČSFB, ale případovou studii, která bude do dané problematiky dílčím příspěvkem. Bez zohlednění posuzovacích a schvalovacích postupů a orgánů k tomu určených ale dle mého není možné v československém prostředí zvolenou problematiku dostatečně vykreslit. To dokládá např. monografie Evy Vžentekové kladoucí si za cíl popsat rozdíly mezi literárními scénáři Alfonze Bednára, technickými scénáři Štefana Uhra a hotovými filmy této režisérsko-scenáristické dvojice *Organ* (1964) a *Tri dcéry* (1968). Autorka nepracuje s jinými prameny, nežli se scénáři, filmy a v případě *Organu* okrajově s filmovou povídkou, a proto se místy může pouze dohadovat, proč byly některé změny učiněny.⁶⁹

V průběhu vývoje scénáře se jednotliví participanti nemusí shodnout na nejrozličnějších aspektech scénáře, jako např. na některých motivech, dialozích, konkrétních scénách, vyústění příběhu atd. Tak se může dít buď proto, že ve svém úsilí

⁶⁶ Změny provedené v různých fázích vývoje scénáře samozřejmě nejsou jedinými faktory ovlivňujícími výslednou podobu filmu. K těm je třeba připočítat např. zásahy do již natočeného materiálu jako vyřazení některých scén z finálního sestřihu nebo změnu pořadí scén, obsazení rolí, volba lokací atd. Nicméně tyto faktory jsou v práci reflektovány pouze okrajově, či dokonce vůbec.

⁶⁷ MARAS, Steven. *Screenwriting. History, Theory and Practice*. London : Wallflower Press 2009, pp. 44–62.

MACDONALD, W. Ian. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Hampshire : Palgrave Macmillan, 2013, pp. 174–177.

U nás se k tomuto tématu vyjadřoval např. Jaroslav Boček: „O vztahu scénáře a filmu se vedly velké diskuse, které dosud neskončily a sotva tak brzy skončí. Problém se v podstatě rozpadá do těchto otázek: Je scénář svébytným uměleckým útvarem? Jestliže ano, jaký pak je jeho vztah k filmu? A jaký je v tomto případě režisérův podíl na konečném díle? Jestliže scénář uměleckým dílem není, čím tedy je? Jakou má hodnotu v hierarchii tvůrčí práce? A jaké je v tomto případě postavení autora ve filmu?“ BOČEK. *Kapitoly o filmu*, s. 55.

⁶⁸ V disertační práci sleduji okolnosti schvalování scénářů od roku 1958, přičemž název Československý film Bratislava vešel v platnost teprve 1. ledna 1964. Uvádím ho zde pouze pro zjednodušení. Jednotlivé změny názvu instituce viz kapitola „3.0. Organizace slovenské kinematografie, její proměny a schvalovací proces v letech 1957–1969“.

⁶⁹ Např.: „Ani Nela, na rozdiel od Uhrovho scenára, vo filme pri počúvaní Felixa v dóme nekľací, pričom v technickom scenári je táto liturgická animácia tela plánovaná ešte viackrát, ale zrejme počas komunizmu nebolo žiadúce dať jej adekvátnu vizuálnu podobu.“ VŽENTEKOVÁ. *Diptych Štefana Uhra Organ a Tri dcéry*, s. 43.

Tím však nechci tvrdit, že by práce s dalšími prameny objasnila úplně všechny nejasnosti.

selhává autor scénáře, nebo proto, že různí aktéři zastávají odlišná stanoviska a mají rozdílné představy ať už o vytvářeném díle, anebo o filmu a kinematografii obecně. V československém kontextu pak k těmto neshodám docházelo nezdědka už jen proto, že představy filmařů se velmi často rozcházel s představami vedení studia i stranických orgánů, které řídily filmovou tvorbu už od práce na námětu a scénáři právě skrze orgány se schvalovacími pravomocemi. Například Grečnerova a Bednárova *Kolíška* odporovala oficiálnímu výkladu Slovenského národního povstání stejně jako první film zabývající se touto problematikou *Vlčie diery* (Paľo Bielik, 1948) a Vichtův scénář *Prv než skončí tento deň* líčil soudobý život příliš pesimisticky. Položím-li si otázku, zda si autor dokázal uhájit svou *východí představu*, musím nejprve tuto jeho představu konkretizovat, stejně jako představy dalších participantů, zejména když se na psaní scénáře podílelo více osob. Kromě toho je třeba také určit, kdo všechno se na vývoji scénáře spolupodílel a jaké vztahy mezi zúčastněnými panovaly. Proto se mi jako nejvhodnější pro popsání postupného vývoje filmového scénáře jeví dvojice termínů *screen idea* a *Screen Idea Work Group*, jež rozpracoval Ian W. Macdonald v textech *Disentangling the Screen Idea*⁷⁰ a *„...So it's not surprising I'm neurotic' The Screenwriter and the Screen Idea Work Group*⁷¹ a dále v monografii *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*.⁷²

Termín *screen idea* Macdonald přejímá od Philipa Parkera,⁷³ ale pozměňuje jeho význam. V Macdonaldově koncepci označuje jakoukoli východí představu jedince nebo celé skupiny aktérů o podobě potenciálního filmu, přičemž může být zaznamenána na papíře, vyjádřena slovy nebo jakkoli jinak, eventuálně ani popsatelná být nemusí. Jde o jádro budoucího filmu, o kterém ti, jejichž úkolem je číst a rozvíjet scénář a související dokumenty, diskutují a vyjednávají. Skrze tento kolektivní proces se východí představa sdílí, objasňuje a mění. K jejímu vyjádření či alespoň zaznamenání slouží scénář, nicméně *východí představa* samotná se formuje v myslích všech, kdo se zapojili do jeho vytváření. Z toho vyplývá, že se *screen idea* v průběhu celého výrobního procesu může proměňovat a po překročení určité hranice se stát *screen ideou* novou. Není přitom nutné identifikovat přesné hranice mezi těmito *screen ideami*, pouze zaznamenat proběhnuvší změnu.⁷⁴ Každá verze scénáře přichází s jednou verzí *screen ideje* a hotový film (*screenwork*⁷⁵) je další takovou verzí.⁷⁶

⁷⁰ MACDONALD, W. Ian. *Disentangling the Screen Idea*. *Journal of Media Practice* 5, 2004, no. 2, pp. 89–99.

⁷¹ MACDONALD, W. Ian. *„...So it's not surprising I'm neurotic' The Screenwriter and the Screen Idea Work Group*. *Journal of Screenwriting* 1, 2010, no. 1, pp. 45–58.

⁷² MACDONALD. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*.

Macdonald v knize uvádí, že konkrétní poetika scenáristiky existuje pouze uvnitř konkrétního průmyslového a geo-kulturního prostředí. Je to soubor vnímaných norem společně vytvářejících smysl pro ty, kteří jsou zapojeni do vyvíjení „Screen Ideje“ v dané době a místě. Otázkami pak nejsou ty, jež vedou k plnému pochopení těchto poetik za účelem jejich aplikování na naši praxi psaní scénáře, ale ty, které odhalí, jak systém pracuje na vytvoření konkrétního typu textu, a jak se stalo, že se to děje určitým způsobem. Tamtéž, p. 3.

⁷³ PARKER, Philip. *The Art and Science of Screenwriting*. Exeter : Intellect Books, 1998.

⁷⁴ MACDONALD. *Disentangling the Screen Idea*, pp. 89–90.

MACDONALD. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, pp. 5–7.

⁷⁵ Opět termín převzatý od Philipa Parkera, tentokrát označující hotový film. PARKER. *The Art and Science of Screenwriting*, p. 10.

⁷⁶ MACDONALD. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, p. 4.

Macdonald při jejím popisu vychází z předpokladu, že i když hotový film v preprodukční fázi neexistuje, objevuje se právě v textu scénáře nebo v myslích těch, kdo se na výrobě filmu podílejí. Nepochybuje přitom, že se potenciální film, byť zatím třeba nedokonale vymezený, nachází v mysli scenáristy, jenž se pokouší vyjádřit ho směrem k těm, kteří ho budou vyrábět. Při přepisu na papír mu scenárista dá konkrétní formu založenou na normách scenáristických postupů, načež se tato nedokonalá představa potenciálního filmu stává *screen ideou*, čili *výchozí představou*.⁷⁷ V disertaci dále nebudu užívat původního označení *screen idea*, leč právě výrazu *výchozí představa*. Ten se sice může jevit nevhodný vzhledem k tomu, že označuje něco, co prochází celým vývojem scénáře, ale adjektivum „výchozí“ evokuje, že se nachází jen na jeho začátku. Nicméně snad právě proto poslouží k obnažení toho, co se se *screen ideou* v průběhu vývojového procesu dělo, jak se od zahájení prací proměňovala, než dospěla do hotového filmu.⁷⁸

Termínem *Screen Idea Work Group* Macdonald označuje poloformální pracovní skupinu pružně organizovanou kolem vývoje *výchozí představy*, k jejímuž vývoji přispívají, v rámci dynamické spolupráce ji formují. Jde o hypotetické seskupení několika profesionálních (a potenciálně i neprofesionálních) pracovníků zapojených do vytváření koncepce a rozvíjení fikčního narativního díla, do něž lze zařadit všechny, kdo se podílejí na podobě budoucího filmu. Všichni tito členové formulují své postoje k předloženému textu a pokoušejí se jeho tvar ovlivnit na základě svých představ, musí proto mít právo o *výchozí představě*⁷⁹ rozhodovat. Spojuje je přitom úsilí směřující ke vzniku daného snímku.⁸⁰ *SIWG* se sestává z jádra pracovního kolektivu (klíčových pracovníků) přímo zapojeného do procesu čtení (a znovu-čtení), psaní a komentování scénáře, k němuž se mohou připojit krátkodobě působící aktéři, jež do procesu vzniku filmu vstupují jen dočasně.⁸¹

⁷⁷ MACDONALD. Disentangling the Screen Idea, pp. 89–90.

MACDONALD. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, pp. 5–7.

Macdonald upozorňuje, že nejde o fabuli rodícího se příběhu ani syžet, jak je chápe David Bordwell (BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. London : Routledge, 1985, pp. 49–57.), ale pouze termín pro pojmenování toho, o čem lidé přemýšlejí, když se pokoušejí tvořit. MACDONALD. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, p. 6.

Není to ani konkrétní hotový film, pouze způsob, jímž se o potenciálním hotovém filmu hovoří. Tamtéž, p. 5.

⁷⁸ Jan Černík termín překládá jako *filmovou ideu*, nicméně zaprvé se domnívám, že toto označení je příliš mnohoznačné, zadruhé i v tomto případě pochopitelně označuje tvůrčovu *výchozí představu* o potenciálním budoucím filmu, a proto není nutné nahrazovat ji jinými výrazy. ČERNÍK, Jan. Technický scénář a sovětizace československého filmu 1945–1954. *Illuminace* 26, 2014, č. 4, s. 86.

⁷⁹ Podle mého nemusí mít rozhodovací právo přímo směrem k *výchozí představě*, stačí však, vztahuje-li se ke scénáři.

⁸⁰ Jednotlivým členům pracovního kolektivu může na vzniku konkrétního filmu záležet v různé míře, to však ponechám stranou.

⁸¹ MACDONALD. „...So it’s not surprising I’m neurotic“ The Screenwriter and the Screen Idea Work Group, pp. 45–58.

Proces vývoje scénáře vyžaduje pracovníky v různých rolích a majících rozdílné statuty. Jedinec přitom může mít několik rolí najednou, např. spojení spisovatel-producent. V případě osoby Eduarda Grečnera se u všech tří jeho novovlnných filmů dřív, nebo později ustálila dvojrole scenárista-režisér.

Koncept je odvozen od pružné pracovní skupiny (*Flexible Work Group*) využívané Helen Blairovou, která hovoří o obraznosti sítí provázaných mezi nezávislými pracovníky v poměrně uzavřeném průmyslu.

BLAIR, Helen. „You’re only as Good as Your Last Job“: the Labour Process and Labour Market in the British Film Industry. *Work, employment and society* 15, 2001, no. 1, pp. 149–169.

Právě organizace Československé kinematografie umožňuje aplikovat tento Macdonaldův koncept na předmět mého výzkumu, neboť v průběhu psaní scénáře u nás existovaly nikoli pouze hypotetické a poloformální pracovní skupiny. Základní organizační jednotky sice procházely neustálým vývojem a pravomoci jejich i jednotlivých členů se rovněž průběžně proměňovaly,⁸² ale šlo vždy o jednotky s jasnou hierarchickou strukturou, v níž jednotliví členové zastávali konkrétní pozice s konkrétními kompetencemi. Vzhledem k tomu, že sleduji vznik a vývoj trojice filmů realizovaných v šedesátých letech, z nichž geneze toho prostředního do této dekády spadá celá a počátky prvního a třetího sahají do druhé poloviny padesátých let, zohledním několik způsobů organizace uvnitř slovenské kinematografie. Této problematice proto věnuji samostatnou kapitolu, v níž popíši organizační změny v rámci slovenského filmu, jež se v několika ohledech odlišují od Szczepanikem popsaného barrandovského vývoje.

Vedle termínu *Screen Idea Work Group* pracuji s označeními výrobní nebo tvůrčí skupina odpovídajícími československému kontextu. U každého z analyzovaných scénářů a filmů nejprve určím jádro této skupiny i její okrajové a dočasné členy, přičemž zohledním míru podílu na vývoji *výchozí představy*, vztahy mezi jednotlivými participanty, jejich poměr k *výchozí představě* atp. Obecně řečeno je však možné za základní podobu jádra tvůrčí i výrobní skupiny považovat scenáristu, dramaturga, režiséra, vedoucího skupiny a v jednotlivých obdobích se lišící počet posuzovatelů píšících písemné posudky na scenáristou vypracované texty.⁸³ Pochopitelně ne všichni členové skupiny se podíleli na přípravě všech látek, ale domnívám se, že to nijak nesnižuje možnost považovat výrobní či tvůrčí skupinu za základ *SIWG*. K tomuto jádru se přidávají členové z dalších odvětví (externí pracovníci) či filmového průmyslu (např. ředitel). Soustředění se na práci ve skupině umožní nastínit prostředí, v němž zvolené filmy vznikaly, poodhalí síť pracovních i osobních vztahů nejen kolem Eduarda Grečnera, ale také jeho díla, a načrtnou intelektuální a umělecké tendence uvnitř (a částečně i vně) tvůrčí skupiny. Zohlednění *SIWG* může být využitelné v pochopení vztahu mezi výrobními praktikami a textem a může osvětlit, jak se relativně nezávislá činnost formovala, řídila a programovala, jakož i omezovala.⁸⁴

Macdonald se domnívá, že mezi jednotlivými členy *SIWG*, z nichž si každý nevyhnutelně vytváří vlastní verzi *výchozí představy*, by mělo dojít ke konsensu, jinak nebude film vyroben. Mají-li tedy všichni zúčastnění ve vztahu k dílu, na němž pracují,

BLAIR, Helen. Winning and losing in flexible labour markets: the formation and operation of networks of independence in the UK film industry. *Sociology* 37, 2003, no. 4, pp. 65–90.

⁸² Viz SZCZEPANIK, Petr. „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. In SKOPAL, Petr (ed.). *Naplánovaná kinematografie*. Praha : Academia, 2012, s. 27–101.

⁸³ Za jádro členů *SIWG* před základním natáčením se podle Macdonalda považují ti, kteří jsou vyžadováni při psaní, čtení, komentování (čili tvarování, ovlivňování) *výchozí představy*. Tak se děje v přímém důsledku jejich vymezené role. V běžné praxi to může být spisovatel, redaktor, dramaturg nebo vedoucí pracovník vývoje, producent, zadavatel a režisér. Ti jsou považováni za jádro, protože budou vždy zastoupeni v *SIWG*. Mezi dočasnými členy se mohou objevit umělecký vedoucí, vyhledávač lokací, herec nebo kdokoli další, koho s jádrovými členy pojí silný vztah. Členství ve skupině je pružné a může vést až k příteli v baru, který nabídne vlastní zakončení příběhu ke zvážení. MACDONALD. „...So it's not surprising I'm neurotic“ The Screenwriter and the Screen Idea Work Group, p. 50.

V československém kontextu se bude struktura *SIWG* pochopitelně lišit.

⁸⁴ Tamtéž, p. 47.

podobnou koncepcí, je to prospěšné.⁸⁵ V československém prostředí proto musím zohlednit specifikum socialistické kinematografie, kdy mnohdy docházelo k odlišným stanoviskům filmových tvůrců na jedné straně a vedení studia a stranických orgánů na straně druhé. Takovými orgány byly nejprve Umělecká rada a posléze Ideově umělecká rada coby poradní orgány ředitele a interní cenzurní orgány nadřazené základním dramaturgickým jednotkám, následně Ideově umělecká rada podřízená vedoucímu tvůrčí skupiny. Mimoto existovaly externí cenzurní orgány, Hlavní správa tiskového dohledu, zasahující do podoby literárního i technického scénáře, servisní i hotové kopie filmu,⁸⁶ a Ideologická komise ÚV KSČ. Z definice *SIWG* by do ní jak představitelé UR / IUR, tak cenzoři z HZTD či Ideologické komise měli být zahrnuti, neboť také oni mnohdy nezanedbatelně ovlivňovali podobu scénáře a hotového filmu. Zástupci UR / IUR do dle mého vývojového procesu vstupují jako okrajoví členové, kteří však mají pravomoc podle skupiny hotový a bezproblémový scénář zamítnout, nevyhovuje-li zejména ideologickým požadavkům. Zatímco jádroví členové tvůrčí či výrobní skupiny filmové dílo společně formují, zástupci UR / IUR svou unifikovanou *výchozí představu* o budoucím díle skupině vnucují z více méně mocenských pozic a dbají tak vlastně o to, aby mezi tvůrcem díla a objednavatelem díla, v tomto případě vedením studia či státem reprezentovaným komunistickou stranou, nedošlo k dvojitému vidění díla.⁸⁷ To se mění se změnou statutu IUR po přičlenění k tvůrčím skupinám (viz níže). Přístup skupinám nadřazené IUR k předkládaným látkám se v jednotlivých obdobích různil, a tak zatímco v roce 1958 UR vrátila k přepracování literární scénář Tibora Vichity *Prv než skončí tento deň*, v srpnu 1959 schválila scénář k filmu *Boxer a smrt'* i navzdory zamítavému stanovisku ředitele Dubovského.⁸⁸ Sledovat vývoj tohoto orgánu je však nad rámec této práce.

Ačkolí se domnívám, že pro výzkum scenáristiky a s ní spojených problémů v socialistickém Československu nelze zanedbat ani výše uvedené externí cenzurní orgány, v předložené disertaci se budu soustředit výhradně na interní orgány uvnitř slovenského filmu. HSTD i Ideologická komise ÚV KSČ (či kulturní referát KSS) totiž nezahrnují do *SIWG*, protože jejich představitelé se nezapojovali do tvůrčího procesu a *výchozí představu* nesdíleli. Komunikace filmových pracovníků s HSTD a stranickými funkcionáři navíc často probíhala, aniž po sobě zanechala záznam, a tak je mnohdy nemožné stopy cenzurní komunikace vůbec nalézt. Kromě toho Lukáš Skupa uvádí:

Z dokumentace HSTD z počátku šedesátých let vyplývá, že čtyřnásobná kontrola (literární scénář, technický scénář, pracovní kopie a hotová kopie) filmových projektů v praxi nejednou selhávala. Cenzurní pracovníci upozorňovali na skutečnost, že plnění úkolů filmového úseku negativně poznamenává nedostatek kompetentních lidí. Od počátku šedesátých let vzrůstal počet vyráběných filmů a je zřejmé, že tři osoby důslednou kontrolu všech scénářů a kopií nestihaly.

⁸⁵ MACDONALD. *Disentangling the Screen Idea*, p. 91.

⁸⁶ BÁRTA, Milan. Cenzura československého filmu a televize v letech 1953-1968. In TÁBORSKÝ, Jan (ed.). *Securitas Imperii 10. Sborník k problematice vztahů čs. komunistického režimu k „vnitřnímu nepříteli“*. Praha : Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu, 2003, s. 27.

SLINTÁK, Petr, ROTTOVÁ, Hana. *Venkov v českém filmu 1945–1969*. Praha : Academia, Ústav pro studium totalitních režimů, 2013, s. 79.

⁸⁷ STADTRUCKER, Ivan. *Dramaturgia hraného filmu*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 46.

⁸⁸ MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenské kinematografie*, s. 188.

Zaměstnanci HSTD si navíc stěžovali na počínání filmařů především při dokončovací fázi, kdy „živelnost“ tohoto procesu narušovala plán kontroly a přiváděla je do časové tísně.⁸⁹

Skupa se zabývá cenzurní komunikací mezi HSTD a studiem Barrandov a rovněž v případě slovenské kinematografie vykazující se řadou specifík by tato problematika vyžadovala samostatnou studii. Podle slov pamětníků navíc v šedesátých letech, jež jsou předmětem mého zájmu, na Slovensku nedocházelo k zákazům filmových děl či pokynům je přetočit, a pakliže se tak výjimečně stalo, jako u *Slnka v sieti*, filmoví tvůrci pokyny stranických funkcionářů ignorovali.⁹⁰

Pre ilustráciu vtedajších pomerov: cenzúra nezakazovala všetko hlava-nehlava. Dokonca sa s ňou dalo aj vyjednávať. Najmä s tým takzvaným tlačovým dozorom, ktorý videl filmy ako prvý. Teda aspoň ja nemám také zlé skúsenosti, ako som čítal, že mal napríklad pán Solan. Vedeli sme, že na všetkých týchto diskusiách a premietaniach sa to dá „vyhandlovať“. [...] Liberalizácia sa prejavovala od začiatku šesťdesiatych rokov. [...] Zákazy prišli už na hotové filmy, často až dlhý čas po ich výrobe. V čase výroby, v čase príprav takéto drastické zásahy zo strany vrchnosti neexistovali.⁹¹

Eduard Grečner dnes tvrdí, že v šesté dekádě neměl s cenzurními orgány problémy.⁹² Lukáš Skupa sice uvádí, že filmaři často vnímali cenzurní proces jako anonymní a většinou jim zůstal skryt,⁹³ přičemž: „Mluvčími“ filmových ‚zlatých šedesátých‘ zůstávají zejména režiséři, kteří se však vyjednávání s cenzurními pracovníky účastnili spíše okrajově, a i proto známe z jejich vzpomínek šedesátá léta jako šťastné období, kdy v barrandovském studiu panovala přátelská a tvořivá atmosféra.“⁹⁴ Ovšem rovněž ze srovnání posledních verzí literárních scénářů, technických scénářů a hotových filmů se nezdá, že by režisér musel ve svých filmech cokoli měnit. Ze všech výše uvedených důvodů tedy ponechám vliv vnější cenzury stranou a budu se soustředit pouze na dění uvnitř *SIWG* (výrobní či tvůrčí skupina, UR nebo IUR, ředitel a další filmoví pracovníci).

Vrátím-li se k přístupu k filmovým scénářům zvolenému v této práci, považuji za nezbytné zkoumat je prostřednictvím *výchozí představy*, neboť se sdílím Macdonaldův názor, že zaměřit se na scénář samotný coby zdroj hotového filmu se zdá nedostatečné.⁹⁵ Scénář je proto třeba chápat jako dokument záznamu, protože jde o nejzřejmější a zejména základní písemný důkaz *výchozí představy* a rovněž základní dokument, s nímž lidé pracují. Nicméně ti neoperují pouze se scénářem, ale zejména se svou představou *výchozí představy*.⁹⁶ Nabízejí se zde proto Macdonaldem citované otázky Kristin Thompsonové: co si filmaři mysleli, že dělají, jak si mysleli, že by to mělo být provedeno, proč si myslí,

⁸⁹ SKUPA. *Přísně utajená komunikace. Česká kinematografie a cenzura, případ Filmového studia Barrandov v letech 1962–1970*, s. 49.

⁹⁰ Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

⁹¹ *Online lexikón slovenských filmových tvorcov* [online]. Vysoká škola múzických umení v Bratislave. Dostupné z WWW: <<http://www.ftf.vsmu.sk>>.

⁹² Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

⁹³ SKUPA. *Přísně utajená komunikace. Česká kinematografie a cenzura, případ Filmového studia Barrandov v letech 1962–1970*, s. 35.

⁹⁴ Tamtéž, s. 124.

⁹⁵ MACDONALD. *Disentangling the Screen Idea*, p. 91.

⁹⁶ MACDONALD. „...So it’s not surprising I’m neurotic“ *The Screenwriter and the Screen Idea Work Group*, p. 49.

že by to bylo efektivní a jakým způsobem s cílem vyvolat požadovanou odpověď. Odpovědi na tyto otázky mohou ukázat některé velmi specifické nebo nejasné názory a mohou být důležité pro porozumění nejen tomu, co se nachází na stránce scénáře, ale také co se může (nebo nemůže) objevit v hotovém filmu.⁹⁷

Nedostatečnost badatelského záběru omezeného jen na scénář potvrzuje i zmíněná publikace Evy Vžentekové, která rozebírá, nakolik se Uhrovo pojetí odlišuje od toho Bednárova, přičemž o Uhrovi coby režisérovi hovoří jako o výsostném autorovi obou analyzovaných děl.⁹⁸ Toto hledisko však odporuje kolektivnímu charakteru filmového díla. Ačkoli v disertaci pojednávám o filmech Eduarda Grečnera a v souvislosti s *výchovnými představami* se zabývám autorstvím, vnímám film jako kolektivní dílo formované nejrůznějšími individuálními postoji a institucionálními mechanismy. Ačkoli pod scénářem bývá podepsán jeden či více autorů, na jeho konečné podobě se u nás podílela také řada dalších pracovníků jako vedoucí dramaturgické jednotky, dramaturg přidělený k látce⁹⁹ a několik interních dramaturgů a scenáristů i externích pracovníků, kteří svými písemnými posudky ovlivňovali výslednou podobu filmu už od prací

⁹⁷ THOMPSON, Kristin. *Storytelling in Film and Television*. London : Harvard University Press, 2003, pp. 36–73. Parafrázováno z MACDONALD. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, p. 2.

⁹⁸ VŽENTEKOVÁ. *Díptych Štefana Uhra Organ a Tri dcéry*, s. 11.

Autorka poznamenává, že Štefan Uher napsal sám 26 obrazů, byť inspirovaných Bednárovou literární předlohou, protože lze snímek vnímat jako jeho autorský film. Proto by měl být Uher uváděn jako spoluscenárista. Protože tak Uher učinil v technickém scénáři, nazývá ho Vženteková autorsko-režijním. Tamtéž, s. 32.

Její označení technického scénáře je však problematické, jelikož označení režisérský získal po sovětském vzoru počátkem padesátých let. Technický scénář a režisérský (režijní) scénář jsou tedy synonyma. Viz SZCZEPANIK. „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962, s. 40.

Později Vženteková dokonce hovoří o Bednárově filmu, jako by literární scénář byl hotovým filmem. Položit rovnítko mezi jakoukoli variantou scénáře a hotový film však v žádném případě není možné. VŽENTEKOVÁ. *Díptych Štefana Uhra Organ a Tri dcéry*, s. 46.

⁹⁹ Vladimír Bor práci dramaturga charakterizoval: „Protože dramaturgie je činností tvůrčí a zároveň organizační, musí k ní každý jedinec přistupovat osobitě, s vlastní koncepcí a s vlastními myšlenkami, i když to, co svým autorským partnerům nabízí, je jen pomoc. Tam, kde vážne práce, když se hledá lepší výstavba příběhu nebo účinnější řešení dějové zápletky, účinná situace, vtipný nápad, zajímavější vedení postavy, přesnější replika v dialogu nebo cokoliv jiného, co právě autor, už trochu unavený, ne a ne zrovna trefit, tam přichází na pomoc dramaturg se zdůvodněným a promyšleným návrhem, alternativou, odbornou analýzou vzniklého zádrhele. [...] je skutečnou podstatou jeho činnosti spolupráce na slovesné přípravě filmu od synopse přes povídku až do scénáře, spolupráce nikoliv přímo autorská, nicméně povahy dosti zvláštní. Jde o jakousi činnost babičí, protože dramaturg pomáhá na svět novému dílu, je něčím jako kmotrem, je prvním čtenářem, pak prvním divákem filmu, tedy i prvním kritikem tvůrců. Nechť tedy nikdy nepřijímá partnerství na díle, kterému sám nevěří.“ KLOS, Elmar. *Dramaturgie je když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1990, s. 101.

A Elmar Klos úkoly dramaturga definoval: „Dramaturgie je kvalifikovanou oponenturou v první fázi tvůrčího procesu, při fixování myšlenky a příběhu na papíře. Aby mohl odpovědně zvládnout takový úkol, musí dramaturg přirozeně sám dobře ovládat profesi scenáristy, aniž by se však snažil imputovat vlastní názory do cizí látky. Protože o budoucím rozpočtu filmu se do značné míry rozhoduje už v této fázi, je třeba, aby dramaturg měl pohled i znalosti producenta a aby zároveň dovedl udržovat zájmy ekonomů a tvůrců v rovnováze. Stále musí vést v patrnosti tematické trendy v domácí i zahraniční produkci, aby nedocházelo k látkovým kolizím nebo dokonce k duplicitě námětů. Přitom však musí budoucí film odpovídat zájmům a nárokům současného publika. Dramaturg by měl být dobrým psychologem a odborníkem s lidskou a uměleckou autoritou, protože práce v kolektivu vyžaduje neustále taktičtího zprostředkovatele. Ale nádavkem občas i rozhodčího, který vyvolává u svých spolupracovníků potřebný respekt. Proto funkce dramaturga předpokládá zasvěcenou znalost současné i dřívější literatury a vůbec široký přehled nejen o světové kinematografické tvorbě, ale o co největším počtu oborů lidské činnosti.“ Tamtéž, s. 9–10.

na filmové povídce a literárním scénáři.¹⁰⁰ Řídili se přitom, jak vlastními představami o tom, jak by měl daný film vypadat, tak tím, co od nich vyžadovalo vedení studia a stranické orgány, případně se vůči tomu vymezovali.

Podle Vžentekové se musí oddělit Bednár od Uhra, protože: „Literární podklad překryl skutečný obsah a úmysel oboch Uhrových děl, výrazně odlišných od Bednárových scénárov,“¹⁰¹ a Uhrovo pojetí často protiče Bednárovu názoru.¹⁰² Avšak domnívám se, že teprve koexistence názorů obou spolutvůrců vytváří konečné filmové dílo. Výhradně s různými verzemi scénáře pracuje autorka proto, že porovnání vývojových fází Bednárovy literární přípravy s písemnými posudky externích pracovníků a interních dramaturgů a scenáristů se nachází mimo cíl její práce, který spočívá právě v oddělení Bednárova scénáře od Uhrova režijního výsledku.¹⁰³ Leč autorka nemůže s jistotou tvrdit, že všechny změny Uher provedl čistě na základě svého rozhodnutí, když nezohlední posudky¹⁰⁴ a další dokumenty. Také právě proto se nejednou musí spíše nejistě dohadovat, co k čemu vedlo: výrazný odklon od scenáristického podkladu není s největší pravděpodobností důsledkem ztížené situace, jak prosadit koncept neslučitelný s tehdejší režimem,¹⁰⁵ nechat odejít protagonistu k partyzánům byla zřejmě jediná možnost, jak dostat do filmu jeho ukrývání se v klášteře¹⁰⁶ atd.

Jsem přesvědčen, že tato úskalí překonám soustředěním se nikoli pouze na scénář, nýbrž na *výchozí představu*. Identifikovat ji může být pochopitelně nesnadné, nicméně proces jejího vývoje lze pozorovat ve spojitosti se čtením scénáře a jeho tvořením a přetvářením, poznámkami, diskuzí. Proto Macdonald navrhuje pracovat se všemi formami *výchozí představy*, od náhodné poznámky po finální podobu hotového filmu, protože scénář není to jediné, co hotový film reprezentuje¹⁰⁷ a konec konců, scénář není hotovým kouskem hotového filmu.¹⁰⁸ *Výchozí představu* lze vysledovat nejen u samotného scénáře, ale také z dalších z materiálních stop, jež zůstávají v průběhu procesu jeho vývoje jako např. písemné posudky, korespondence a další záznamy komunikace mezi členy *SIWG*. Užitečné mohou být také rozhovory s tvůrci a dalšími členy skupiny nebo jejich deníky či paměti. V souhrnu těchto pramenů není nutné hledat

¹⁰⁰ To dokládá také výrok Elmara Klose: „Jestliže námět odpovídá svou ideou společenské potřebě i poptávce, začne pracovní kolektiv – dramaturg, autor, režisér, odborní poradci, případně hudební skladatel, jde-li o látku hudební – společně pracovat na dramatické výstavbě příběhu.“ KLOS. *Dramaturgie je když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*, s. 8–9.

Ivan Stadtrucker předesílá, že převážná většina hraných filmů jsou kolektivní výtvořky v různé míře ovlivňované autorem předlohy, scenáristou, kameramanem, režisérem, hlavním hercem a producentem. STADTRUCKER. *Dramaturgia hraného filmu*, s. 44.

Totéž platí také pro scénář, na nějž působí autor předlohy, scenárista, dramaturg, režisér, interní a externí posuzovatelé, vedoucí studia a další účastníci.

¹⁰¹ VŽENTEKOVÁ. *Díptych Štefana Uhra Organ a Tri dcéry*, s. 11.

¹⁰² Tamtéž, s. 13.

¹⁰³ Tamtéž, s. 12.

¹⁰⁴ Jedinkrát Vženteková cituje písemného posudku Dominika Tatarky na filmovou povídku Alfonze Bednára. Tamtéž, s. 60.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 11.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 12.

¹⁰⁷ MACDONALD. *Disentangling the Screen Idea*, p. 91.

¹⁰⁸ Tamtéž, p. 90.

ten nejspolehlivější scénář nebo ur-text, nýbrž připustit, že všechny dostupné texty se vztahují k *výchozí představě*.¹⁰⁹

Z toho důvodu Macdonald nachází inspiraci u autorů francouzského genetického kriticismu¹¹⁰ a jimi používaného termínu *avant-texte*. Ten označuje všechny dokumenty, které předcházejí textu a společně s textem zaznamenávají proces jeho vzniku.¹¹¹ A právě psaní scénáře je dle Macdonalda procesem, jímž se formuje hotový film. To znamená, že hotový film se rovná textu a všechny předcházející dokumenty, jež společně utváří soustavu jeho výroby, *avant-textu*. Nicméně studium konkrétních textů (jak činí literárně-genetické studie) se musí rozšířit o *výchozí představu* vnímanou právě skrze tyto texty. Jde o identifikaci toho, co z ní lze vidět a jak je zaznamenána v dostupných dokumentech, a analýzu způsobů výroby včetně norem, konvencí, záměrů, struktur, sociální interakce a jednotlivců, čímž se zajistí porozumění jejímu vývoji. Mimoto je nutné brát v úvahu tu část procesu výroby, která vyžaduje přechod z psaného (či jiného) textu do textu filmového.¹¹²

Za *avant-texte* považují veškeré dokumenty, které se určitým způsobem vztahují k *výchozí představě* v jakékoli fázi dynamického vývojového procesu.¹¹³ V kontextu Grečnerových filmů a československé kinematografie padesátých a šedesátých let půjde o synopsis, filmovou povídku, literární scénář, technický scénář, písemné posudky, zápisy schůzí, některé části korespondence atp. Zmiňované rozhovory s tvůrci do *avant-textu* nezahrnují navzdory tomu, že také v nich mohou nalézt informace o *výchozí představě*, protože se k průběhu geneze filmu nevztahují přímo, nýbrž ji pouze reflektují. Proces vzniku filmového díla je nutné chápat v rovině několika fází, kdy neustále dochází ke změnám. Pro jeho přehlednější popis a jasnější zobrazení vývoje *výchozí představy* proto jednotlivé fáze u každého z filmů konkretizují a podrobím komparaci po vzoru Johna S. Stubbsa.¹¹⁴

Ten v článku *The Evolution of Orson Welles's Touch of Evil from Novel to Film* srovnává jednotlivé fáze přípravy Wellesova snímku:

Nikdo nepochybuje, že *Dotek zla* je Wellesovým dílem, navzdory faktu, že je odvozen od románu dalších dvou autorů a navzdory faktu, že prošel rukama dalšího scenáristy dříve, než ho Welles získal. Je tiše předpokládáno, že Welles přetvořil a prohloubil materiál, který zdědil přidáním většího významu tak, aby vyhovoval jeho vlastním zájmům. Ale jak se to přesně stalo, nebylo dosud adekvátně vysvětleno.¹¹⁵

¹⁰⁹ MACDONALD. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, p. 6.

¹¹⁰ Vycházejí z předpokladu, že uzavřená analýza *avant-textu* bude vždy dodávat nějakou informaci do faktografie o díle je metodologie genetického kriticismu detailizována Pierrem Marcem de Biasim následovně: 1. utváření dokumentace, to znamená, sbírání relevantního materiálu; 2. účelné uspořádání dokumentace; 3. vymezení a klasifikování každého prvku; 4. jeho rozluštění a popsání; 5. stanovení a publikování *avant-textu*. Tamtéž, pp. 183–184.

¹¹¹ Tamtéž, p. 183.

¹¹² Tamtéž, pp. 184–185.

Z určitého hlediska se tedy také studium scenáristiky chápat jako geneticko-kritické, protože jsou o porozumění pracovnímu procesu. Tamtéž.

¹¹³ Neexistuje garance, že dokumenty ukážou požadovaný postup nebo, že dříve vyprodukované dokumenty mají menší informační hodnotu než ty pozdější. Tamtéž, p. 182.

¹¹⁴ STUBBS, John S. *The Evolution of Orson Welles's Touch of Evil from Novel to Film*. *Cinema Journal* 24, 1985, no. 2, pp. 19–39.

¹¹⁵ Tamtéž, p. 19.

Stubbs genezi filmu rozděluje do čtyř zřetelně vymezených fází (román, scénář Paula Monashe, scénář Orsona Wellesse, samotný film) a srovnává je v rovině motivů, událostí, struktury atd.¹¹⁶ Dalo by se říci, že Stubbs zkoumající pouze román, scénáře a film na problematiku nahlíží obdobně jako Vženteková, ovšem rozdíl tkví v tom, že zatímco slovenská autorka odděluje Uhrův podíl od Bednárova, aby legitimizovala prvně jmenovaného jako jediného právoplatného autora, Stubbs identifikuje, jak autoři románové předlohy Wade a Miller a autor první verze scénáře Monash přispěli do Wellesova filmu. Nicméně jeho pohled je rovněž tímto přístupem limitován, Macdonaldova analýza materiálů k nedokončenému filmu Davida Leana *Nostromo* je mnohem komplexnější a plastičtější.¹¹⁷ Dalo by se říci, že jak Stubbs, tak Vženteková nereflektují dynamiku vývojového procesu, ale vnímají ho staticky. Ve vlastní práci sice sledují podobně jako oni postavy, prostředí motivy atd., ale rozdělení geneze filmu na přesně definované fáze a jejich komparace je to jediné, čím se u Stubbsa inspirovali. Jednotlivé prvky sledují s ohledem na to, jak se podílejí na formování *výchozí představy* a přestože mne zajímá, kdo všechno a jakým způsobem výslednou podobu filmu ovlivnil, soustředím se na to skrze jeho vliv na formování *výchozí představy*.

1.3. Zdroje výzkumu

Podle francouzské kulturní historičky Michèle Lagnyové se historiografie může přibližovat ke skutečnosti, protože se opírá o dokumentaci.¹¹⁸ Neznamená to však, že lze přesně zjistit, co se v minulosti doopravdy stalo, ale můžeme ji rekonstruovat z hlediska našich cílů.¹¹⁹ Prameny dochované k jednotlivým filmům Eduarda Grečnera, případně další zdroje, mi slouží jednak k určení *výchozí představy*, neboť ta musí být odvozena z dokumentů,¹²⁰ a popsání jejího vývojového procesu, jednak k vylíčení okolností vzniku scénáře coby primárního cíle preprodukční fáze,¹²¹ díky němuž vývojový proces zasadím do širšího kontextu. A to jak z hlediska institucionálního (mechanismus schvalování), tak z hlediska vztahů mezi jednotlivými členy *SIWG* (profesní, osobní). Mimoto tak mohu vývojový proces *výchozí představy* zasadit do časového rámce,¹²² bez něž by nebylo možné ho sledovat. Konkrétní „datová označení“¹²³ mi dopomohou k pochopení konkrétních jevů, např. postojů členů *SIWG* k diskutovaným scénářům, jako např. motivace pro odlišná stanoviska vedení slovenské kinematografie na scénář *Drak sa*

Československý kontext, v němž vznikly Grečnerovy filmy, se samozřejmě od toho amerického odlišuje, nicméně geneze filmového scénáře v několika fázích je typická pro obě kinematografie. Proto je možné se při členění literární přípravy inspirovat u Stubbsa. Konec konců takové rozdělení se vzhledem k charakteru schvalovacího procesu vedoucího ke vzniku nejrůznějších variant samo nabízí.

¹¹⁶ STUBBS. The Evolution of Orson Welles's *Touch of Evil* from Novel to Film., pp. 19–21.

¹¹⁷ MACDONALD. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, pp. 190–215.

¹¹⁸ LAGNY, Michèle. *De l'histoire du cinema: Methode historique et histoire du cinema*. Paris : Armand Colin, 1992, p. 24.

¹¹⁹ Tamtéž, p. 38

¹²⁰ MACDONALD. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, p. 182.

¹²¹ Tamtéž, p. 170.

¹²² LAGNY. *De l'histoire du cinema: Methode historique et histoire du cinema*, s. 32.

¹²³ Tamtéž.

vracia v druhé polovině padesátých a druhé polovině šedesátých let (viz kapitola „6. Drak sa vracia“).

Ne všechna dokumentace k dílům Eduarda Grečnera se ovšem dochovala, popřípadě se jí zatím nepodařilo objevit,¹²⁴ jelikož velké množství archivních materiálů dosud nebylo zpracováno a zpřístupněno badatelům.¹²⁵ Ve spojitosti s touto fragmentárností se proto nabízí otázka, zdali je stávající neúplný stav dostačující, a to nejen v souvislosti s postihnutím vývoje *výchozí představy*, ale rovněž se zasazením vzniku trojice Grečnerových filmů do širšího kontextuálního rámce. Michèle Lagnyová připouští, že řadu jevů nelze vzhledem k nedostatku podkladů popsat,¹²⁶ leč Barbara Klingerová ve stati *Konečná a nekonečná historie filmu. Rekonstruování minulosti v recepčních studiích* konstatuje, že i když v tomto ohledu nelze dosáhnout úplnosti, přesto se o ni musí badatel pokusit.¹²⁷ Tak činím také v této práci, přičemž si troufám tvrdit, že na základě dochované dokumentace lze rekonstruovat jak *výchozí představu*, tak její vývoj.

Vzhledem k organizaci československé kinematografie se téměř veškeré písemné prameny nacházejí ve Slovenském filmovém ústavu v Bratislavě. Pro účely předložené práce jsem vycházel převážně z dokumentů nacházejících se zde, poněvadž stopy vedoucí k *výchozí představě* se nalézají zejména v dokumentaci vzniknuvší v průběhu literární přípravy realizované uvnitř základních organizačních (dramaturgických) jednotek, tedy výrobních a tvůrčích skupin. Scénáře či výrobní i distribuční listy a některé další užitečné materiály jsou k prezenčnímu studiu dostupné v knihovně a oddělení dokumentace SFÚ. Zcela zásadním zdrojem se mi stala tzv. literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba, která nabízí možnost seznámení se s písemnými posudky; zápisy ze schůzí, na nichž se posuzovaly literární scénáře i ze schůzí, jejichž cílem bylo určit herecké obsazení; korespondencí probíhající v rámci ČSFB i mezi touto institucí a dalšími subjekty; dokumenty s podrobným rozplánováním výroby; smlouvy a některé další podklady odhalující ekonomické aspekty atp. V literárně-dramaturgické přípravě se nacházejí rovněž filmové povídky a některé verze scénářů. Právě tento fond obsahuje materiály, které vznikly v průběhu literární přípravy každého filmu, pročež právě v nich lze vystopovat *výchozí představu* a sledovat její postupný vývoj. Kromě toho jsem

¹²⁴ Ještě v konferenčním příspěvku *Rekonstrukce geneze filmového scénáře na příkladu tvorby Eduarda Grečnera* uvádím, že dokumentace k filmu *Drak sa vracia* se v SFÚ nenachází, a mohu proto pracovat jen s písemnými posudky poskytnutými Eduardem Grečnerem. (CYROŇ, Milan. *Rekonstrukce geneze filmového scénáře na příkladu tvorby Eduarda Grečnera*. In KAŇUCH, Martin (ed.). *Film a kultúrna pamäť. Zborník príspevkov z 15. čs. filmologickej konferencie*. Bratislava : ASFK, SFÚ, 2014, s. 77.), nicméně 5. února 2015 mě pracovnice SFÚ Lucia Karellová informovala, že se jí podařilo spis k filmu objevit.

¹²⁵ Václav Macek a Jelena Paštéková v *Dejinách slovenské kinematografie* sice vycházely z velkého množství materiálů filmového studia Koliba, nicméně také řada těch, s nimiž pracovali, se v současnosti nenachází ve stavu, který by k nim umožňoval přístup. To se týká např. dokumentace vyprodukované Ústředím slovenského filmu. Přehled základního členění a stavu zpracování fondů a sbírek viz *Přehľad základného členenia a stavu spracovania fondov a zbierok* [online]. Slovenský filmový ústav [citováno 14. 8. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.sfu.sk/slovensky-film-zbierky-fondy/archiv-institucii-a-osobnosti>>.

¹²⁶ SZCZEPANIK, Petr. *Historie, filmový historik a vynalézání vlastního archivu*. Rozhovor s Michèle Lagnyovou. *Illuminace* 16, 2004, č. 1, s. 87.

¹²⁷ KLINGEROVÁ, Barbara. *Konečná a nekonečná historie filmu. Rekonstruování minulosti v recepčních studiích*. In SZCZEPANIK, Petr (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha : Hermann & synové, 2004, s. 88.

vycházel z dramaturgických a výrobních plánů, které však stejně jako literárně-dramaturgická příprava nejsou zcela zpracovány a prozatím nejsou kompletní. Dalším zdrojem se stal osobní archiv Eduarda Grečnera. Některé scénáře (v SFÚ scházející) se pak podařilo dohledat v knihovně Národního filmového archivu v Praze.

Michèle Lagnyová upozorňuje na to, že vzhledem k nedostatku písemných pramenů je nutné využít také nástrojů orální historie.¹²⁸ V disertaci pracuji s informacemi získanými pomocí tzv. orálních pramenů,¹²⁹ tedy na základě svědectví Eduarda Grečnera, Alberta Marenčina a Ivana Stadtruckera.¹³⁰ Ty následně využívám k doplnění poznatků získaných na základě studia písemných pramenů, případně informace z obou typů zdrojů konfrontuji. Činím tak s vědomím všech úskalí, jež orální prameny provázejí, jako např. selektivnost paměti narátorů z hlediska jejich dnešních zájmů a zkreslování z retrospektivy nebo výběru vzpomínek pod vlivem většinové kolektivní paměti.¹³¹ Ani písemné prameny ovšem nemusí vždy odpovídat skutečnosti, ať už jsou jediným zdrojem informace, nebo pokud odporují orálním pramenům (ne vždy bývají písemné prameny pravdivější než ty orální¹³²). Informace získané na základě osobních setkání nebo emailové komunikace s pamětníky doplňují poznatky z orálního výzkumu realizovaného na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě¹³³ a dobovými nebo současnými rozhovory s Eduardem Grečnerem, případně dalšími filmovými tvůrci, otištěnými ve filmových a nefilmových periodících. Ty samozřejmě nejsou s orální historií totožné,¹³⁴ nicméně i tak představují cenný zdroj informací týkajících se *výchozí představy* podobně jako záznamy nejrůznějších diskuzí na téma slovenského filmu nebo kultury obecně, ať už jde o diskuze realizované v časopisech nebo o debaty probíhající na aktivech filmových pracovníků. Zápisy aktivů jsou k dispozici v knihovně SFÚ. Opomenout nelze ani Grečnerovy vzpomínkové texty, ať už publikované knižně,¹³⁵ nebo uveřejněné na režisérově blogu¹³⁶ a okrajově lze využít také jeho knihu *Film ako voľný verš* vydanou v červnu 2015.¹³⁷ V časopisech jako *Film a doba*, *Film a divadlo*, *Kino*,

¹²⁸ SZCZEPANIK. *Historie, filmový historik a vynalézání vlastního archivu. Rozhovor s Michèle Lagnyovou*, s. 87.

¹²⁹ VANĚK, Miroslav, MÜCKE, Pavel. *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*. Praha : Fakulta humanitních studií UK v Praze : Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2011, s. 13.

¹³⁰ Jaroslavu Blažkovou jsem se rovněž pokusil kontaktovat, nicméně do dokončení disertace na můj email neodpověděla.

¹³¹ VANĚK, MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*, s. 116.

¹³² Tamtéž, s. 16.

¹³³ *Online lexikón slovenských filmových tvorcov* [online]. Vysoká škola múzických umění v Bratislave. Dostupné z WWW: <<http://www.ftf.vsmu.sk>>.

¹³⁴ VANĚK, MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*, s. 120.

¹³⁵ GREČNER, Eduard. Dlhodobé prekážky a problémy s prípravou scenára a nakrúcania filmu *Drak sa vracia*. In KAŇUCH, Martin (ed.). *Béla Balázs. Chvála filmového umenia*. Bratislava : Asociácia slovenský filmových klubov, 2010, s. 78–82.

¹³⁶ SME blog. Dostupné z WWW: <<http://grecner.blog.sme.sk/>>.

¹³⁷ Nejde o paměti tvůrce, leč jeho pojednání o jím uznávaných filmových režisérech, mezi nimiž jsou např. Karel Plicka, Štefan Uher, Stanislav Barabáš, Dušan Hanák, Juraj Jakubisko, Elo Havetta, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Krzysztof Kieslowski, Ingmar Bergman, Alfred Hitchcock a Orson Welles. Jednu kapitolu Grečner věnuje neorealismu a jeho vlivu na československou kinematografii šesté dekády: „V podmienkach československej kultúry, resp. kinematografie, mala požiadavka životnej pravdy v tých časoch rovnako zreteľný politický podtext i dosah namierený proti estetickým a ideovým normám komunistickej moci. S paradoxne odlišným, ba priam opačným výsledkom ako v Taliansku, kde

Slovenské divadlo, Mladá tvorba, Kultúrny život ad. je možné dohledat také recenze a články pojednávající o jednotlivých titulech (např. o jejich vzniku), z nichž lze taktéž čerpat užitečné poznatky.

Vzhledem k tomu, že se v disertační práci soustředím na vývojový proces *výchozí představy*, závěrem se pozastavím u jednotlivých dokumentů, které tento proces společně s hotovým filmem zaznamenávají,¹³⁸ čili u *avant-textu*. *Výchozí představu* jednotlivých členů *SIWG* mohu rekonstruovat ze zápisů schůzí, v nichž se někdy shrnuje diskuze a postoje jednotlivých participantů, neboť se na nich hodnotily jednotlivé verze filmových povídek a literárních scénářů nebo scénář technický. Na základě toho lze získat povědomí o průběhu patřičné schůze, tématech, závěrech a počtu zúčastněných i nezúčastněných členů skupiny, včetně jmen. Zejména však mohu *výchozí představu* zúčastněných participantů vysledovat analýzou písemných posudků, které vytvořili. Jestliže Lagnyová upozorňuje na to, že je třeba si v rámci kritického čtení dokumentů uvědomit kdo, kdy, kde a pro koho mluví a jaký je autorův záměr,¹³⁹ pak v případě písemných posudků lze s jistotou konstatovat, že jejich záměrem je na základě *výchozí představy* pisatele posudku usměrňovat *výchozí představu* autora filmové povídky či literárního scénáře. To se vždy dělo během posuzování konkrétního textu v rámci dramaturgické jednotky, která sledovala totožný cíl – dílo dokončit. Písemné posudky pak představují dokumenty zaznamenávající nejen *výchozí představu* jednotlivých členů *SIWG*, ale s ohledem na srovnání jednotlivých verzí scénáře a posudků od týchž autorů na nejrůznější verze je možno určit, zda se připomínky dalších členů *SIWG* promítly do konečné podoby filmového díla. Stopy *výchozí představy* lze objevit také v korespondenci mezi zástupci *SIWG*.

Ian W. Macdonald se domnívá, že např. synopse bývá při studiu scenáristiky ignorována,¹⁴⁰ protože se nevyznačuje takovou podrobností jako scénář a tím pádem se na ni nazírá jako na méně podstatnou. Přesto ji považuji za důležitou, jelikož synopse se chápala jako první ze tří fází literární přípravy, přičemž právě skrze nejrůznější fáze se *výchozí představa* upevňuje.¹⁴¹ Obdobně by dle mého bylo lze chápat také filmovou povídku, jež téměř vždy předcházela vyhotovení literárního scénáře. Ve spojitosti s předmětem mého výzkumu se dokumenty tohoto typu vyskytují v případě Grečnerovy prvotiny, u dalších titulů autor přistoupil rovnou k napsání literárního scénáře. Nicméně jde o důležitou část *avant-textu*, přičemž právě na různých variantách filmové povídky (rovněž procházející schvalovacím procesem), literárního a technického scénáře a jejich vzájemného porovnání se zakládá můj výzkum. Co se týče jednotlivých verzí,

jasne ľavicovo orientovaní tvorcovia neboli za sociálnokriticky angažovanú tvorbu trestaní, ale odmeňovaní nielen na svetových festivaloch, ale aj doma.“ GREČNER. *Film ako voľný verš*, s. 49.

Mimoto zde autor odhaluje svůj názor na Paľa Bielika a poukazuje jak na jeho zásluhy, tak jeho nedostatky. Tamtéž, s. 33–38 a 66.

¹³⁸ MACDONALD. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, p. 183.

¹³⁹ LAGNY. *De l'histoire du cinema: Methode historique et histoire du cinema*, s. 59.

¹⁴⁰ Podle Ivana Stadtruckerera není zejména z hlediska praktické dramaturgie synopse příliš užitečná. Jako vhodnější vyzdvihuje scénosled neboli bodový scénář, protože zprostředkovává konkrétnější východiskovou představu o budoucím díle. STADTRUCKER. *Dramaturgia hraného filmu*, s. 23.

Ve spojitosti s film Eduarda Grečnera nebyl žádný bodový scénář vypracován (nebo se alespoň nedochoval), ačkoli u jeho prvotiny se Stadtruckerovi doporučovalo vypracovat ho. Slovenský filmový ústav. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Zápis z 2. pracovní porady I. tvůčcí skupiny, 1. 2. 1961.

¹⁴¹ MACDONALD. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, p. 170.

nehodnotím, která z nich je zdařilejší, jak to podle Macdonalda činí Wallace Watson u různých scénářů pro nerealizovaný film Davida Leana *Nostramo*,¹⁴² nýbrž s jejich pomocí rekonstruuji vývoj *východí představy*. Ačkoli tedy členové *SIWG* se ke scénářům mnohdy vyjadřují z hlediska toho, zda je považují za zdařilé, či nikoli, já se podobných soudů zdržím. Výroky členů *SIWG* týkající se kvality scénářů reflektují pouze proto, že poukazují na jejich postoj k posuzovanému dílu.

Elmar Klos uvádí, že filmová tvorba probíhá ve dvou etapách: dramaturgické a realizační. V první fázi slovesné přípravy pak vzniká písemný obraz budoucího díla v několika postupně narůstajících podobách: synopsi, povídce a scénáři.¹⁴³ V oborové encyklopedii *Film a filmová technika* se coby první fáze tvůrčí literární práce uvádí námět. V tom autor odráží nějakou skutečnou či vymyšlenou událost, na níž lze vystavět budoucí filmový příběh.¹⁴⁴ Nicméně roku 1966 Bohumil Šmída psal, že registrace námětů nemá zdaleka takový význam jako v minulosti a čím dál více se omezuje a nahrazuje uzavřením smlouvy s autorem literárního díla nebo divadelní či televizní hry.¹⁴⁵ Přitom ani synopse se vždy nevyžadovala, buď ji nahrazoval právě dvou až tří stránkový námět,¹⁴⁶ nebo se v případě adaptací předkládala prozaická či dramatická předloha.¹⁴⁷ Synopse se charakterizuje jako jednoduchý filmový přepis zamýšleného díla, u něž musí být zřejmé, že vhodný pro filmové zpracování a obsahuje dostatek látky na celovečerní film.¹⁴⁸ Stejně tak z ní musí být jasná hlavní myšlenka filmu:¹⁴⁹ „Podává zhuštěnou formou příběh v jeho posloupnosti s nejdůležitějšími postavami a s jejich charaktery, bez dialogů n. pouze s jejich náznaky a bez vypracování jednotlivých scén.“¹⁵⁰ Vyplývá z ní také její vhodnost v rámci celkového dramaturgického plánu.¹⁵¹ Obvyklý rozsah se pohybuje od pěti do deseti,¹⁵² případně až patnácti stran.¹⁵³ Ve spojitosti se snímky Eduarda Grečnera se neobjevuje jediný námět a pouze jedna synopse, jež má ovšem atributy filmové povídky (viz kapitola „4. Každý týždeň sedem dní“).

Ve filmové povídce se příběh rozpracovává v konkrétním scénickém sledu a postavy se charakterizují jak v dramatické akci, tak ukázkami dialogů, zachycuje se v ní prostředí a atmosféra,¹⁵⁴ zahrnuje kompletní ideově uměleckou koncepci, má přesně

¹⁴² Tamtéž, p. 195.

WATSON, Wallace S. Anticipating a Scorsese or Zanuck *Nostramo*? The Lean-Hampton-Bolt Screenplays. *Conradiana* 40, 2008, no. 3, pp. 267–299.

¹⁴³ KLOS. *Dramaturgie je když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*, s. 245.

Toto členění se stanovilo na základě kolektivní smlouvy mezi Československým filmem a Svazem československých spisovatelů z roku 1952. BAUMA. *Ekonomika československého filmu*, s. 92.

¹⁴⁴ LEVINSKÝ, Otto, STRÁNSKÝ, Antonín. *Film a filmová technika*. Praha : Nakladatelství technické literatury, 1974, s. 182.

¹⁴⁵ ŠMÍDA, Bohumil. *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby. Dodatky k publikacím „Organizace a výroba uměleckého filmu“ a „Jak se dělá film“*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1966, s. 57.

¹⁴⁶ Tamtéž.

¹⁴⁷ ŠMÍDA, Bohumil. *Od námětu do kopie. Výroba hraného filmu*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1979, s. 3.

¹⁴⁸ BAUMA. *Ekonomika československého filmu*, s. 95.

¹⁴⁹ ŠMÍDA. *Od námětu do kopie. Výroba hraného filmu*, s. 3.

¹⁵⁰ LEVINSKÝ, STRÁNSKÝ. *Film a filmová technika*, s. 286.

¹⁵¹ KLOS. *Dramaturgie je když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*, s. 245.

¹⁵² ŠMÍDA. *Od námětu do kopie. Výroba hraného filmu*, s. 3.

¹⁵³ LEVINSKÝ, STRÁNSKÝ. *Film a filmová technika*, s. 286.

¹⁵⁴ KLOS. *Dramaturgie je když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*, s. 245.

vypracovaný děj a částečný či naznačený dialog.¹⁵⁵ Její rozsah je padesát až šedesát stran.¹⁵⁶ Jak se ukáže v kapitolách o filmech *Nylonový mesiac* a *Drak sa vracia*, ani filmová povídka však nemusela nutně předcházet vypracování literárního scénáře, který se chápal jako co možná nejpřesnější předobraz budoucího filmu a soupis všeho, co se má objevit na plátně¹⁵⁷ či literární projekt budoucího filmového díla¹⁵⁸ mající vlastní literární hodnotu:¹⁵⁹ „Literárny scenár je hotové umelecké, filmovo-dramatické literárne dielo. Literárny scenár podáva celý dej, rozdelený na scény s opisom prostredí (event. dekoráciami), osôb, zvukov (príp. hudby) a so všetkými dialógmi v definitívnom znení.“¹⁶⁰ Od filmové povídky se většinou liší rozsahem, ale zejména striktním přizpůsobením budoucímu filmovému zpracování, protože se rozděluje na jednotlivé obrazy,¹⁶¹ jejichž sled vytváří předobraz budoucího filmu.¹⁶²

Technický scénář,¹⁶³ opatřený technicko-inscenačními poznámkami,¹⁶⁴ se již nezahrnoval do literární přípravy filmu, nýbrž se chápal jako první etapa výrobní fáze:

LS, jehož užívání bylo prosazeno po roce 1948, představuje soustavný popis vizuální i zvukové podoby filmu (včetně dialogů) a je pojímán jako poslední fáze vlastní textové (předprodukční) přípravy. TS, na jehož vzniku se už většinou podílí režisér¹⁶⁵ filmu (a často též, byť zpravidla anonymně, i další členové štábu), zahrnuje různé údaje týkající se natáčení (členění do jednotlivých záběrů, jejich velikost, pohyby kamery apod.) a je využíván jako východisko pro jeho organizaci. Přitom ovšem zůstává v plné míře verbálním textem; poukazuje na to i fakt, že obvykle přejímá (doslovně či s drobnými úpravami) obsáhlé pasáže z LS.¹⁶⁶

Bez ohledu na to, že technický scénář spadá do fáze výroby, je nutné zahrnout ho do *avant-textu* a pro potřeby disertace ho zohlednit, poněvadž se v něm většinou fixuje a někdy dokonce nadále formuje *výchozí představa*. Shodně s Macdonaldem se proto domnívám, že nejde o pouhý návod k realizaci filmu.¹⁶⁷ Poněvadž se zajímám právě o vývoj *výchozí představy*, nebudou mne zajímat aspekty technického scénáře jako číslování záběrů, odhady časových délek atp., ale také tento typ dokumentu budu zkoumat z hlediska toho, že jde o *záznam výchozí představy*.

¹⁵⁵ ŠMÍDA. *Od námětu do kopie. Výroba hraného filmu*, s. 4.

BAUMA. *Ekonomika československého filmu*, s. 95.

¹⁵⁶ ŠMÍDA. *Od námětu do kopie. Výroba hraného filmu*, s. 4.

¹⁵⁷ KLOS. *Dramaturgie je když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*, s. 245.

¹⁵⁸ BAUMA. *Ekonomika československého filmu*, s. 94.

¹⁵⁹ ŠMÍDA. *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, s. 58.

¹⁶⁰ BAUMA. *Ekonomika československého filmu*, s. 95.

¹⁶¹ V předložené disertaci označení „obraz“ dodržuji v případě filmových povídek a literárních i technických scénářů, v případě, že hovořím o filmu, nahrazuji „obraz“ „scénou“.

¹⁶² ŠMÍDA. *Od námětu do kopie. Výroba hraného filmu*, s. 6.

I tato stručná charakterizace literárního scénáře poukazuje na jeho centrální postavení ve výrobním procesu. MACDONALD. *Disentangling the Screen Idea*, p. 90.

¹⁶³ V pramenech se uvádí pod označením „režijní“, neboť počátkem padesátých let se v československé kinematografii podle sovětského vzoru pro technický scénář zavedlo označení „režisérský“. SZCZEPANIK. „Machři“ a „diletanti“. *Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962*, s. 40.

¹⁶⁴ LEVINSKÝ, STRÁNSKÝ. *Film a filmová technika*, s. 243.

¹⁶⁵ Na Slovensku se filmoví tvůrci snažili o to, aby režisér participoval už na literárním scénáři (viz níže).

¹⁶⁶ MAREŠ, Petr. Scénář – verbální text a anticipace filmu. *Illuminace* 26, 2014, č. 4, s. 11.

¹⁶⁷ MACDONALD. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, p. 186.

1.4. Struktura práce

Jako první se v následujícím textu pozastavím nad dosavadní literaturou vzniknuvší o díle Eduarda Grečnera spadajícího do šesté dekády („Grečnerovská“ literatura¹⁶⁸). Vyčlenění odborné literatury zacílené na autorovu tvorbu mimo úvod a její umístění za něj vyplynulo z toho, že se autoři daných odborných textů až na výjimky primárně nesoustředí na režisérovy filmy a především k nim přistupují ze zcela odlišných metodologických hledisek. Zařazení přímo do úvodu práce by tedy vzhledem k rozsahu kapitoly způsobilo nežádoucí odbočení od vytyčeného směru. Kapitola proto slouží pouze jako přehled existující literatury ať už více, či méně se zabývající dílem Eduarda Grečnera, místy doplněný o můj vlastní názor na přístup toho kterého autora a jeho hodnocení tvůrčovy filmografie. Protože v případě mé disertace nejde o režisérovu biografii, není do ní zahrnuta životopisná kapitola, jen místy prostřednictvím poznámkového aparátu i vlastního textu zmiňuji okolnosti umělce tvůrčí dráhy a jeho působení ve slovenské kinematografii, jež nesouvisejí se snímky *Každý týždeň sedem dní*, *Nylonový mesiac* a *Drak sa vracia*.

Trojici ústředních kapitol pojednávajících o těchto snímcích bude předcházet základní přehled organizačního vývoje slovenské kinematografie v době, kdy režisérovy tituly vznikaly, doplněný o přibližné shrnutí postupu při hodnocení filmových povídek a scénářů, velmi stručnou charakterizaci uměleckého směřování I. tvůrčí skupiny a jejího personálního obsazení („3. Organizace slovenské kinematografie, její proměny a schvalovací proces v letech 1957–1969“). Předložená disertace si totiž neklade za cíl podrobně popsat schvalovací mechanismus probíhající v rámci slovenské kinematografie druhé půle padesátých let a v letech šedesátých, to by ostatně na tvorbě jediného režiséra ani nebylo dost dobře možné,¹⁶⁹ nicméně právě tato procedura posuzování a schvalování měla zásadní vliv na vývojový proces *výchozí představy* toho kterého autorova snímku: „V podmínkách centrálně řízené kinematografie se scénář obrací také ke schvalovatelům, k orgánům, které na bázi stanovené kulturní politiky rozhodují o tom, co má a může být natočeno.“¹⁷⁰

Následují tři kapitoly, seřazené podle data výroby filmu, nikoli dle zahájení literární přípravy, jež tvoří jádro celé práce. Každá z nich se věnuje jednomu konkrétnímu filmu Eduarda Grečnera (po němž je vždy pojmenována). Odlišný rozsah jednotlivých kapitol vyplývá jednak tím, jak dlouho konkrétní titul vznikal, jednak množstvím vytvořených či zachovaných verzí filmových povídek, literárních i technických scénářů a dalších materiálů vzniknuvších v průběhu geneze filmového díla (korespondence, zápisy schůzí atp.). Každou z kapitol uvozuje krátká synopse probíraného filmu a úvod, v němž se mj. nastiňují dílčí cíle dané kapitoly. Ta je vždy rozdělena na část pojednávající o okolnostech vzniku literárního scénáře, případně filmové povídky, a na část zabývající se vývojem *výchozí představy*. Okolnosti vzniku zasazují genezi jednotlivých filmů do širšího kontextuálního rámce a sledují jednotlivé aktivity členů *SIWG* probíhající

¹⁶⁸ Uvozovky jsou zde užity proto, že až na výjimky se níže uvedené texty nevěnují primárně Eduardu Grečnerovi a jeho tvorbě.

¹⁶⁹ Tato problematika by si zasloužila samostatnou studii.

¹⁷⁰ MAREŠ. Scénář – verbální text a anticipace filmu, s. 10.

kolem formující se *výchozí představy*. Konkrétní ovlivňování *výchozí představy* pak mapuje oddíl o jejím vývoji, který je díky předchozí části zasazen do konkrétních časových souvislostí. Mimoto ve všech třech případech představuji dochované archivní materiály, s nimiž v kapitole pracuji, a *SIWG* filmu. Každou kapitolu zakončuje závěrečné shrnutí, přičemž s výjimkou kapitoly o *Drak sa vracia*, kde to pokládám za nadbytečné, výklad prokládají dílčí shrnutí.

2. „Grečnerovská“ literatura

Kromě marginálních poznámek v *Démantech všednosti* a *Diagnózách času* u nás věnoval Eduardu Grečnerovi „větší“ pozornost snad jen Jan Žalman v kritickém eseji¹⁷¹ *Umlčený film*.¹⁷² Žalman se dopouští několika pochybení, z nichž některá jsou více méně nepodstatná,¹⁷³ leč následkem jiných došlo z jeho strany k neporozumění režisérovým filmům, neboť je hodnotil na základě neodpovídajících kritérií. V tomto ohledu není problematický jen přístup Žalmanův, ale též postoje slovenských filmových historiků Václava Macka a Jeleny Paštěkové,¹⁷⁴ o nichž pojednám níže. Jan Žalman hodnotí trojici režisérových děl negativně,¹⁷⁵ poněvadž je všechny tři řadí k žánru psychologického filmu. Snad nejméně problematická je tato kategorizace u *Nylonového mesiaca*, o němž kritik tvrdí:

V centru psychologického děje stála složitost vztahu mezi mužem a ženou – vztahu, který moderní civilizace a společnost zejména u kultivovaných partnerů spíše zkomplikovala a ztížila, než aby jej učinila harmoničtější. Jenomže co v literární verzi nepostrádalo atraktivitu „slovenské Saganové“, to v Grečnerově filmovém překladu [...] hřešilo proti téměř všem estetickým pravidlům. *Nylonový mesiac* v jeho pojetí se ukázal být neobhajitelnou směsí nepravé duchaplnosti a kýče: kde styl nahradila líbivost, poesii kulisa, gesto póza a lyriku knižní krasořečnění.¹⁷⁶

Autor však nekonkretizuje, která estetická pravidla se v daném snímku porušují, ani neuvádí příklady oné „nepravé duchaplnosti a kýče“. Aniž bych se však hlouběji zabýval žánrovým zařazením Grečnerovy adaptace stejnojmenné novely Jaroslavy Blažkové nebo jakkoli problematizoval „neobhajitelnost“ jeho přístupu, je třeba Žalmanovi uznat schopnost odhalit určitý nesoulad, jímž režisér své dílo už od práce na literárním scénáři poznamenal (viz kapitola „5.0. Nylonový mesiac“).

¹⁷¹ Jak označuje Žalmanův text Jan Svoboda. CIESLAR, PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*, s. 323.

¹⁷² ŽALMAN. *Umlčený film*.

¹⁷³ Proto je zde uvádím jen pro uvedení na správnou míru: černobílému *Nylonovému mesiaci* přisuzuje barevný obraz (ŽALMAN. *Umlčený film*, s. 323.) a do snímku *Drak sa vracia* implantuje motiv protagonistova návratu z města z nerealizovaného scénáře Bély Balázse (ŽALMAN. *Umlčený film*, s. 324.). V obou případech je omyl zapříčiněn tím, že *Umlčený film* „vznikal ve svízelných podmínkách autorovy nucené izolace od materiálu.“ CIESLAR, PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*, s. 323.

Jan Šiman v úvodu k prvnímu doplněnému vydání z roku 2008 píše: „Je pozoruhodné, že se Janu Žalmanovi podařilo dílo pozoruhodného rozsahu za podmínek, jaké ke své práci měl, vůbec vytvořit. Uvědomme si, že v době vzniku *Umlčeného filmu* neměl objekt svého zájmu před sebou. Nemohl si filmy, o kterých zde pojednává, zopakovat ani v kině (mnohé z nich byly vyřazeny z distribuční sítě), ani nikde jinde [...]. Jeho jediným materiálem v době vzniku této práce tak zůstala pouze jeho paměť a vzpomínka na dávno minulé zážitky z biografu.“ ŽALMAN. *Umlčený film*, s. 7.

¹⁷⁴ V souvislosti s filmem *Každý týždeň sedem dní* jsem na to upozorňoval už v textu *Několik poznámek o filmu Každý týždeň sedem dní*, kde jsem rovněž nastínil novou perspektivu vnímání Grečnerovy prvotiny. CYROŇ, Milan. *Několik poznámek o filmu Každý týždeň sedem dní*. *Kino-Ikon* 17, 2012, č. 2, s. 127–133.

¹⁷⁵ „*Triatřicet stříbrných křepelek* Antonína Kachlíka, *Marie* Václava Vorlíčka, *Tricet jedna ve stínu* Jiřího Weisse, *Nylonový mesiac* a *Drak sa vracia* Eduarda Grečnera – všechny tyto práce snažící se postihnout člověka v krizových momentech jeho duševního či citového života, představovaly tvorbu druhého řádu: talent zde pokulhával za ctižádostí a často i filmový výsledek za literární předlohou.“ ŽALMAN. *Umlčený film*, s. 320.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 323.

Na *Každý týždeň sedem dní* Žalman nahlíží jako na nekomunikativní a ne zcela vydařený experiment. Přesto některá místa považuje za zdařilá, sugerující opravdové znepokojení, a nepochybuje ani o upřímnosti myšlenky, ačkoli problematika, o níž snímek pojednává, mu připadá utopická.¹⁷⁷ Nejvíce prostoru pak věnuje filmu *Drak sa vracia*, ovšem jak u *Každý týždeň sedem dní*, tak zejména u této balady ho chápání v intencích psychologického dramatu zavedlo na analytické a interpretační scestí. Správně poukazuje na to, že v Grečnerově přepisu Chrobákovy prózy hraje důležitou roli pojetí hlavního hrdiny, hrnčíře, coby umělce, nicméně svou interpretaci omezuje čistě na tento fakt. Činí tak dost možná proto, že zrovna v něm spatřuje zásadní problém filmu, pročez ho hodnotí výhradně skrze tuto perspektivu: „Anton Krajčovič [...] postavil interiér Drakovy chalupy v líbivě dekorativním ‚selském‘ slohu, zaplnil jej malebně aranžovanými keramickými výrobky a už tím svedl portrét Draka-umělce na falešnou cestu.“¹⁷⁸

Vedle Žalmana se o Grečnerovi velmi stručně zmínil Jaroslav Boček, podle nějž tento tvůrce hodně slíbil protiválečnou vizí *Každý týždeň sedem dní*.¹⁷⁹ Z dalšího textu však vyplývá, že se Boček shoduje s Žalmanem v názoru, že jeho další tvorba tyto sliby nenaplnila:

Co je Uher ve slovenské kinematografii si lze nejlépe ověřit ve srovnání s Bielikem [sic!] a s Grečnerem. Bielik [sic!] chce být slovenský. A vyžívá se v exaltovaném heroickém gestu, v pseudojánošíkovských postojích, bije se pateticky do prsou a ty slyšíš, jak to duní. Grečner chce být evropský a světový. A jeho „evropanství“ je jen provinciální a epigonské. Uher je slovenský i evropský, snad proto, že to ani nechce.¹⁸⁰

V *Dejinách slovenskej kinematografie* věnuje Václav Macek Eduardu Grečnerovi celou, byť krátkou, kapitolu.¹⁸¹ Režisérovi neupírá význam v prosazování filmu zaměřujícího se na nitro postav (mnohdy spojené s existenciální úzkostí), ale za jediný snímek, kde se mu to skutečně povedlo, považuje titul *Drak sa vracia*, kde se Grečner „nepochybně dostal do extrémnej podoby, anti- či ne-dramatickej tendencie v slovenskom filme“¹⁸² a do extrému dovedl východisko *Slnka v sieti*, které zároveň obměnil vlastní koncepcí subjektivizace a intelektualizace filmu.¹⁸³ Hlavní zásluhu na naplnění jeho ambicí má podle Macka

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 323. Převzato z CYROŇ. Několik poznámek o filmu *Každý týždeň sedem dní*, s. 128.

Richard Blech poznamenává: „Režijný rukopis prvých troch [Uhra, Barabáše a Grečnera, pozn. M. C.] preberá viaceré prvky neorealizmu, cinéma-vérité a renaissancevské poetiky, štruktúra ich filmov má uvoľnenejší tvar, v hojnej miere používajú metafóru a dejovú viacvrstvosť. Uvoľnenejší tvar im umožnil voľnejšie sa pohybovať ‚medzi‘ príbehom, vnárať sa do ľudskej psychiky, sledovať myslenie a cítenie ľudí viac zvnútra. Miestami však táto uvoľnenosť sujetu dostáva sa až na hranice zdieľnosti, ako sa to stalo v Barabášovom filme *Trio Angelos*, v Grečnerovom filme *Každý týždeň sedem dní*, miestami aj v Uhrovom *Slnku v sieti* a *Organe*.“ BLECH. Nezodpovedané otázky, s. 38–40.

¹⁷⁸ ŽALMAN. *Umlčený film*, s. 325.

¹⁷⁹ BOČEK. *Kapitoly o filmu*, s. 158.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 228. Citace pochází z textu publikovaného poprvé roku 1966, tedy před vznikem *Drak sa vracia*. BOČEK, Jaroslav. Nová vlna z odstupu. *Film a doba* 12, 1966, s. 622–635.

Zůstává otázkou, zda si Boček tento názor vytvořil pouze na základě *Nylonového mesiaca*, anebo zpětně přehodnotil i svůj postoj ke *Každý týždeň sedem dní*.

¹⁸¹ MACEK, PAŠTEKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 224–227.

¹⁸² Tamtéž, s. 227.

¹⁸³ Tamtéž.

hudba Ilji Zeljenky¹⁸⁴ a dále kamera Vicenta Rosince: „Ťažko hľadať obdobu Rosincovho štýlu, keď uprednostňuje kresbu štruktúry povrchu predmetov pred hocijako výrečnou dramatickou situáciou.“¹⁸⁵ První dva tituly Macek obviňuje z křečovitosti a intelektuálního snobství,¹⁸⁶ přitom jevy (deformování reality, nedramatičnost, lyričnost), které u *Drak sa vracia* hodnotí pozitivně, v jejich případě přehlíží, ačkoli v nich rovněž sehrávají velmi podstatnou úlohu.¹⁸⁷

Všechna další pojednání o tvorbě Eduarda Grečnera jsou zahrnuta do studií věnujících se problematice slovenské kinematografie v širších souvislostech. Takovými jsou také ve sbornících uveřejněné téměř identické konferenční příspěvky Jeleny Paštěkové *K problému typológie filmových adaptácií prózy*,¹⁸⁸ *K problému typológie filmových adaptácií prózy. Náčrt slovenskej situácie do konca šesťdesiatych rokov*¹⁸⁹ a *Literárne impulzy vo vývine slovenskej kinematografie šesťdesiatych rokov*.¹⁹⁰ Paštěková se v nich zabývá vztahem slovenských filmových adaptací k literárním předlohám, přičemž se pokouší vývoj slovenské kinematografie zasadit jak do domácího, tak do světového kontextu a opřít se o několik teorií vztahujících se k problematice filmových adaptací. Výsledkem jejího úsilí je mj. stručná typologie adaptací vzniknuvších v letech 1945–1969 vytvořená na základě nakládání filmových prepisů s patřičnou literární předlohou. Ke každé ze čtyř vytyčených skupin Paštěková vyjmenovává několik příkladů, přičemž mnohé kvalitativně posuzuje, jiné nikoli. Hodnotí, kterému režisérovi se adaptace vydařila, a kterému ne, ačkoli nijak neargumentuje, proč se tak domnívá. Totéž činí u všech tří titulů v režii Eduarda Grečnera, kdy první dva považuje za křečovité a třetí označuje za neadekvátní interpretaci předlohy, u níž režisér zachází s předlohou volně

¹⁸⁴ Zeljenkovi za hudbu k filmu, kterou přepracoval i do podoby koncertní skladby *Zaklínadlá*, udělili Cenu v kategorii celovečerního filmu 5. ročníku o nejlepší hudební dílo vytvořené pro Československý film a Československou televizi roku 1967 a o rok později ocenění IGRIC (cena SLOFITESu). LEXMANN, Juraj. *Slovenská filmová hudba 1896–1996*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art & Science, 1996, s. 89.

ŠMATLÁKOVÁ, ŠMATLÁK. *Filmové profily. Slovenskí režiséři hraných filmov*, s. 142.

Juraj Lexmann se domnívá, že Grečner a Uher v poetice svých filmů ponechávali hudbě obzvláště důležité místo. LEXMANN, Juraj. *Slovenská filmová hudba 1896–1996*, s. 95, volně.

¹⁸⁵ MACEK, PAŠTĚKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 227.

Peter Michalovič v díle pořadu *GEN.Sk* věnovaného osobnosti Eduarda Grečnera poznamenává, že mu v rámci třetí režijní generace patří osobitě místo i proto, že dokázal v *Drak sa vracia* skloubit to nejlepší ze slovenského umění šedesátých let (jmenuje Ilju Zeljenku a výtvarníka Milana Lалуhu). *GEN.Sk*, r. Jozef Chudík. Vysíláno na STV 2 24. 2. 1014.

¹⁸⁶ Rovněž Jan Žalman hovoří v případě *Každý týždeň sedem dní* o přepjatém intelektualismu. ŽALMAN. *Umlčený film*, s. 323.

¹⁸⁷ MACEK, PAŠTĚKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 225.

Štefan Uher v diskuzi o filmu *Drak sa vracia* poznamenal, že v něm kamera „přechází“ po předmětech a mnohde se zdůrazňuje detail předmětu namísto držení se tvaru anebo situace podobně jako ve snímku *Nylonový mesiac*. Stenografický záznam z besedy usporiadanéj Zväzom slovenských filmových umelcov o filme *Drak sa vracia*, 7. 2. 1968, s. 8–9.

¹⁸⁸ PAŠTĚKOVÁ, Jelena. K problému typológie filmových adaptácií prózy. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946–1969*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum, 1992, s. 29–41.

¹⁸⁹ PAŠTĚKOVÁ, Jelena. K problému typológie filmových adaptácií prózy. Náčrt slovenskej situácie do konca šesťdesiatych rokov. In KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický 2. 90 let vývoje čs. kinematografie*. Praha : Čs. filmový ústav, 1991, 163–174.

¹⁹⁰ PAŠTĚKOVÁ, Jelena. Literárne impulzy vo vývine slovenskej kinematografie šesťdesiatych rokov. In KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha : Národní filmový archiv, 1993, s. 97–103.

na hranici autorské tvorby,¹⁹¹ a která podle ní dokonce vychází z atmosféry padesátých let.¹⁹²

K prvním dvěma filmům Pašteková uvádí, že jsou spolu s *Pre mňa nehrá blues*¹⁹³ svědectvím „nevydareného a krčovitého úsilia vytvorit’ v slovenskej kinematografii pendant tzv. literatúry všedného dňa“.¹⁹⁴ Mezi Grečnerem a tímto literárním směrem určité vazby skutečně existovaly,¹⁹⁵ ale nepromítly se do jeho vlastní režijní tvorby, neboť ve svých teoreticko-kritických začátcích sice propagoval v kinematografii tuto linii,¹⁹⁶ ale ve svých dílech se od ní odchýlil, jak ukázaly i ústřední kapitoly této disertace:

Koncom päťdesiatych rokov Grečner obhajoval vo filme fakt a poéziu všednosti, v šesťdesiatych rokoch sa stal najvýraznejším obhajcom takzvaného zvnútorňenia filmu alebo – podľa režisérovej terminológie – „introvertného realizmu“. Vo filme je podľa neho dôležitejšie vyjadriť vnútro postáv a ich psychológiu, ako zobrazit’ fakty, pravdu či všednosť.¹⁹⁷

K této problematice jsem se vyjádřil již v textu *Několik poznámek o filmu Každý týždeň sedem dní*: „U *Každý týždeň sedem dní* na všednodennost poukazuje maximálně zasazení vyprávění do soudobé Bratislavy, obsazení rolí neherci, případně začínajícími herci,

¹⁹¹ PAŠTEKOVÁ. K problému typológie filmových adaptácií prózy. Náčrt slovenskej situácie do konca šesťdesiatych rokov, s. 169.

PAŠTEKOVÁ. K problému typológie filmových adaptácií prózy, s. 36.

¹⁹² Tamtéž.

Podle Václava Macka jde naopak o nadčasovou interpretaci. MACEK, PAŠTEKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 227.

¹⁹³ *Pre mňa nehrá blues* (1964) Jozefa Medveďa je adaptácií románu *Krok do neznáma* (1963) Antona Hykische, jenž se podílel i na scénáři. Čerstvý absolvent ekonomie Tomáš Lahuta (Marián Sotník) se v rámci vyprávění cesty z Bratislavy do malého města, kde pracuje ve šterkařském závodu, rozpomíná na své pracovní působení. Automobil, jímž cestu vykonává, symbolicky řídí náměstek ředitele, s nímž nedlouhou po svém nástupu přišel do konfliktu kvůli idealistickým snahám pozvednout podnik na vyšší úroveň. Dále se cesty účastní náměstkova manželka Hanka a ředitel závodu, jenž se znesvářeným mužům snaží vštěpit, že nesmějí vzájemné nepřátelství dávat veřejně najevo. Film selhává zejména v tom, že se prostřednictvím jednotlivých retrospektivních událostí, často spolu souvisejících jen velmi volně, a protagonistova vnitřního monologu pokouší otevřeně kritizovat panující poměry, zobrazit střet hrdinova idealismu a deziluze, proniknout do jeho psychiky při útěku do Bratislavy a zmapovat jeho milostný poměr s Hankou. Žádná narativní linie však není dostatečně propracována a snímek tak ve všech ohledech klouže pouze po povrchu. Mezi kladnější aspekty filmu patří kamera Stanislava Szomolányiho.

¹⁹⁴ PAŠTEKOVÁ. K problému typológie filmových adaptácií prózy. Náčrt slovenskej situácie do konca šesťdesiatych rokov, s. 168–169.

PAŠTEKOVÁ. K problému typológie filmových adaptácií prózy, s. 34.

PAŠTEKOVÁ. Literárne impulzy vo vývine slovenskej kinematografie šesťdesiatych rokov, s. 99.

¹⁹⁵ Kornel Földvári k tomu poznamenal: „Kritici už v prvých číslech formulovali (samozrejme na úrovni seba i doby) určitý dost’ jednotný (a na vtedajšiu tlač nezvyčajne ostrý) názor. Najkonceptnejší bol budúci filmový režisér, v tom čase dramaturg či lektor Edo Grečner, jeden z najaktívnejších mozgov prvej vlny ‚mladotvorbistov‘. Vo svojich teoretických článkoch a recenziách talianskych neorealistickej filmov programovo zdôrazňoval úlohu umenia byť svedectvom o človeku a čase, nepodplatiteľným zrkadlom. Spolu s priznaním sa k poézii všedného dňa, ktorá mala domovské právo v našom českom pendante *Kvėten*, usilovali sme sa vybojovať pre umenie priestor na zobrazovanie aj menej idylických skutočností. Titul tuším jedného z Grečnerových článkov znel *Všedný deň je naša pevnina*.“ DAROVEC, Peter, BARBORÍK, Vladimír. *Mladá tvorba 1956–1970–1996. Časopis po čase*. Levice : L.C.A., 1996, s. 14.

¹⁹⁶ Např. GREČNER, Eduard. Trinásta komnata. *Mladá tvorba* 2, 1957, č. 1, s. 12–13.

GREČNER, Eduard. Namiesto polemiky. *Mladá tvorba* 2, 1957, č. 5, s. 153.

¹⁹⁷ MACEK, PAŠTEKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 225.

Václav Macek dále dodává, že tyto Grečnerovy snahy se stavěly proti „sociologickým tendencím“ a „extrovertnímu realismu“ ve směřování Věry Chytilové a Miloše Formana, a částečně i Štefana Uhra.

a natáčení v reálu. Formální zpracování filmu a rovněž jeho ústřední téma se tomuto zařazení vzpírají, přestože by se na něj dala vztáhnout charakteristika tvůrčího přístupu spisovatelů Generace Mladé tvorby, jež „do centra svojho umeleckého záujmu postavili jednotlivca, ktorý rieši mnohé citové problémy, hľadá si miesto vo svete pokrivených medziľudských vzťahov a deformovaného verejného života, zápasí o vlastnú identitu“.¹⁹⁸ Pro *Každý týždeň sedem dní* skutečně platí, že se jeho hrdinové potýkají s citovými problémy a pohybují se ve světě narušených mezilidských vztahů, ale jestliže Paštéková spatřuje vklad Generace Mladé tvorby v přesvědčení, že krajní polohy člověka se nacházejí ve všednosti,¹⁹⁹ sama tím vlastně příslušnost režisérova debutu do této kategorie vyvrací. Filmem tematizovaná existenciální úzkost plynoucí z potenciální atomové hrozby totiž s všednodenností příliš nekonvenuje. Podstatné přitom je, že rozklad mezilidských vztahů zde vyplývá z této úzkosti a nikoli z běžných jevů, čemuž odpovídá i forma Grečnerova filmu.²⁰⁰

Václav Macek ve své studii *Metafora ve slovenskom hranom filme*²⁰¹ pojednává o prosazování metaforického, metonymického a symbolického vyjadřování v postupně se rozvíjející poválečné slovenské kinematografii. V ústřední části textu, v níž hodnotí vývoj slovenské kinematografie, pojmenovává čtyři prolínající se vývojové etapy, přičemž u jednotlivých období autor sleduje, do jaké míry se užívalo metafory, případně metonymie, jakým způsobem se nakládalo se symboly a jakou měrou se tvůrci emancipovali od reality. Vývoj slovenské kinematografie přitom popisuje jako cestu od přirovnání k metafoře a ke každé etapě uvádí konkrétní příklady. Jednotlivými obdobími se nezabývá na ploše stejného rozsahu, jeho zájem o to které období postupně narůstá, podobně jako se v průběhu rozvoje slovenské kinematografie rozšiřovalo využívání metaforického vyjadřování.

Do třetí etapy Macek jmenovitě včleňuje také Grečnerovy snímky *Nylonový mesiac* a *Drak sa vracia*. U prvního titulu se však vůbec nepozastavuje, druhému věnuje jeden odstavec, v němž oceňuje kamerové pohyby.²⁰² Avšak Macek nereflektuje, že režisér tyto kamerové pohyby rozpracovává už v *Každý týždeň sedem dní*, kdy kamera velmi často „mapuje“ prostor a v pokoji hlavních hrdinů doslova prozkoumává strukturu Andrejových skic obdobně jako v případě Drakových hliněných nádob.²⁰³ Tento způsob snímání se přitom odvíjí od tématu atomové hrozby a jí vyvolávané úzkosti, které se výrazové prostředky Grečnerova díla podřizují, a proto je nelze považovat za samoučelné, jak naznačuje Mackovo hodnocení tohoto snímku v *Dejinách slovenskej kinematografie*. S tím se rozchází také Lino Micciché, jehož *Generácia bez pomníkov v novom čsl. filme* se soustředí na slovenský film šedesátých let. *Každý týždeň sedem dní* se mu jeví jako zvláště

¹⁹⁸ SEDLÁK a kol. *Dejiny slovenskej literaúry II.*, s. 241.

¹⁹⁹ PAŠTÉKOVÁ. Literárne impulzy vo vývine slovenskej kinematografie šesťdesiatych rokov, s. 34.

²⁰⁰ CYROŇ. Několik poznámek o filmu *Každý týždeň sedem dní*, s. 128.

²⁰¹ MACEK, Václav. *Metafora v slovenskom hranom filme*. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946–1969*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum, 1992, s. 67–80.

²⁰² Tamtéž, s. 75.

²⁰³ Podobného postupu si Štefan Uher všiml i u filmu *Nylonový mesiac*. Slovenský filmový ústav. Stenografické protokoly zo zväzových diskusií. Zväz slovenských filmových a televíznych umelcov. Stenografický záznam z besedy usporiadanej Zväzom slovenských filmových umelcov o filme *Drak sa vracia*, 7. 2. 1968, s. 9–10.

zralý debut, v němž se k mohutné ideologicko-narativní osnově přidružuje obratné využití výrazových prostředků vytvářejících výrazný a osobitý styl.²⁰⁴

Emil Lehuta ve studii *Režijné generácie v slovenskom filme jako perodizácia* navrhuje, stejně jako Macek a Paštéková, periodizaci slovenské kinematografie po roce 1945. Zatímco Paštéková při svém úsilí zohledňuje přístup režiséra k literární předloze a Macek prosazování metaforického, metonymického a symbolického vyjadřování, Lehuta využívá hlediska generační příslušnosti. O třetí režijní generaci tvrdí:

Túto generáciu už neuspokojoval prekonaný a nevýrazný epický model podávania príbehu a jeho automatizované konvencie. Čoraz všeobecnejšie podrobowała kritickej revízii dovtedajšie základne postupy filmového vyjadrovania. Hľadala nové formy podania témy. Tradičný príbeh začala rozbíjať (a skladať) asociatívne organizovaným rozprávaním. Stavebné a významové jednotky sa tým ocitovali [sic!] v iných väzbách a iných súvislostiach.²⁰⁵

Následně však kriticky dodává, že jejich další filmy (které neuvádí) zůstávaly na povrchu a stávala se z nich nečekaně rychle nová manýra.²⁰⁶ Lehuta nejmenuje ani nikoho z tvůrců, nicméně jeho tvrzení naráží přinejmenším na to, že Eduard Grečner dosahuje vrcholu

²⁰⁴ MICCICHÉ. *Generácia bez pomníkov v novom čsl. filme*, s. 19–20.

²⁰⁵ LEHUTA. *Režijné generácie v slovenskom filme jako perodizácia*, s. 149.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 150.

Tamtéž Lehuta píše, že zklamání z vývoje generace zastavilo až v souvislosti s jejich televizními filmy.

Právě televizní filmy jsou podle Grečnera završující etapou slovenské nové vlny, resp. jeho generace. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

Totéž tvrdí také Martin Šmatlák: „A je doslova příznačné, že právě táto na jednej strane ‚tradičná‘, no zároveň aj slobodná či uvoľnená dramaturgia poskytla priestor nielen tvorcom ‚domácim‘ (pôsobiacim priamo v televízii), ale aj – či najmä – tvorcom kolibskéj strednej generácie (Stanislav Barabáš, Peter Solan, Martin Hollý, Eduard Grečner, Jozef Zachar). Viacerí z nich pritom práve v televíznej tvorbe dosiahli svoj tvorivý vrchol, ktorý neskôr – pravda, vinou rozličných okolností, vplyvov a súvislostí [sic!] – už nedokázali či nemohli prekročiť. ŠMATLÁK, Martin. *Televízna filmová tvorba (roky šesťdesiate)*. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946–1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum, 1992, s. 139.

Ve výběru konkrétních vrcholných děl Šmatlák Grečnera ani jeho televizní filmy nejmenuje.

Slovenské televizní tvorbě v 60. letech se Martin Šmatlák věnuje také zde: ŠMATLÁK, Martin. *Alternatívna ‚nová vlna‘ v televízii? O slovenských televíznych filmoch obdobia šesťdesiatych rokov*. In KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha : Národní filmový archiv, 1993, s. 105–110.

Lehutův kritický postoj se přitom počal formovat už v druhé půli šedesátých let: „Myslím, z nemnohých zmien, ktoré nastali v slovenskom filme za posledné roky je najmenej potešujúca a najmenej očakávaná a najmenej zdravá zmena, ktorou prešla moja, donedávna najmladšia filmárska generácia. Ak ešte pred pár rokmi bola v opozícii proti starej praxi slovenského filmu a za neuspokojivé výsledky neniesla priamo zodpovednosť, dnes je práve táto generácia najsilnejšou generáciou a nesie za výsledky slovenského filmu priamu zodpovednosť. [...] Najsmutnejšie na veci je to, že sa to stalo v čase, keď film a filmová tvorba začala byť oveľa nezávislejšia, oveľa menej dirigovaná mimoumeleckými vplyvmi. Najnepochybnejším dôkazom môjho tvrdenia je skutočnosť, že táto dnes vedúca generácia, pre ktorú sa hľadalo spoločné umelecké vyznanie a program, nedokázala ani vo funkciách prísť s nejakým vlastným programom. Zanedbala, ba do úpadku priviedla i tie formy vzáovného života, ktoré sama oživila a spočiatku naplnila mladou krvou. Mám tu na mysli nielen formy hodnotenia výrobných a tvorivých [sic!] období slovenského filmu, ale aj voľakedajšieho pravidelného hodnotenia pôvodných noviniek, ako aj študijnej projekcie zahraničných diel.“ Slovenský filmový ústav. *Stenografický protokol z aktívu slovenských filmových a televíznych umelcov*, 18. 6. 1968, s. 34.

v druhé polovině šedesátých let svým třetím filmem, v němž od některých postupů aplikovaných v prvních dvou filmech (obsazení neherců) upouští, jiné však dále rozvíjí.²⁰⁷

Andrej Obuch o této generaci dokonce tvrdí, že neměla autorské ambice, což spolu s nedostatečným scenáristickým zázemím podmínilo orientaci na literární díla (Solan, Grečner), nebo spolupráci s malým okruhem autorů (Bednár, Vichta).²⁰⁸ Do popředí vystupuje úsilí o myšlenkovou hloubku výpovědi, leč zvolené scenáristické předlohy pro to nevytvořily předpoklady,²⁰⁹ což v souvislosti s Grečnerem Obuch dokládá následovně:

Na jednej strane predstavuje kultivované úsilie o moderný filmový výraz, poučený vývinom svetovej kinematografie, a netradičný prístup k zobrazeniu javovej reality. Ten sa prejavuje kontrastným prelínaním artistne vytríbenej formy zobrazenia, použitím strihovej metódy so snahou zobraziť realitu v jej totalite a neštylizovanej bezprostrednosti. Potláčajú sa režijné zásahy a aranžovanie predkamerovej reality i hereckej akcie, ktorú Grečner zveril predovšetkým nehercom. Na druhej strane tu vystupuje do popredia úsilie o myšlienkovú hĺbku výpovede, ale zvolené scenáristické predlohy nevytvorili na to predpoklady. Vo výsledku sa tým umocnil rozpor medzi Grečnerovými režijnými a umeleckými ambíciami a profesionálnymi schopnosťami.²¹⁰

Slovenský film ještě v šedesátých letech skutečně trpěl nedostatkem kvalitních scenáristů, ať už spisovatelů píšících pro film nebo scenáristů-profesionálů, a tato otázka se také neustále dostávala do centra diskuzí probíhajících na Kolibě, ale je třeba se též zamyslet nad tím, jak jednotliví autoři problematiku autorství vnímali. Obuch poznamenává, že absence scenáristických předloh, které by byly přiměřené režijním ambicím tvůrců třetí generace, se odráží v individuální formulaci tvůrčího programu a záměru, na základě vlastního výkladu a posunu vůči předloze,²¹¹ avšak už tento přístup lze považovat za autorský. Např. v Grečnerově chápání se autorství a adaptování cizí předlohy nevyklučují, neboť nejideálnější stav při vytváření filmu pro něj znamená situace, kdy je režisér zároveň autorem scénáře.²¹² Vedle toho v šedesátých letech na otázku „Co si myslíte o spolupráci se spisovatelem?“ odvětil, že ji považuje za velmi důležitou, protože autorské filmy „začínají“ ve scénáři.²¹³

²⁰⁷ Obdobné postupy režisér uplatňuje i v televíznom filme *Čarodejnica*, ničméně dále režisérovi nebylo umožněno natáčet a tím pádem rozvíjet osobitou poetiku. Dnes už není možné zjistit, zda by v tomto úsilí byl úspěšný, anebo by narazil na vlastní tvůrčí limity či hranice normalizační kinematografie. Určitě ne zcela naplněné snahy navázat lze vysledovat v devadesátých letech u snímku *Jaškov sen*. Naopak *Pozemský nepokoj* se od nich v podstatě odklání. Podle Grečnera si nevyžadoval takový přístup, protože je to spíše televízny film založený na dialogu a odehrávající se v jednom prostoru. Pokud by mu v sedmdesátých a osmdesátých letech umožnili natáčet, usiloval by o potlačení dialogu na minimum (pokud by to látka unesla). Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

²⁰⁸ OBUCH. Vývinové premeny režijných princípov slovenského hraného filmu, s 60.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 61.

²¹⁰ Tamtéž.

²¹¹ Tamtéž, s. 60.

²¹² GREČNER, Eduard. Režisérská osobnosť. *Kultúrny život* 12, 1957, č. 42, s. 8.

²¹³ Reportáž je zakomponována i v televíznom cykle *Zlatá šedesátá* (Martin Šulík, 2009).

Z tohoto hľadiska vyznívá poněkud rozporuplně Grečnerovo tvrzení: „Nemyslím, že adaptácia hotového literárneho diela je čistým tvarom. Hoci existujú naozaj dobré filmové adaptácie, niekedy lepšie ako predloha. Avšak štruktúra filmového diela si vyžaduje veci písané pre film. Sfilmovaná literatúra nie je normálnym stavom filmu. Je iba náhražkou a ústupom.“ Tímto tvrzením však reagoval na volání po tom, aby spisovatelé psali pro film a pravděpodobně jím chtěl vyjádřit, že také scénáře podle literárních předloh by měli psát profesionální scenáristé. Film a filmový autor. *Slovenské pohľady* 79, 1963, č. 8, s. 68.

Zbývající studie se zabývají jednou konkrétní výrazovou složkou slovenských filmů. Martin Porubjak se věnuje obsazování neherců²¹⁴ a Juraj Lexmann filmové hudbě.²¹⁵ Prvně jmenovaný negativně hodnotí Grečnerovu práci s neherci, již považuje za necitlivou. Podle něj zde herci působí strojeně, neohrabaně a křečovitě, pseudointelektuální dialogy se nesou v rozporu s naturelem představitelů, což však není způsobeno záměrem režiséra, nýbrž tím, že neherci jsou pro něj objekty manipulace, nikoli subjekty výpovědi filmu.²¹⁶ Lexmann demonstruje na filmu *Drak sa vracia*, jakým způsobem se režiséři šedesátých let pokoušeli vyjadřovat novými prostředky, tzv. Novou hudbou²¹⁷ nevyjímaje, přičemž u mnohých z nich na tomto základě došlo k zdůrazňování hudby v poetice filmů:

Vrchárska téma (podľa Dobroslava Chrobáka) by zniesla folklórnu orientáciu, tvorcovia sa však vedome rozhodli pre dômyselne prekomponovanú avantgardnú hudbu. Obrazová akcia je v celých sekvenciách sprevádzaná len hudbou, ktorá sujetu „vtláča“ svoj výraz. Určité archaické prvky v rudimentárnej podobe len zvyšujú sugestibilitu hudby: rytmické gradácie bicích nástrojov, glissandá orchestrálneho pléna, zvuk ľudských hlasov atď.²¹⁸

Právě to podle něj zapřičiňuje nejednotné názory na film, kdy „ľudia uvažujúci len v literárno-dramatickej rovine dielo podceňujú, kým iní, viac orientovaní na senzibilitu nálad v spojení s obrazovou symbolikou, dielo vyzdvihujú.“²¹⁹

Ke všem třem Grečnerovým filmům z šesté dekády se Lexmann vyjadřuje v knize pojednávající o slovenské filmové hudbě *Slovenská filmová hudba 1896–1996*, kde uvádí, že v *Každý týždeň sedem dní* Zeljenkova elektronická hudba výrazově souvisí s pocitem osamělosti, úzkosti a nejistoty v životě vysokoškolské mládeže²²⁰ a *Nylonový mesiac* dává do souvislosti s kontrapunktem mezi hudbou určitého stylu či žánru a syžetem filmu:

Ivan Stadtrucker hovoří o tom, že využívání umělecky osvědčených děl pro potřeby filmu v určitém období národní kinematografie, kdy tato nedisponuje dostatečným scénaristickým zázemím, případně ho nemůže náležitě uplatnit, je jedinou cestou, jak v ní uplatnit filmově-kreativní potenciál. STADTRUCKER. *Dramaturgia hraného filmu*, s. 62.

²¹⁴ PORUBJAK, Martin. Od falošných ilúzií k autentickému jestvovaniu. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946–1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum, 1992.

²¹⁵ LEXMANN, Juraj. Filmová hudba. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946–1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum, 1992.

²¹⁶ PORUBJAK. Od falošných ilúzií k autentickému jestvovaniu, s. 90.

²¹⁷ Tvůrci Nové hudby, v návaznosti na konstruktivistickou tvorbu rakouského skladatele Antona Weberna, se snažili o negaci tradičních kompozičních technik, „[...] odmietli tradičnú melodiku a zamerali sa na ‚nespevné‘ melodické kroky, odmietli princíp tonality a zrovnoprávnili v rozličných podobách dodekafónie a seriálnej techniky všetkých 12 tónov európskeho tónového systému. Hľadali nové rytmické princípy, zriekli sa tradičného metra usporiadaného v taktach. Viedlo to najmä k zdôrazňovaniu zvukovej stránky hudby, vznikol dokonca pojem ‚Klangfarbenmelodik‘, ‚melódia zvukových farieb‘, ako analógia tradičného pojmu melódie zostavenej z tónov.“ LEXMANN. *Slovenská filmová hudba 1896–1996*, s. 85.

²¹⁸ LEXMANN. Filmová hudba, s. 104.

²¹⁹ Tamtéž.

Mezi muzikology se údajně objevil názor, že jde o nejlepší slovenský film vůbec, nicméně toto tvrzení Lexmann ničím nedokládá. Tamtéž, s. 110.

Totožný text k filmu *Drak sa vracia* se nachází také v Lexmannově monografii. LEXMANN. *Slovenská filmová hudba 1896–1996*, s. 89.

²²⁰ Tamtéž, s. 87.

Elektronická hudba je podle Lexmanna expresionistickou krajností esteticky související s tendencemi Nové hudby odpoutat se od tradiční melodiky, harmonie, rytmiky atd. První elektronické skladby vytvářel Ilja Zeljenka se zvukovým mistrem Ivanem Stadtruckerem na televizním zvukovém pracovišti. Tamtéž, s. 86–87.

Například ku Grečnerovmu *Nylonovému mesiacu* (1965), ktorého príbeh sa odohráva na pozadí bratislavskej preľudnenosti, nervozity a únavy, vytvoril Ilja Zeljenka archaickú neobarokovú domu s čembalom, a podal vysvetlenie: na dne človeka je túžba po niečom snivom, čistom, romantickom, a to chce vyjadriť pomocou melodickej hudby s barokovým „štichom“.²²¹

Eva Filová se v monografii *Eros, sexus, gender v slovenskom filme* krátce zmiňuje o *Nylonovém mesiaci* v souvislosti s tancem, který podle ní vyjadřuje hrdinčin temperament a potřebu svobody²²² a dvojici ilustračních screen shotů opatřuje titulkem: „Príslušnosť k dobe: koncert bigbítovej kapely The Beatmen v *Nylonovom mesiaci*.“²²³ Filmem se však více nezaobírá a *Každý týždeň sedem dní*, kde tanec na jednu stranu sehráva podobnou osvobozujúcu úlohu, avšak na druhou se využívá k vyjádření hrůzy z atomového výbuchu, vůbec nezmiňuje. Míjí se to totiž s předmětem jejího zájmu, neboť autorka sleduje míru a způsob výskytu erotiky a sexuality ve slovenském filmu.

Jak už bylo řečeno, na Slovensku je Grečner coby tvůrce reflektován výhradně prostřednictvím balady *Drak sa vracia*. Ve spojitosti s tímto žánrovým zařazením o něm píše český estetik Vlastimil Zúška ve studii *Drak sa vracia – poetická filmová balada* otištěné v časopise *Kino-Ikon*.²²⁴ Po žánrovém vymezení filmu se autor zabývá jeho formální výstavbou, prací s vizuální metaforou, narativní symboličností a psychologickou a etickou problematikou. Peter Michalovič interpretuje snímek v kontextu modernizace slovenské kultury a ve vztahu k literární předloze v textu *Z jednej strany človek, z druhej Drak* ve *Panoramatu filmové kritiky* vzniknuvšímu v rámci 37. Letní filmové školy v Uherském Hradišti v roce 2011.²²⁵ Ve sborníku *Béla Balázs – Chvála filmového umenia*²²⁶ věnovaného osobnosti maďarského filmového teoretika Bély Balázse, se nachází příspěvek Jozefa Červenky o hudbě v Grečnerově filmu *Drak sa vracia* nazvaný *Nefilmová filmová hudba Ilju Zeljenku*.²²⁷ Červenka se však soustředí spíše na stručnou kontextualizaci tvorby Ilji Zeljenky a nad jeho hudbou k *Drak sa vracia* se krátce pozastavuje teprve v poslední třetině textu, kdy charakterizuje skladatelův avantgardní přístup a zmiňuje, že jak skladatel, tak režisér k tématu přistupují „nefolklorně“.²²⁸ Ostatní zmínky o *Drak sa vracia* se objevují pouze ve formě mimoděčných poznámek, např. Jana Žilčayová v textu *Životný svet a jeho tematizácia vo filmových dielach* přiřazuje filmu

²²¹ Tamtéž, s. 89. Závěrečnou informaci obsaženou v citaci se autor dozvěděl roku 1975 přímo od Zeljenky. Eduard Grečner se vyjádřil, že od Zeljenky barokní hudbu „vymámil“. Doprovází scény, které vycházejí z něj, nikoli z literární předlohy, a které má on na svém druhém filmu nejradši. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

²²² FILOVÁ, Eva. *Eros, sexus, gender v slovenskom filme*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2013, s. 40.

²²³ Tamtéž, s. 41.

²²⁴ ZUSKA, Vlastimil. *Drak sa vracia – poetická filmová balada*. *Kino-Ikon* 16, 2012, č. 2.

Ačkoli jde o článek českého autora, jeho vznik byl iniciován na slovenské straně.

²²⁵ MICHALOVIČ, Peter. *Z jednej strany človek, z druhej Drak*. In SEIDL, Tomáš (ed.). *Panorama filmové kritiky IV*. Uherské Hradiště : Asociace českých filmových klubů, 2011, s. 8–11.

²²⁶ Balázs měl tento námět realizovat jako jeden z prvních filmů s národní tematikou v poválečné slovenské kinematografii. Z realizace nakonec sešlo, ale reflexe tohoto nerealizovaného projektu umožnila zahrnout do programu konference také pojednání o Grečnerově filmu.

²²⁷ ČERVENKA, Jozef. *Nefilmová filmová hudba Ilju Zeljenku*. In KAŇUCH, Martin (ed.). *Béla Balázs – Chvála filmového umenia*. Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov, 2010, s. 90–93.

²²⁸ Tamtéž, s. 92.

Červenka chybně pojmenovává protagonistu filmu jako Juraje Lepíše, namísto Martina Lepíše. Tamtéž.

mytickou tematiku,²²⁹ leč dále se mu vůbec nevěnuje. Totéž lze říci o výjimečné samostatné zmínce o filmu *Nylonový mesiac*, jejíž autor Martin Votruba konstatuje, že potenciál představit úspěšný film, byl promarněn.²³⁰

Ačkoli jsem uvedl několik nesouhlasných stanovisek k dosavadnímu pojmání Grečnerových novovlnných filmů a domnívám se, že by si zasloužily hlubší analýzu, na jejímž základě by byl celkový postoj k nim přehodnocen, můj přístup k nim, je v této disertační práci zcela odlišný. Na druhou stranu snad také tento přístup vnesl do dosavadního náhledu na Grečnerovo dílo nové světlo a vyvrátil několik chybných, nebo přinejmenším unáhlených či zjednodušujících tvrzení, a to zejména díky práci s archivními prameny. Právě ty umožňují revidovat dřívější závěry, jako např. ten z pera Václava Macka konstatujícího, že na Kolibě nevznikla paralela k tvorbě Jasného, Helgeho a Kachyni z konce padesátých let, protože mladí slovenští tvůrci teprve objevovali filmovou gramatiku a stylistiku,²³¹ neboť na této absenci se dost podstatně podílely také cenzurní zásahy ze strany vedení Ústřední správy slovenského filmu.²³²

Obdobně lze nazít také další Mackovo prohlášení o Grečnerově poplatnosti poetice Alaina Resnais a dalším francouzským vzorům. Režisérovi inspiraci není možné přehlédnout zejména u filmu *Každý týždeň sedem dní*, u nějž lze vysledovat obdobné motivy a postupy jako u snímků *Hirošima, má láska* (*Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1959), *Loni v Marienbadu* (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961) nebo *Cléo od 5 do 7* (*Cléo de 5 à 7*, Agnès Vardová, 1962): „Cléo, Andrej i Turo se věnují umění. Cléo věští stařena z karet, načež odhalí, že její život končí, a Turo si kupuje los od starce hovořícího o konci světa. Dále přichází za Andrejem do ateliéru, kde zády ke kameře sedí obnažená dívka Ria coby model, a stejně tak Cléo v sochařském ateliéru navštěvuje svou kamarádku taktéž pózující sochařům.“²³³ Všechny v citaci uvedené motivy se však objevují už v synopsi Ivana Stadtruckera z roku 1958, Grečner tedy nemohl od Vardové „opisovat“. A jak bude patrné v kapitole pojednávající o snímku *Každý týždeň sedem dní*, resnaisovské „[...]“ základy formálního zpracování tohoto snímku a potlačení dějovosti na úkor navozování pocitů se objevují už ve Stadtruckerově synopsi a následných filmových povídkách.“²³⁴

²²⁹ ŽILČAYOVÁ, Jana. Životný svet a jeho tematizácia vo filmových dielach (aplikované na slovenské filmy 60. rokov). In KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha : Národní filmový archiv, 1993, s. 64.

²³⁰ VOTRUBA, Martin. Historical and National Background of Slovak Filmmaking [online]. *KinoKultura* [citováno 27. 2. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.kinokultura.com/specials/3/votruba.shtml>>.

²³¹ MACEK.. Metafora v slovenskom hranom filme, s. 71–72.

²³² Viz HAIN a kol. *V mezích přípustnosti. Cenzura ve filmu a televizi*, s. 43–94.

²³³ CYROŇ. Několik poznámek o filmu *Každý týždeň sedem dní*, s. 131.

²³⁴ CYROŇ. Rekonstrukce geneze filmového scénáře na příkladu tvorby Eduarda Grečnera, s. 81.

3. Organizace slovenské kinematografie, její proměny a schvalovací proces v letech 1957–1969

Od 1. ledna 1957²³⁵ dochází ke zřízení samostatného státního podniku, Hraného filmu Bratislava-Koliba, a zvýšení pravomocí jeho ředitele.²³⁶ Zaniká kolektivní dramaturgie a nahrazují ji tři tvůrčí skupiny vedené Paľem Bielíkem, Vladimírem Bahnou a Monikou Gajdošovou.²³⁷ Jednotlivé otázky spojené s dramaturgickou přípravou se na Kolibě řešily v kooperaci s vedením studia, Uměleckou radou a Ústřední dramaturgií ČSF v Praze. Umělecká rada dle sovětského vzoru plnila funkci poradního orgánu ústředního ředitele ČSF pro tvorbu dlouhometrážních hraných filmů. Měla na starost scénáře i čisté sestřihy filmů (z hlediska uměleckého, ideového a technického) a řešila spory mezi členy štábu, případně mezi štábem a vedením studia.²³⁸ Vzhledem k tomu, že události kolem vzniku Hraného filmu Bratislava-Koliba a UR jsem popisoval již ve studii „Tvůrčí skupina mladých a její ideologická ‚nepřípustnost‘“, danou část zde budu citovat: „[Ředitel] byl nově oprávněn s konečnou platností schvalovat literární scénáře, generální rozpočet a zařazování filmů do výroby s tím, že o celoročním dramaturgickém a výrobním plánu a rozpočtu Hraného filmu rozhodovala Hlavní správa československého filmu v Praze.“²³⁹

Ředitel ovšem nezůstal na schvalování scénářů a hotových filmů sám. Coby poradní ideově umělecký orgán ředitele Hraného filmu byla jmenována Umělecká rada (UR),²⁴⁰ jež se vedle ředitele na postu předsedy sestávala z vedoucích všech tří skupin

²³⁵ K předchozí organizaci viz MACEK, PAŠTĚKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 127–130.

²³⁶ SFÚ. Zápis z aktívu tvorivých a organizačních pracovníků Hraného filmu v Bratislave, úvodní referát Júlia Jašša, 26. 3. 1957.

Také viz BAUMA. *Ekonomika československého filmu*, s. 65.

²³⁷ Na Barrandově přitom vznik tvůrčích skupin spadá již do podzimu 1954, kdy bylo zrušeno kolektivní vedení, a spustily se decentralizační kroky. SZCZEPANIK. „Machři“ a „diletanti“. *Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962*, s. 52–53.

²³⁸ Tamtéž, s. 54.

²³⁹ SFÚ. Zápis z aktívu tvorivých a organizačních pracovníků Hraného filmu v Bratislave, úvodní referát Júlia Jašša, 26. 3. 1957.

Kompetence pražského ústředí také viz: Národní archiv. Fond KSČ - Ústřední výbor 1945–1989. Komplexní zpráva o zajištění dalšího rozvoje československé kinematografie. (dále jen NA. KSČ - Ústřední výbor 1945–1989.)

V Komplexní zprávě o zajištění dalšího rozvoje československé kinematografie z roku 1956 se píše: „Organizační rozdělení filmu na oblast v historických zemích a na oblast na Slovensku způsobilo izolovanost v práci mezi studií uměleckého filmu Praha-Barrandov a Bratislava. Je třeba vytvořit podmínky pro užší styk těchto studií a zvláště pro společné řešení závažných ideově uměleckých otázek, zejména v koordinaci tematických a výrobních plánů a i otázkách technických.“ A dále: „Na Slovensku je obdobně samostatná [jako v českých zemích] zvláštní hospodářská organizace řízený svým ředitelstvím, která podléhá přímo pověřenci kultury. Člení se na tři účetní jednotky: ředitelství ČSF na Slovensku, Filmová tvorba a Distribuce.“ (NA. KSČ - Ústřední výbor 1945–1989. Komplexní zpráva o zajištění dalšího rozvoje československé kinematografie.)

²⁴⁰ Na Barrandově začaly tvůrčí skupiny vznikat na podzim roku 1954 a UR coby poradní orgán ústředního ředitele ČSF pro tvorbu dlouhých hraných filmů byla podle sovětského vzoru zřízena v únoru 1955. (SZCZEPANIK. „Machři“ a „diletanti“. *Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962*, s. 54). V souvislosti s tím se nabízí otázka, nakolik vznikla kolibská UR na návrh ředitele Hraného filmu a zdali si tak pouze neprezentoval její vznik před filmovými tvůrci. Vytvoření poradních orgánů ředitelů totiž ukládá také Komplexní zpráva o zajištění dalšího rozvoje československé kinematografie (NA. KSČ - Ústřední výbor 1945–1989. Komplexní zpráva o zajištění dalšího rozvoje československé kinematografie.)

a dále význačných slovenských umělců a kulturních pracovníků z ostatních oblastí kultury a umění, a to údajně proto, aby byla kinematografie spojena s celou národní kulturní a uměleckou činností.²⁴¹ UR měla za úkol posuzovat dramaturgický plán Hraného filmu, filmové scénáře, čistý sestřih hraných filmů, první kopie hraných filmů a projednávat závažné ideově umělecké problémy Hraného filmu předložené jeho ředitelem.²⁴²

Ačkoli se tedy filmové povídky a literární scénáře schvalovaly už v rámci TS, a to prostřednictvím písemných posudků jednotlivých dramaturgů, režisérů a vedoucích skupin, a následné diskuze, zdaleka to neznamenal, že se skupinou schválený scénář dostane do výroby. Dalším kolem schvalovacího procesu totiž musel projít na půdě UR, kde její členové na skupinou navržený scénář opět vyhotovovali písemné posudky. Tímto způsobem tak v rámci literární přípravy filmu i nadále fungovala vnitřní cenzura stejně jako za časů kolektivní dramaturgie a jakýkoli závadný scénář mohl ‚spadnout pod stůl‘ dříve než se přistoupilo k jeho realizaci. Ředitel Hraného filmu Bratislava-Koliba Július Jaššo sice na aktivu tvůrčích a organizačních pracovníků Hraného filmu v Bratislavě filmaře ubezpečoval:

Usta[no]vením UR sledujeme hlavne ten cieľ, aby pomáhala našim tvorcom v práci a aby naši tvoriví pracovníci si mohli v UR overiť správnosť umeleckých názorov a o pomoc sa oprieť. UR v nijakom prípade nemá nahradzovať dramaturgiu. Dramaturgia je sústredená v TS a tam sa naplno má rozvíjať jej práca. UR bude radiť len v zásadných otázkach, vyjadrovať sa zásadne k potrebe predkladanej látky a jej umeleckému spracovaniu. Pokiaľ pôjde o pripomienky[,] budeme uplatňovať tú zásadu, že autor má právo si vybrať z pripomienok tie, o ktorých správnosti je presvedčený.²⁴³

Avšak už jen množství nerealizovaných scénářů jeho tvrzení vyvrací. Jestliže se scenárista nepodřídil a nezpracoval připomínky ze strany UR, film podle jeho scénáře se zkrátka nenatočil. Nemožnost prosadit scénář navzdory názorům UR se přitom jeví jako zřejmá ihned po prvním přečtení Jaššova výroku, neboť tento orgán měl podle něj tvůrcům diktovat, který názor je správný. Členové UR tak činili prostřednictvím písemných posudků, v nichž nejenže sdělovali své připomínky, ale rovněž předložený text navrhovali na realizaci. V rámci takto vytvořeného systému se tvůrci v žádném případě nemohli rozhodnout, kterou z výhrad UR zohlední, a kterou nikoli.²⁴⁴ Nepřijetí výhrad UR se

Roku 1959 se Umělecká rada změnila na Ideově uměleckou radu, změnilo se její složení a měla ještě více dbát na ideovou stránku filmových děl. (MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 163)

²⁴¹ Ján Rozner (literární kritik), Šimon Jurovský (hudební skladatel), Mikuláš Huba (šéf opery ND, laureát státní ceny), dr. Miloš Krno (umělecký vedoucí ND, spisovatel), Vladimír Húška (vedoucí správy umění Povereníctva školstva a kultúry). (SFÚ. Zápis z aktívu tvorivých a organizačních pracovníků Hraného filmu v Bratislavě, úvodní referát Júlia Jašša, 26. 3. 1957.) Později však docházelo k personálním obměnám, a tak v UR zasedli např. scenárista Ivan Bukovčan, ideový vedoucí Pavel Gejdoš nebo teatrolog Rudolf Mrlían.

²⁴² SFÚ. Zápis z aktívu tvorivých a organizačních pracovníků Hraného filmu v Bratislavě, úvodní referát Júlia Jašša, 26. 3. 1957.

²⁴³ Tamtéž.

²⁴⁴ Jelena Paštéková uvádí, že autoři byli zváni na posuzování svých textů až od roku 1959, a to na popud režiséra Slovenského národního divadla Jozefa Budského, jenž společně s jeho šéfem Rudolfem Mrlíanem, zastupoval nefilmové umělecké složky v Ideově umělecké radě. (MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 163. Nicméně např. Peter Solan a Maximilián Nitra byli přizváni na posuzování scénáře *Vzostup a pád Barnabáša* Kosa UR už roku 1958.

rovnalo znemožnění, nebo minimálně odložení výroby filmu, neboť v případě nespokojenosti posuzovatelů se scénář vracel TS k přepracování, což se samozřejmě mohlo odehrát i několikrát.

Mnozí tvůrci si toto nebezpečí uvědomovali už po vzniku UR. Peter Solan vystoupil proti Jaššovu prohlášení, že cílem UR není nijak nahrazovat práci dramaturgie, protože se některé její činnosti s dramaturgií prolínají a osočil se, že UR jako orgán s vyššími pravomocemi zasahuje do rozvoje TS a oklešťuje jejich práva, ačkoli povinnosti jim zachovává. Ve sféře samostatného rozhodování a vytváření vlastního profilu se proto TS stávají zbytečnými. Scenáře by podle něj měli posuzovat pouze vedoucí skupin a ředitel.²⁴⁵ Monika Gajdošová zaujala poněkud vstřícnější postoj, jelikož považovala za důležité, aby film jakožto jeden z nejvýznamnějších úseků ideologické fronty umění procházel kontrolou, a to už jen proto, že do něj stát vkládá kapitál, kvůli čemuž má právo dohlížet na to, k jakému účelu se využívá. Vadil jí proto pouze způsob provádění kontroly, protože se zřízením UR nezkrátil schvalovací proces, čímž se minulo s původním záměrem.²⁴⁶ Nejostřeji proti UR vystoupil Eduard Grečner, jenž ještě více než Solan napadl samotnou existenci tohoto orgánu:

*Každý, tedy i riaditelia i vedúci skupín, majú právo radiť sa s kýmkoľvek, do toho naozaj nemáme čo hovoriť. Ale musíme protestovať proti tomu, aby sa ustanovil orgán, ten orgán, proti ktorému sme urobili už raz palácovú revolúciu a vytvorili tvorivé skupiny na to, aby nebol. Nemôžeme súhlasiť, aby títo ľudia rozhodovali o našom diele. Nemajú na to právo. Na to má právo iba riaditeľ a kolektív vedúcich TS. Nemajú právo na to, aby figurovali v zmluve o scenár. Ak sa hovorí o zvýšení právomoci riaditeľa, tu je k tomu príležitosť. Ak sa hovorí o demokratizácii, tu sa chce popierať. Ak sa hovorí o slobode tvorby, tu je príležitosť prakticky túto vec vykonať.*²⁴⁷

Jak Grečner, tak Solan zpochybnili smysl UR a zdůvodnění jejího složení z umělců pocházejících z jiných uměleckých odvětví. Grečnerovu tezi o existenci UR jako výrazu nedůvěry vůči vedoucím TS a řediteli přitom lze považovat za čistě účelovou, neboť on sám nepokládal zejména Vladimíra Bahnu za schopného režiséra²⁴⁸ a k Paľovi Bielikovi rovněž přistupoval s výhradami.²⁴⁹ Snaha mladých autorů však sledovala jasný cíl, a to vymanit filmovou dramaturgii z područí nadřazeného orgánu, u nějž tušili, že bude omezovat rozvoj jednotlivých skupin a filmových tvůrců a udržovat tím i nadále slovenskou kinematografii na chvostu světového vývoje. Jeho rozhodovací pravomoci hodlali přesunout na ty, kdo zásadně určují, resp. měli by určovat, profil domácí kinematografie, tedy na filmaře samotné. Příznačně se proti zřízení UR postavili právě zástupci nejmladší generace, kteří měli ambice přiblížit slovenský film soudobým západoevropským trendům a skoncovat se zavedeným zobrazováním nepravd, z nichž se

²⁴⁵ SFÚ. Zápis z aktívu tvorivých a organizačních pracovníků Hraného filmu v Bratislave, diskusní příspěvek Petera Solana, 26. 3. 1957.

²⁴⁶ SFÚ. Zápis z aktívu tvorivých a organizačních pracovníků Hraného filmu v Bratislave, diskusní příspěvek Moniky Gajdošové, 26. 3. 1957.

²⁴⁷ SFÚ. Zápis z aktívu tvorivých a organizačních pracovníků Hraného filmu v Bratislave, diskusní příspěvek Eduarda Grečnera, 26. 3. 1957.

²⁴⁸ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

²⁴⁹ HANÁKOVÁ. *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra*, s. 184.

po roce 1948 stala v československé kinematografii takřikající tradice. Situace v druhé polovině 50. let však ještě nedozrála k tomu, aby vedení Hraného filmu jejich slova vyslyšelo a vzdalo se kontrolního orgánu, pomocí něžž mohlo bez větších námah ovlivňovat filmovou produkci. Prostřednictvím UR měly tvář kinematografie formovat stranické směrnice, nikoli režiséři, scenáristé či dramaturgové.

Paradoxním zůstává fakt, že ačkoli vedoucí představitelé slovenského filmu a komunistické strany neustále vyjadřovali svou nespokojenost s malým počtem dokončených filmů a příliš dlouho trvající literární přípravou, zaváděli opatření, která ji protahovala.²⁵⁰ Jestliže Gajdošová ve zřízení TS viděla šanci na zlepšení tohoto stavu, neuvědomila si, že důsledný dohled nad vznikajícími díly je pro nadřazené orgány důležitější a nedokázala v danou chvíli dohlédnout jiných než ‚časových‘ důsledků vyplývajících z existence kontrolního orgánu. Avšak vzhledem k tomu, že komunistická garnitura spatřovala právě ve scénáři nejdůležitější článek složitého výrobního procesu filmu,²⁵¹ věnovala mu značnou pozornost a uchýlila se tím pádem k dvoukolovému schvalování scénáře nejprve v TS a posléze UR bez ohledu na jeho dlouhé trvání.²⁵² Gajdošová sice roku 1969 zpětně reflektovala i toto neblahé působení UR, ovšem i tehdy osvětlovala vznik TS coby opatření proti centrálnímu řízení tvorby: „...[tvůrčí skupiny] vznikli po XX. zjazde KSS[Z], spontánne a demokraticky, ako výraz samotných tvorivých pracovníkov zoskupit' sa podľa názorovej a estetickej príbuznosti. Sú teda produktom rozpadu, ak nie priamo rozbitia centrálnej dramaturgie, ktorá takým nástrojom [manipulace tvorby] naozaj bola.“²⁵³ V daném období se však právě kvůli nezpochybnitelné nadřazenosti UR nepodařilo práci jednotlivých tvůrců od centrálního řízení tvorby zcela emancipovat, a to ani s pomocí TS. Z určitého úhlu pohledu by se tak dal vznik TS považovat za pouhou formalitu bez většího významu.²⁵⁴

Umělecká rada např. v lednu 1958 vrátila k přepracování scénář Tibora Vichty *Prv než skončí tento deň* pojednávající o vysokoškolské mládeži, na němž se jako dramaturg podílel Eduard Grečner. Tato a další látky připravované zejména v tzv. tvůrčí skupině mladých Moniky Gajdošové a částečně i ve zbývajících dvou skupinách zapříčinily, že ÚV KSS vydal v dubnu 1958 rezoluci, která mj. spustila reorganizaci skupin a z tvůrčích skupin tak vznikly dvě skupiny výrobní, I. výrobní skupina Jaško–Bukovčan a II. výrobní skupina Oravec–Mináč. Reorganizace se ospravedlňovala

²⁵⁰ Konec konců vina za jakákoli pochybení, včetně pomalého tempa přípravy, se přisuzovala vždy pouze tvůrcům. (Např. SFÚ. Zápis z aktivu tvorivých a organizačních pracovníků Hraného filmu v Bratislavě, úvodní referát Júlia Jašša, 26. 3. 1957.), aniž by UR v čele se svým předsedou, ředitelem Hraného filmu, přijala jakoukoli vlastní zodpovědnost (což nápadně připomíná postoje KSČ, jejíž metody také takto prorůstaly státní kinematografií).

²⁵¹ NA. KSČ - Ústřední výbor 1945–1989. Komplexní zpráva o zajištění dalšího rozvoje československé kinematografie.

²⁵² Stanovit závazný postup při posuzování, hodnocení a schvalování literárních předloh a scénářů ukládala Komplexní zpráva o zajištění dalšího rozvoje československé kinematografie z roku 1956. (NA. KSČ - Ústřední výbor 1945–1989. Komplexní zpráva o zajištění dalšího rozvoje československé kinematografie.)

²⁵³ pb. Slovo tvorivých skupin. Hovorí Monika Gajdošová. *Film a divadlo* 13, 1969, č. 17, s. 10.

Vedle toho zde ovšem existoval i přístup KSČ, v němž se odrážel výše zmíněný důraz na literární přípravu filmů: „Aby byly vytvořeny podmínky pro systematické řízení scenáristické práce a pro odpovědnou dramaturgii, zejména však pro kolektivní spolupráci, byly zřízeny ve studiích uměleckých filmů tvůrčí skupiny...“ (NA. KSČ - Ústřední výbor 1945–1989. Komplexní zpráva o zajištění dalšího rozvoje československé kinematografie.)

²⁵⁴ HAIN a kol. *V mezích přípustnosti. Cenzura ve filmu a televizi*, s. 47–52.

plánovaným zvýšením výroby na šest snímků ročně, ve skutečnosti však šlo o to, zbavit mladé autory „špatných“ názorů. Vývoj české a slovenské kinematografie se zde částečně odlišuje, protože na rozdíl od Slovenska se u nás tvůrčí skupiny zachovaly, a to i po neblahých usnesení padnuvších na konferenci v Banské Bystrici.²⁵⁵ Právě závěry 1. pracovního festivalu československých filmů v Banské Bystrici konaného od 22. února do 1. března 1959 vyvolaly na Slovensku další utužování poměrů. Ústřední ředitel Pavol Dubovský se ve své kritice banskobystrických filmů vrátil i k problémovým scénářům z let 1957–1958. Ústřední správa slovenského filmu, v jejímž čele Dubovský stanul, vznikla zrušením Hlavní správy slovenského filmu k 1. dubnu 1958 na základě usnesení Sboru pověřenců č. 97. Mimoto se v oblasti filmové výroby samostatné podniky Hraný film a Krátky film sloučily v jeden podnik, a to Filmovou tvorbu v Bratislavě. Pro distribuci se zřídila Ústřední půjčovna filmů v Bratislavě, přičemž oba zmíněné podniky podléhaly právě Ústřední správě slovenského filmu.²⁵⁶ Dubovského náměstkem byl někdejší ředitel Slovenského filmu a pozdější hospodářský vedoucí I. TS Pavol Bauma.²⁵⁷

Umělecká rada byla přetransformována na Ideově uměleckou radu (pouze o dvou členech z řad filmařů, Jána Lacka a Vladimíra Bahnu)²⁵⁸ s cílem schvalovat filmové povídky a scénáře s větším důrazem na ideologické hledisko. To ovlivnilo také tvůrčí dráhu Eduarda Grečnera, neboť jeho scénáře *Drak sa vracia* a *Kolíška* byly ředitelem Pavlem Dubovským označeny za škodlivé a zakázány.²⁵⁹ Obě látky původně vznikaly v III. TS Moniky Gajdošové, ačkoli literární scénář *Drak sa vracia* autor předložil teprve I. VS Jaššo–Bukovčan (viz kapitola „6. Drak sa vracia“). V I. VS se započala také dlouholetá literární příprava filmu *Každý týždeň sedem dní* (viz kapitola „4. Každý týždeň sedem dní“). Režisér Slovenského národního divadla Jozef Budský, jenž společně s jeho šéfem Rudolfem Mrlianem v UR zastupovali nefilmové umělecké složky, zdůrazňoval, že umělecké a ideologické hledisko od sebe při posuzování díla nejde oddělit, zároveň však nelze zdůrazňovat jedno hledisko na úkor druhého. Vedle toho se vyjádřil, že by se scénáře neměly posuzovat bez přítomnosti autora, a tak bylo přijato usnesení, že posuzování scénářů je možné i za autorské účasti, pokud o to tito požádají.²⁶⁰ Podle Ivana Bukovčana se okolo filmu vytvořila monstrózní mašinérie s nadměrným počtem schvalovacích a kontrolních orgánů obsazených umělecky nekvalifikovanými lidmi, v nichž mnohdy scházel jediný dramaturg či scenárista. Tento stav přitom ve vztahu k rozvoji kinematografie označil za nenormální, což odpovídá také názoru Petra Balghy volajícího po zjednodušení schvalovacího procesu ještě roku 1963. Ján Mináč se dokonce pohoršoval nad nedůvěrou vedení směřovanou vůči autorům.²⁶¹

²⁵⁵ S výjimkou rozpuštěné tvůrčí skupiny Feix–Daniel. SZCZEPANIK. „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962, s. 56 – 57.

²⁵⁶ BAUMA. *Ekonomika československého filmu*, s. 67.

²⁵⁷ MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenské kinematografie*, s. 203.

²⁵⁸ UR, která mj. schválila literární scénář *Drak sa vracia*, ve složení Ivan Jerábek, Jozef Budský, Ján Rozner, Paľo Bielik, Ivan Bukovčan, Rudolf Mrlian, Juraj Špitzer, Ján Lacko, Ján Mináč a Vladimír Bahna byla rozpuštěna 30. září 1959. MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenské kinematografie*, s. 211.

²⁵⁹ Viz Zápisnica z aktívu tvorivých pracovníkov Štúdia hraných filmov, úvodní referát Pavla Dubovského, 20. – 21. 5. 1959.

²⁶⁰ MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenské kinematografie*, s. 163.

²⁶¹ Celá diskuze, již se účastnil také Eduard Grečner, viz: Film a filmový autor, s. 65–71.

Situace navracející kinematografii na počátek padesátých let se však dlouho neudržela. Ministr školství a kultury vydal 30. června 1960 výnos, kterým se Ústřední správa slovenského filmu spolu s podřízenými organizacemi převedla do přímého řízení Ústřední správy československého filmu v Praze (od 1. července 1960) a dále opatření z 27. srpna 1960, jímž zrušil Ústřední správu slovenského filmu v Bratislavě, Filmovou tvorbu a Ústřední půjčovnu filmů a současně s tím zřídil od 1. října 1960 podnik Filmová tvorba a distribuce Bratislava jako samostatnou hospodářskou organizaci podřízenou Ústřední správě československého filmu v Praze. V roce 1962 bylo vydáno vládní nařízení, na jehož základě se přenášela zvýšená pravomoc a zodpovědnost na Ústřední ředitelství československého filmu, které od 1. února 1962 bylo z hlediska ideologického a kulturně-politického podřízeno přímo ÚV KSČ.²⁶² Ve stejném roce odvolali ředitele Filmové tvorby a distribuce Bratislava Dubovského.²⁶³ Do 1. června 1963 podnik vedl někdejší ředitel Hraného filmu Bratislava-Koliba a poté hospodářský vedoucí I. VS Július Jaško, jehož vystřídal dramaturg Pavel Gejdoš, jenž od roku 1960 zastával pozici ředitele Studia hraných filmů.²⁶⁴ Právě Gejdoš v polovině šedesátých let zapříčil Grečnerovu volbu novely Jaroslavy Blažkové *Nylonový mesiac* (viz kapitola „5. Nylonový mesiac“).

V rámci reorganizace²⁶⁵ vznikly dvě tvůrčí skupiny²⁶⁶ Marenčin–Bakoš a Mináč–Kráľ,²⁶⁷ jež měly na starosti jak dramaturgickou přípravu, tak výrobu filmu. Jelena Paštéková uvádí, že vytvoření těchto tvůrčích skupin se uskutečnilo v roce 1963,²⁶⁸ ovšem zápis z posuzování druhé verze filmové povídky *Každý týždeň sedem dní* dokládá, že se tak muselo stát již dříve, a to nejpozději roku 1961. Skupina se skládala z vedoucího skupiny, hospodářského vedoucího, dramaturga, sekretářky a soustředila kolem sebe interní a externí spolupracovníky. Vedoucí skupin řídili literární přípravu a navrhovali hlavní tvůrčí pracovníky štábu, posuzovali režisérovy návrhy hereckého obsazení, odpovídali za ideové, umělecké i hospodářské otázky přímo řediteli studia atp.²⁶⁹ Tím se posílila úloha dramaturgů, kteří také stanuli v čele skupin coby hlavní dramaturgové. Dále se tvůrčí skupiny skládaly přibližně z pěti až šesti dramaturgů.²⁷⁰

Dne 1. ledna 1964 byla Filmová tvorba a distribuce Bratislava přejmenována na Československý film Bratislava a 1. ledna 1967 došlo k vytvoření Oblastního ředitelství Československého filmu Bratislava, čímž se kolibský podnik stal téměř samostatným subjektem. Gejdoše nahradil roku 1966 Ctibor Štítnický, básník a do roku 1965 ředitel vydavatelství Slovenský spisovateľ,²⁷¹ jenž si za cíl vytyčil zrušení direktivního řízení²⁷²

²⁶² BAUMA. *Ekonomika československého filmu*, s. 67–68.

²⁶³ Dubovský se stal náměstkem ústředního ředitele Československého filmu Aloise Poledňáka.

²⁶⁴ Jeho nástupem se začala čtyř až pětiletá funkční období ředitelů podniku. MACEK, Václav, PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta, 1997, s. 218.

²⁶⁵ Pavol Bauma uvádí, že od konce války do roku 1962 proběhlo na půdě Československého filmu asi 20 reorganizací. BAUMA. *Ekonomika československého filmu*, s. 70.

²⁶⁶ V roce 1963 vznikla ještě III. tvůrčí skupina Jána Beera, jež se orientovala na tituly adresované dětem a mládeži.

²⁶⁷ Po smrti Jána Mináče v lednu 1965 skupinu krátce vedl Ľudovít Filan a následně Monika Gajdošová.

²⁶⁸ MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 163.

²⁶⁹ SZCZEPANIK. „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962, s. 54–55.

²⁷⁰ MICCICHÉ. *Generácia bez pomníkov v novom čl. filme*, s. 3.

²⁷¹ Podle Grečnera se v dramaturgii po roce 1956 vytvořil silný odpor vůči panujícím poměrům, mnohdy se tam probírala témata, která byla trestná a řada činností se vykonávala jako „spiknutí“, např. když filmaři

a mj. se zasadil o definitívni zařazení filmu *Drak sa vracia* do výroby (viz kapitola „6. Drak sa vracia“). Vztah Štítnického s Eduardem Grečnerem byl podle druhého jmenovaného korektní a provázal ho vzájemný respekt. O Dubovském, jehož hodnotí jako jezuitsky přísného, ale primitivního muže,²⁷³ se režisér vyjádřil, že ho nenáviděl.²⁷⁴ ovšem Gejdoš mu byl naopak nakloněn:

On dokonca ten riaditeľ Gejdoš, ktorý bol vášnivý komunista, on mal ku mne taký nejaký lepší vzťah ako k ostatným [...] On dokonca si vynútil, že si budeme tykať, ja som nechcel, lebo jeho svet mi bol cudzí, ale proste keď mi bol naklonený, tak nebudem ho predsa dráždiť tým, že ho budem odmietať, lebo čo. On bol taký, taký veriaci komunista. „Musíme to vyhrať, to je naša povinnosť,“ to bol jeho svet.²⁷⁵

Vrátím-li se k dramaturgii uvnitř skupin, jejím úkolem bylo:

[...] zapojit' čo najväčší počet autorov do písania filmových literárnych predlôh. Každý dramaturg tvorivej skupiny by mal za povinnosť zabezpečiť každoročne jeden scenár a jednu filmovú poviedku pre dramaturgický plán. Vedúci dramaturg má organizovať a viesť dramaturgickú prácu. Jednotliví dramaturgovia sa majú riadiť týmito zásadami: vyhľadávať a získať filmové námety a objavovať filmové témy [...]; v úzkej spolupráci spisovateľa (scenáristu) a režiséra dramaturgicky viesť literárnu predlohu od námety až po schválený scenár. Tvorivá družba dramaturgov, spisovateľov (scenáristov) a režisérov je dôležitou podmienkou úspešnej literárnej prípravy. Základom práce dramaturga je dôkladné poznanie ľudí; jeho úlohou je vzbudiť a udržať záujem spisovateľa a vôbec o autora o filmové témy. Dramaturg musí vedieť pomáhať. Musí nájsť to, čo je v literárnej predlohe hodnotné a to rozvinúť. Preto práca dramaturga je veľmi dôležitá pri filmovej literárnej príprave. Filmová dramaturgia má úzko spolupracovať so Zväzom spisovateľov, aby sa otázky literárnej prípravy neriešili izolovane len v tvorivej skupine, prípadne v štúdiu, ale treba do ich riešenia zainteresovať aj Zväz spisovateľov a spolu s ním vytvárať dobré podmienky pre úspešnú literárnu prípravu filmov.²⁷⁶

Požadavek na zapojení spisovatelů se přitom v rámci slovenské kinematografie objevoval pravidelně.²⁷⁷ Uznávaný vedoucí I. TS Albert Marenčín, o jehož dobré reputaci svědčí i názor Eduarda Grečnera: „Velmi som rešpektoval A. Marenčina ako autoritu

zabránili tomu, aby se ředitelem slovenského filmu stal Milan Lajčiak, jehož chtěli na Slovensko dosadit z Prahy. Filmaři vytypovali na post ředitele Ctibora Štítnického, jehož Marenčín po stranické lince prosadil. Štítnický pak vytvořil prostor pro další mladou generaci (Jakubisko, Hanák, Havetta). Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

V *Dejinách slovenské literatúry* se o Lajčiakovi mj. píše: „Medzi najdogmatickejších autorov, ktorí priamo slúžili politickej moci, patril básnik Milan Lajčiak, žiadajúci svojho času vo veršoch pre súdených v politických procesoch trest smrti.“ SEDLÁK. *Dejiny slovenskej literatúry II*, s. 239.

²⁷² MACEK, PAŠTEKOVÁ. *Dejiny slovenské kinematografie*, s. 228–229.

²⁷³ GREČNER. *Film ako voľný verš*, s. 67.

²⁷⁴ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

Grečner ho uznával i jako básníka (i přes negativa z padesátých let). Štítnický se účastnil SNP, přičemž tuto svou osobní zkušenost reflektoval ve sbírce *Červená šatka* (1946). SEDLÁK. *Dejiny slovenskej literatúry II*, s. 315.

²⁷⁵ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

²⁷⁶ BAUMA. *Ekonomika československého filmu*, s. 101–102.

²⁷⁷ Slovenský filmový ústav. Fond Vladimír Kubenko. Rezoluce o filmu, duben 1958.

Účast spisovatelů v kinematografii se probírala např. i zde: Film a filmový autor, s. 65–71.

Alfonz Bednár zde jako jeden z důvodů nezájmu spisovatelů o film zmiňuje komplikované a nepříznivé schvalovací procedury. Tamtéž, s. 71.

a dobre som počúval jeho názor. Bol to moderne vidiaci tvorca so širokým európskym rozhl'adom. Myslím, že Marenčinovi predovšetkým a jeho ‚ochranným krídlam‘ a diplomacii vďaka moderný slovenský film (nielen ja) za veľa,“²⁷⁸ angažoval do I. TS spisovateľa Alfonze Bednára,²⁷⁹ Dominika Tatrku ad.:

O ostatnú spoluprácu so spisovateľmi sme sa však usilovali prakticky od začiatku 60. rokov, dokonca aj predtým. Nedá sa povedať, že by vždy išlo o záruku kvality, ale v každom prípade to bola aspoň záruka, že sa nájdu nejaké podnety, s ktorými sa bude musieť režisér alebo scenárista vyrovnávať. Slovenský ‚káder‘, od režisérov cez scenáristov a kameramanov, to boli všetko ľudia viac-menej s remeselníckou mentalitou – len vyhotoviť to, čo si panstvo žiada! To znamená, že tu pôsobilo mnoho konvencií, ktoré sa vždy odvolávali na tradície. Nový závan chýbal. Práve preto som si myslel, že ak už do tohto prostredia spisovateľa neprinesú hotové námety, tak aspoň sa rozprúdi myšlienkové zázemie. [...] Prišiel Johanides, poskytol dobrý námet Hanákovi, Bednár vytvoril s Uhrom tandem, ktorý svojím myslením a poetikou naozaj poznamenal 60. roky. Tatarka napísal scenár *Červený Benčat*, ten sa však dostal na pretras až keď bol Tatarka v nemilosti – už bola iná atmosféra, iný riaditeľ. Ponúkali sa nám aj niektorí českí autori. Johan Klíma ponúkal námet o povodniach s tým, že by to Bielik režíroval. [...] Aškenazy, napríklad, spolupracoval s Havetom,²⁸⁰ ale neviem z akých dôvodov sa táto spolupráca skončila.²⁸¹

Práve Bednár a Tatarka figurujú jako posuzovateľé scénárů k filmům Eduarda Grečnera, které všechny vznikly v Marenčinově I. TS. Jejimi dalšími členy byli dramaturgové a scenáristé např. Maximilián Nitra a Štefan Sokol, kteří se tak podíleli na genezi režisérových filmů. Jako dramaturg zde před zahájením kariéry režiséra působil také Eduard Grečner.²⁸² Co se týče písemných posudků, Marenčin říká, že posuzovateľé

²⁷⁸ Emailová korespondence s Eduardem Grečnerem, 4. 8. 2015.

Dle Grečnera hrál Marenčin ve slovenském filmu rozhodující úlohu. Je to člověk kultivovaný, světzasnalý, s rozhledem po literatuře, a to to ve slovenském filmu chybělo. Působilo v něm množství amatérů, i schopných a nadaných, ale Marenčin přinesl obrovský rozhled. To režisér považuje za rozhodující moment pro to, že se estetika kinematografie změnila. Nemůže to být práce jedince, ale někdo musí být ten, na koho se to „navěší“. Aby mohl být vedoucím skupiny, vstoupil Marenčin do strany, neboť to bylo podmínkou. Na vedoucím postu musel sedět straník, aby to vládnoucí orgány měli pod kontrolou. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

Marenčin přiznává, že se rozhodl stát vedoucím skupiny proto, aby se mohl pracovat na liberalizaci. Rozhovor s Albertem Marenčíne, Bratislava, 5. 6. 2015.

²⁷⁹ Bednár byl kolibským dramaturgem a scenáristou od roku 1960. PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Rozprávanie o rozprávání*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, Vysoká škola múzických umení, 2009, s. 100.

²⁸⁰ Projekt se jmenoval *Tričko* a nacházel se v plánech I. TS pro roky 1970–1972. Rozhovor s Albertem Marenčíne, Bratislava, 5. 6. 2015.

MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 314.

²⁸¹ *Online lexikón slovenských filmových tvorcov* [online]. Vysoká škola múzických umení v Bratislave [citováno 6. 8. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.ftf.vsmu.sk>>.

²⁸² Jako dramaturg a scenárista Grečner působil také v III. TS Moniky Gajdošové a I. VS Jaško–Bukovčan. Ještě před tím pracoval (od roku 1954) jako lektor, odkud přibližně po roce postoupil právě na pozici dramaturga. Coby lektor vybíral pro další zpracování náměty a scénáře, které studiu nabízeli autoři-neprofesionálové. Nepoužitelné, či Grečnerovými slovy grafomanské, texty vyřadil právě lektor a pouze tehdy, zdála-li se mu předložená látka dostatečně nosná, doporučil ji do dramaturgie. V případě, že zaujala i zde, byl k ní přidělen dramaturg, který měl daný námět „ošetřovat“ a spolupracovat na něm s autorem. V opačném případě se námět vyřadil. V rozhovoru s Annou Slávikovou vedeném roku 2005 Grečner ke svému působení na pozici lektora a následnému „povýšení“ na dramaturga poznamenal: „Mal som svoju miestnosť, kde som utriedil a fakticky jako prvý skatalogizoval všetky knihy dramaturgie. Za pár mesiacov to bolo hotové. Potom som dostal za povinnosť prečítať všetky námety a scenáre, ktoré občania ponúkali filmu a odporučiť niektorý na ďalšie zpracovanie. O všetkých vypracovať posudok. [...] Vo vedľajšej miestnosti bývali dramaturgické porady, na ktoré som nemal prístup, tam pracovali Ivan Bukovčan, Vlado

nedostávali žádné instrukce a psali je každý dle svého. Mnozí se však skrývali za svou specializaci a zdráhali se vytvářet posudky např. na dramata, protože se ve vlastní scenáristické práci zaměřovali na komedie. S tímto zřetelem se pak k jejich posudkům také přistupovalo a vedoucí skupiny je doplnil svým kritickým komentářem.²⁸³

Při každé ze dvou tvůrčích skupin vznikla z řad externích pracovníků samostatná Ideově umělecká rada, která byla oproti dřívějšímu stavu podřízena vedoucímu skupiny. Marenčin uvádí, že už IUR nepodléhal, přičemž měl právo sám do ní nominovat její členy s tím, že jeden z nich, Břetislav Truhlář, zde figuroval jako „prodloužená ruka“ ústředního výboru a mluvčí IUR. Během schvalovacího procesu si pak vedoucí dramaturg poslechl, co o konkrétním díle říkají skupinová posuzovatelé a následně zástupci IUR, načež si vytvořil vlastní názor. Podléhal pouze řediteli, který mohl schválení scénáře vetovat, ale údajně se tak nikdy nestalo. Jeho pozice se ještě více posílila v momentě, kdy na ředitelský post nastoupil Ctibor Štítnický, s kterým se léta znal. Názorově si byli velmi blízcí a Štítnický se proto často řídil Marenčinovým míněním. To se přitom zakládalo na absolutní důvěře v autory (scenáristy a režiséry).²⁸⁴ Za další členy IUR I. TS si vedoucí dramaturg zvolil překladatele a divadelního kritika Emila Lehotu, o němž se vyjádřil jako o „opozičním duchu“,²⁸⁵ literárního a divadelního kritika Jána Roznera, divadelního a televizního režiséra Tibora Rakovského²⁸⁶ a podle *Dejin slovenské kinematografie* Stanislava Barabáše a Ľudovíta Filana,²⁸⁷ ovšem ti ve schvalovacím procesu Grečnerových děl figurují velmi minimálně a patrně ho nijak zvlášť neovlivnili (nepřisílali ani posudky).

Podřízení IUR vedoucími tvůrčích skupin a přenos kompetence výběru jejich členů na samotné filmaře lze považovat za jeden z důvodů vedoucích k obrodě slovenské kinematografie v šesté dekádě: „Niektorí noví členovia Ideovo-umeleckej rady pri tvorivých skupinách, ako napríklad Dominik Tatarka alebo Ján Rozner, sa netajili svojím kritickým vzťahom k schematizmu socialistického realizmu a stali sa podporou v neutíchajúcom konflikte filmárov s ideologickou mocou štátu.“²⁸⁸ Podle Grečnera se do IUR dosazovali lidé, kteří už něco dokázali v jiných oborech a jejich písemné posudky měli větší váhu než ty od interních dramaturgů,²⁸⁹ což samozřejmě bylo dáno i funkcí

Mináč, Ján Mináč, Ján Hamza, na poradách sa objevovali mená ako Alexander Matuška, Ján Rozner, Rudolf Mrlián a iné esa slovenskej kultúry. Keď som raz na scenár Vlada Mináča napísal 12-stranový posudok a pred komisiou ho obhájil, vtedajší šéfdramaturg Roman Kaliský ma prijal do stavu dramaturgov.“
SLÁVIKOVÁ, Anna. Jeho svetom je film. *Dimenzie* 4, 2005, č. 8, s. 57.

Rozhovor s Eduardem Grečnerem, 23. 11. 2012, Bratislava.

²⁸³ Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

²⁸⁴ U každého režiséra si cenil jiných vlastností a schopností. Nejbližší mu byl Barabáš, jednak generačně, jednak tím, že natočil *Pieseň o sivom holubovi* (1961) podle jeho a Bukovčanova scénáře. Rozhovor s Albertem Marenčinem, 5. 6. 2015.

²⁸⁵ Tamtéž.

²⁸⁶ S Rakovským se Grečner sblížil, když jeho tehdejší manželka, Helena Húsková, hrála ve *Faidře*, kterou Rakovský režíroval v nitranském divadle. Ovšem v době, kdy Rakovský posuzoval scénář k *Drak sa vracia*, se ještě osobně neznali. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, 29. 5. 2013.

²⁸⁷ IUR II. TS pak dle stejného zdroje tvořili Alfonz Bednár, Paľo Bielik, Jozef Budský, Ladislav Chudík, Agneša Kalinová, Ján Lacko a Juraj Špitzer.

MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 310.

²⁸⁸ Tamtéž, s. 218.

²⁸⁹ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

IUR. Schvalovací proces režisér popsal tak, že filmová povídka i scénář se vytvořily v dramaturgii, tedy v tvůrčí skupině, a následně se svolala IUR, před níž dramaturg přednesl obhajobu a výklad scénáře. IUR předložila své písemné posudky a pokračovalo se diskuzí. Závěry IUR se chápaly jako definitivní a dramaturgové museli mnohdy vynakládat velké úsilí, aby její zástupce přesvědčili k schválení scénáře. Když scénář prošel IUR, poslal se do ředitelského kolegia, kde se schvaloval výrobní plán na další rok. Pokud se scénář dostal do výrobního plánu, zahájily se přípravné práce, obhlídky exteriérů atd.²⁹⁰ V případě, že ho IUR zamítla, přepracovával se a proces se opakoval. Někdy se však písemné posudky nebrali na vědomí, což se odráží také ve výsledné podobě druhého režisérova filmu (viz kapitola „5. Nylonový mesiac“). Dramaturgie podle něj nic neodmítala, pouze stranická organizace, v níž seděli lidé, kteří ani neuměli argumentovat.²⁹¹ Situace, kdy IUR měla definitivní slovo, ovšem přestala platit kolem roku 1962, jakmile se tento schvalovací orgán stal součástí tvůrčí skupiny a skupinový vedoucí se nově nemusel jejím rozhodnutím řídit.²⁹²

Bohumil Šmída pozměněnou pozici IUR osvětluje: „Literární scénáře schvaluje dnes tvůrčí skupina, která je zásadně projednává ve své Ideově umělecké radě. Ta je jen poradním, nikoli schvalovacím orgánem. Ředitel studia a ústřední ředitel mají právo věta [sic!], které nejspíše uplatňují při schvalování filmu do výroby.“²⁹³ Úkolem IUR bylo hodnotit také technický scénář, do něž se často měly zapracovat její připomínky adresované literárnímu scénáři, ovšem podle Alberta Marenčina se tak obvykle nečinilo.²⁹⁴ Lze tedy konstatovat, že schvalovací proces zůstal zachován ve stejné podobě jako v předchozí etapě. Literární scénář se nejprve schválil uvnitř tvůrčí skupiny, načež ho posuzovala IUR. Nové prvky ovšem představovaly jednak nezávaznost hlasů z IUR, jednak to, že vedoucí skupiny si na základě obou schvalování udělal vlastní názor. V případě, že s realizací souhlasil, navrhl ji s patřičnými argumenty řediteli.

V letech 1963–1965 se obě tvůrčí (dramaturgicko-výrobní) skupiny profilovaly odlišným směrem. Zatímco II. tvůrčí skupina se věnovala tradičněji pojeté tvorbě, v níž filmoví tvůrci „smerovali k jasným dramatickým príbehom alebo k psychologicko-realistickým komorným drámam, pričom v pozadí vždy stála idea spoločenskej angažovanosti filmového umenia a jeho zásahov do aktuálnych polemík v spoločnosti,“²⁹⁵ v I. TS se tvůrci pokoušeli tradiční způsob vyprávění narušit. Díky odvaze experimentovat

Tuto praxi mnozí filmaři hodnotili záporně: „K scenáru sa vyjadrujú neodborníci, odporúčajú ho do výroby, alebo zamietajú. Dnes je situácia lepšia ako pred rokmi, ale stále tu straší paradox, že kým divadlo sa nikdy s filmármi neradí, čo má robiť, naopak, považujú ich pochopiteľne za outsidersov, nekompetentných diletantov – film si ustavične privoláva poradcov z iných profesií. [...] Kvôli schvalovateľom sa musí fabula najprv napísať sugestívnymi prostriedkami dobrej prózy – pre šesť-sedem čitateľov. Náš scenár sa nepodobá stručným predlohám francúzskych filmov, náš scenár je zbytočne nabubrené monstrum, ktoré zväzda k tomu, aby sa do bodky dekuoval – namiesto ďalšieho tvorivého procesu.“ TALLO, Jozef A. Film a filmový autor. *Slovenské pohľady* 79, 1963, č. 8, s. 60.

²⁹⁰ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

²⁹¹ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

²⁹² Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

²⁹³ ŠMÍDA. *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, s. 58.

²⁹⁴ Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

Konkrétně se touto otázkou okrajově zabývám v kapitolách o filmech *Každý týždeň sedem dní* a *Drak sa vracia*.

²⁹⁵ MACEK, Václav, PAŠTĚKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta, 1997, s. 242.

se mohly realizovat např. snímky Juraje Jakubiska, ale také Grečnerův debut *Každý týždeň sedem dní* (viz kapitola „4. Každý týždeň sedem dní“). Dá se přitom říci, že právě tyto filmy, resp. přístup k nim, vyjadřují identitu I. TS,²⁹⁶ stejně jako otevřenost vůči filmařům typu Bielika a Bahny, protože práce na filmovém námětu se obvykle odvíjela od dramaturgické linie skupiny.²⁹⁷ V prvním jmenovaném případě však hrálo roli estetické hledisko, v případě druhém hledisko ekonomické (výdělečnost Bielikových filmů) a institucionální (nutnost dát práci Bahnovi).

Podle Marenčina se filmaři do jednotlivých skupin rozdělili sami, přičemž ti autoři, kteří cítili, že by mohli mít problémy s vedením, nastoupili do I. TS. Vedoucí dramaturg dále tvrdí, že se skupiny vzájemně vnímali jako konkurenti a jejich vzájemné vztahy byli „vlažné“, zejména po nástupu Štítnického, kdy zástupci II. TS počali mít pocit, že straní I. TS.²⁹⁸ Ke vztahu obou skupin a směřování té pod jeho vedením se Marenčin vyjádřil také následovně:

Druhá skupina, ktorú spočiatku viedol Jano Mináč, sa od našej prvej skupiny nijak podstatne nelíšila. Začala sa vyhraňovať až neskôr, pod vedením Moniky Gajdošovej²⁹⁹ v priebehu normalizačných rokov. Nielen, že rešpektovala pokyny zhora, ale vychádzala im v ústrety, zatiaľ čo naša skupina bola v priebehu celých 60. rokov otvorená všetkým novým podnetom, najmä zo strany novej vlny a svetových trendov. Podnikli sme veľa, povedzme, riskantnejších krokov. Spočívali v tom, že sa dala príležitosť mladým začínajúcim autorom, čerstvým odchovancom pražskej školy, ako boli Jakubisko, Havetta a nakoniec aj Hanák. Dali sme príležitosť ľuďom ako Krivánek,³⁰⁰ ktorí prišli z celkom inej strany. Nehovoriac o zahraničných koprodukciami, o koprodukciami s Francúzmi, s Nemeckom... Prvú tvorivú skupinu a čiastočne aj mňa mali v zuboch tí režiséri, ktorí u nás nemohli nakrúcať preto, lebo tu nakrúcal Jakubisko,³⁰¹ Havetta a noví „prišielci“. Tí starí ostali takpovediac bez roboty. Prizval som k spolupráci Martina Hollého a nakoniec aj Bielika. Bielik mal svoj dávny sen – *Majstra kata*, ktorého nosil v hlave možno desaťročia. Druhá skupina ho odmietala, pretože to bol gýč. Pomyslel som si: Prečo jednému majstrovi, ktorý v slovenskej kinematografii tak veľa znamená, neposkytnúť možnosť nakrútiť film, ktorý by bol určite kasovo úspešný? Prižmurilo sa nad nim oko tak, ako sa prižmurovalo

²⁹⁶ LAGNYOVÁ, Michèle. Staveniště filmové historie: sociálně-kulturní praxe. In SCZEPANIK, Petr (ed.). *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha : Hermann & synové, 2004, s. 45.

²⁹⁷ ŠMÍDA. *Od námětu do kopie. Výroba hraného filmu*, s. 4.

²⁹⁸ Rozhovor s Albertem Marenčinem, 5. 6. 2015.

²⁹⁹ Gajdošová byla podle Marenčina oproti experimentům I. TS rigidní, neboť byla přísnou odchovankyní komunistické strany. Řadu názorů jí údajně během studia na FAMU vštěpil Milan Kundera, jenže ona je na rozdíl spisovatele nikdy nepřehodnotila. Tamtéž.

Grečner Gajdošové coby vedoucí III. TS sdržující mladé autory přisuzuje prvenství v obrodných snahách. Charakterizuje ji přitom jako oddanou komunistku, jež plně věřila tomu, že komunismus by měl být maximem svobody. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

Domnívám se, že důležitou roli v jejím pozdějším opatrném postoji sehrál také neúspěšný střet s mocí v době jejího vedení III. TS, o čemž svědčí také kajicný řečnický příspěvek na aktivu v roce 1959. Viz HAIN a kol. *V mezích přípustnosti. Cenzura ve filmu a televizi*, s. 43–94.

Zápisnica z aktívu tvorivých pracovníkov Štúdia hraných filmov, diskusní příspěvek Moniky Gajdošové, 20. – 21. 5. 1959.

³⁰⁰ Mnohé tituly, k jejichž vytvoření vedoucí dramaturg svolil, svědčí o snaze (a odvaze) vytvářet originální filmová díla. Dimitrij Plichta chtěl realizovat film během plavby na moři (*Stroskotáme zajtra*, 1968), a také s tím vedoucí dramaturg souhlasil. Ke Krivánkovi snímku, k němuž odkazuje i citace, řekl, že režisér vyrobil doslova amatérsky působící film o jedné rodině (*Deň náš každodenný*, 1969). Oba tyto snímky jsou podle něj celkem slušné a pro jisté publikum i zábavné, hlavně však byly laciné a tím pádem rentabilní. Rozhovor s Albertem Marenčinem, 5. 6. 2015.

³⁰¹ Jakubiskovy filmy Marenčin označil za odvážné a průbojné. Tamtéž.

nad mnohými inými.³⁰² Z našej skupiny teda nebol vylúčený nikto,³⁰³ dokonca aj Bahna tam nakrútil *Námestie svätej Alžbety*.³⁰⁴ Tí urazení, ukrivdení sa sústredili do skupiny Moniky Gajdošovej, ktorá sa stala poslušnou režimovou skupinou, zatiaľ čo tá naša prakticky zanikla.³⁰⁵

Albert Marenčin dnes vzhľadom k postupne se liberalizujúcej praxi hodnotí systém tvŕčiacich skupín pozitívne, níméně na sklonku šedesátých let se vůči nim ozývaly i kritické hlasy, mezi nimiž jako i v řadě jiných případů nejostřeji vystoupil Eduard Grečner:

Imponujúca rýchlosť nakrúcania, šokujúce heslovitá literárna príprava v prípade Robbe-Grillet a v tom istom prípade neobyčajne účinný výsledok.³⁰⁶ Mňa najviac zaujal tento fakt a viedol ma k úvahe o účelnosti nášho systému dramaturgických buniek – skupín, resp. jeho neúčelnosti. [...] Upozorňujem iba na problém, ktorý ma často zamestnával v myšlienkach: či sme nezabudli v našom dynamickom a prudkom vývine na jeden archaický stereotyp v reťazi výroby filmu. [...] dramatická bunka je práve tou liahňou, odkiaľ zrodené dielo má smerovať potom už iba k realizácii. A neviem, či zavedený systém pripomienkovania je tou najlepšou teplotou, v ktorej sa chúlостivému, rodiacemu sa dielu najlepšie darí. Predstava umeleckej dielne, s ktorou sa kedysi takto koncipované skupiny rodili, zmenilo sa behom času v skutočnosť akýchsi úradov, kde sa triedi došlý materiál. To, že sa nevytvorili dielne, súvisí do značnej miery s faktom, že režiséri v týchto skupinách nepracujú, ale zamieňajú si ich nie celkom svojou vinou v akési podateľne. Nevytvorili sa zatiaľ, myslím, prevažne vinou organizácie, tvorivé teamy, ktoré sú tak želateľné pre úspešnú oponentúru a vôbec umeleckú prácu vo filme.³⁰⁷

Navzdory súčasnému pozitívnemu náhľadu tehdy Albert Marenčin pronesl, že tvŕčiaci skupiny byly anachronismem už v době svého vzniku:

Organizačno-výrobná štruktúra, ktorá tento fakt nebrala do úvahy, chcela znížiť význam režisérov a zredukovala ich na realizátorov scenárov.³⁰⁸ Skupiny sú dnes zbytočné a sú brzdou v tom

³⁰² Toto gesto Marenčin učinil s vedomím toho, že výsledok nebude stáť za nič. Níméně snímek byl divácky úspěšný a výdělečný. Tamtéž.

³⁰³ Kromě režiséra Františka Kudláče, který byl odstrkovaný a těžce to nesl (viz kapitola „4.0. Každý týždeň sedem dní“). Tamtéž.

³⁰⁴ O Bahnovi se Marenčin vyjádřil, jako o režisérovi, jehož všichni pokládali za druhořadého až třetířadého. Tamtéž.

³⁰⁵ *Online lexikón slovenských filmových tvorcov* [online]. Vysoká škola múzických umení v Bratislave [citováno 6. 8. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.ftf.vsmu.sk>>.

V období šedesátých let ovšem toto Marenčinovo tvrzení neplatilo stoprocentně. V II. TS natáčeli např. Stanislav Barabáš, který však svůj intelektuálně nejnáročnější a formálně nejdůležitější film *Trio Angelos* (1963) realizoval v I. TS, nebo Peter Solan natáčející společensko-kritické filmy, ať už ve spolupráci s Tiborem Vichtou nebo Petrem Karvašem, např. *Tvár v okne* (1963) či *Prípad Barnabáš Kos* (1965).

³⁰⁶ Albert Marenčin musel dozorovat každý natáčecí den snímku *Muž, který luže* (1968), neboť Alain Robbe-Grillet neměl vyhotoven žádný scénář, pouze pár poznámek či, řekněme, stručnou synopsi. Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

³⁰⁷ Slovenský filmový ústav. Stenografický protokol z aktívu o tvorbe hraného filmu v roku 1968, 20. 6. 1969, s. 6 – 7.

³⁰⁸ Např. Martin Hollý ml. si na jednom z aktívů v reakci na kritiku Kataríny Hrabovské adresovanou jeho tvorbě stěžoval, že jako neznámý režisér musel bojovat s autorem scénáře o každé slovo. SFÚ. Slovenský hraný film v roku 1966. Stenografický protokol z aktívu o slovenskom hranom filme v roku 1966, 4. 5. 1967, Zápis diskuze, s. 5.

Naopak Emil Lehuta v písemném posudku na film Štefana Uhra *Panna záračnica* (1966) prohlašuje, že realizátorem filmu je režisér. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Panna záračnica*. Písemný posudek Emila Lehuty na literární scénář, 12. 1. 1965.

zmysle, že skutočne nadradujú profesionálnu dovednosť nad myšlienkovú, favorizujú profesionálnych scenáristov pred ostatnými. Výsledkom nie je zvýšenie počtu scenárov, ktorý sa v tejto súvislosti často spomína a z ktorých by sa mali vyberať podľa kvality tie najlepšie. Keby sa v tomto zložení napísalo aj dvakrát toľko scenárov, nepostúpila by uspokojivo ich umelecká náročnosť. Terajší stav vyplýva z nadradenosti nad režiséra, ako keby scenárista dával myšlienky a režisér ich len zobrazoval filmovo. [...] Podľa mojej mienky treba skupiny postaviť na nové základy, ktoré by rešpektovali prirodzený stav vecí a predovšetkým požiadavky tvorby. Treba vytvoriť organizáciu, ktorá by rešpektovali hegemoniu režisérov ako hlavných autorov diel, ktorým sú podriadené všetky ostatné zložky.³⁰⁹

Režisér Peter Solan se zamyslel nad tým, zda neuspokojivý stav slovenské filmovej produkce opravdu způsobuje systém tvůrčích skupin, nebo za to mohou také samotní tvůrci.³¹⁰ Dramaturg Štefan Sokol pak tvůrčí skupiny označil sice za překážku rozvoje kinematografie, nikoli však za hlavní³¹¹ a Emil Lehuta vyzdvihl příklad Barrandova, kde existuje více generací, které tvorbu vedou konkrétním směrem, avšak na Kolibě se tak neděje. Schází díla, jež by se dala považovat např. za základ slovenského filmového realismu, od něž by se jedním, nebo druhým směrem odvíjel jiný estetický model.³¹² Grečner se dále pozastavil nad nesmyslností stavu, v němž se dozor nad kinematografií vykonává dozorem nad textem, čili scénářem, přičemž při hodnocení scénářů se neuplatňují stejná kritéria jako při hodnocení filmů, tedy, že se nesrovnávají s podobnými díly. Podle něj je nefunkční, že se filmový scénář stále chápe jako pouhý materiál, z něž režisér vytvoří umělecké dílo.³¹³ Ctibor Štítnický strukturu skupin označil za překonaný model z padesátých let a vyjádřil podporu úzké spolupráci scenáristy a režiséra bez zbytečného dlouhodobého přepracovávání scénáře v několika kolech a konzultacemi s rozličnými dramaturgy, neboť to k ničemu nevede.³¹⁴

Že je režisér autorem filmu, stanovoval bod č. 5 *Rezoluce o filmu* vydané v dubnu roku 1958 byrem ÚV KSS: „Filmové dielo je kolektívnou tvorbou. Na čele tohto kolektívu však stojí hlavný tvorca filmu – režisér. Preto v oblasti realizačnej základný dôraz je potrebné položiť na režiséra, ktorý spolu s kolektívom vedúcich pracovníkov filmového štábu nesie plnú zodpovednosť za ideovo-umeleckú hodnotu a tak isto spolu s vedúcim výrobného štábu aj za hospodársky výsledok filmového diela. Režisér, ako hlavný tvorca filmového diela v obl[a]sti realizačnej musí mať za povinnosť aj starostlivosť o literárnu prípravu. Každý režisér hraného filmu je povinný tvorivo spolupracovať so spisovateľom /scenáristom/ a dramaturgom súčasne aspoň na 2–3 literárnych predlohách a takto niest' spoluzodpovednosť za včasnú literárnu prípravu filmových diel vysokých ideovo-umeleckých nárokov a politic-kého [sic!] dosahu.“ SFÚ. Fond Vladimír Kubenko. *Rezoluce o filmu*, duben 1958.

Ačkoli se tedy oficiálně vyhlášoval režisér coby hlavní autor filmového díla, jemuž se ostatní tvůrci podřizují, praxe se mnohdy lišila.

³⁰⁹ SFÚ. Stenografický protokol z aktívu o tvorbe hraného filmu v roku 1968, 20. 6. 1969, s. 15.

³¹⁰ Tamtéž, s. 17–18.

³¹¹ Tamtéž, s. 19–20.

³¹² Tamtéž, s. 23.

³¹³ Tamtéž, s. 21.

³¹⁴ Tamtéž, s. 41–43.

S určitou hořkostí na psaní pro film právě s ohledem na schvalovací proces a participaci značného množství osob vzpomínal i Alfonz Bednár: „Literární scénár najprv narazí na tvorivú skupinu, potom na umeleckú radu, potom na režiséra (ak ho nájde), potom autor a režisér narážajú vzájomne na seba, potom režisér naráža na film ako podnik a okrem toho na rozmanité objektívne okolnosti, ktoré sú mocnejšie než on sám i jeho podnik, a tak ďalej – takže výsledok na plátne je vždy iný než na papieri, a to aj v takom prípade, ak autor a režisér dobre spolu vychádzajú a spolupracujú.“ BEDNÁR, Alfonz. *3 scénare*. Bratislava : Tatran, 1968, nestr.

Bednár lépe hodnotil psaní knih, přičemž obdobně jako on se vyjádřil také Oldřich Daněk: „Za knížku si člověk může sám. Praxe nakladatelských redaktorů je navíc mnohem ohleduplnější k autorovi než

Nastupující normalizace však rozvoji myšlenek, jež na aktivu v roce 1969 zazněly, zabránila. Bez ohledu na to, jestli se postupem času tvůrčí skupiny staly překážkou v dalším rozvoji slovenské kinematografie, však v šesté dekádě sehrály pozitivní úlohu, neboť v prostředí, které jimi bylo vytvořeno, se podařilo uvést do pohybu rozvoj slovenské kinematografie. Ačkoli měly dramaturgické jednotky strážit komunistickou ideologii, podařilo se je obsadit lidmi, kteří byli kultivovanými partnery v diskuzi nad filmovými projekty, což mělo na kinematografii pozitivní vliv. Grečner tehdejší úspěchy charakterizuje jako výkon masy lidí, nikoli plody individuálního hrdinství.³¹⁵ A tento stav tvůrčí skupiny pomohly vytvořit a po dobu šesté dekády trvale udržovat. To mělo značný význam také ve vztahu k tvorbě Eduarda Grečnera, neboť jednak mu bylo umožněno realizovat jeden z prvních experimentů na půdě Hraného filmu, jednak realizovat vysněný projekt podle novely Dobroslava Chrobáka *Drak sa vracia*, a to i navzdory nepřízni publika a více méně i filmové kritiky. Všem třem režisérovým snímkům z šedesátých let a jejich literární přípravě se postupně věnují následující kapitoly, jež tvoří jádro disertační práce.

dramaturgové z kolektivních druhů umění. Ti filmoví bývají nejagresivnější (asi tu hraje roli i tradice, postavení spisovatele ve filmu je jaksi nejmiň odpovědné) – a pokud jde o práva, mistr zvuku jich má víc.“ KLOS. *Dramaturgie je když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*, s. 107.

³¹⁵ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

4. Každý týždeň sedem dní

Snímek vypráví o dvojici vysokoškolských studentů – Turovi (Anton Ocelka) a Andrejovi (František Velecký), z nichž každý pocituje úzkost určitým způsobem spojenou se svržením atomové pumy na Hirošimu. Zatímco bonvivána Tura, studenta posledního ročníku astronomie, sužuje představa atomové hrozby, která se může nečekaně proměnit v realitu a zahubit tak vše živé, tedy představa konkrétní ničivé síly, Andrej, student sochařství, není schopen dokončit památník hirošimské tragédie, jemuž věnuje téměř všechny svůj čas. Z této niterné úzkosti obou hrdinů pak pramení narušení mezilidských vztahů, neboť Turo, jehož úzkost vyplývající z představy zániku života je silnější a hrozivější, není s to navázat milostný poměr s trvalejší platností – ať už s prodavačkou Marcelou (Alena Scherhauserová), tak jeho ženským ekvivalentem Riou (Věra Křesadlová) – a Andrejova nemohoucnost ve vztahu k umělecké seberealizaci se přenáší do jeho vztahu se studentkou medicíny Lubou (Lýdia Blechová). Z úzkosti tak pramení i odcizení, ať už ve formě od počátku znemožňující vztah mezi dvěma mladými lidmi, tak ve formě, kdy tento vztah rozkládá.

4.1. Úvod

Eduard Grečner režijně debutoval v první polovině šedesátých let snímkem *Každý týždeň sedem dní*. Premiéra proběhla 28. srpna 1964 a celkem se uskutečnilo 1 275 projekcí, jichž se dohromady zúčastnilo pouhých 69 556 diváků.³¹⁶ Na nezájmu publika se přitom vedle tématu nukleární hrozby,³¹⁷ zajisté podílelo „experimentálně“ pojaté formální zpracování filmu, kterým se režisér pokusil do slovenského filmu vnést zcela odlišnou poetiku,³¹⁸ než bylo doposud zvykem: „Divák, krmený po léta čítankově servírovanou duševní stravou, se zde ocital před něčím, s čím neměl žádnou zkušenost,

³¹⁶ Do slovenských kin přišlo 39 053 diváků (783 projekcí), do českých 30 503 (492 projekcí). MAJCHRÁK, Jozef. *Otázky žánrovej štruktúry slovenského filmu 1946–1980 vo filmovej distribúcii v Čechách a na Slovensku*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1983, s. 67.

SFÚ. Oddělení dokumentace. Složka k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Distribuční list filmu *Každý týždeň sedem dní*.

³¹⁷ O odmítnutí pocitu ohrožení z nukleární hrozby vypovídají i některé recenze. Postoj řady recenzentů, např. Petra Hirše by bylo lze charakterizovat citací z prózy Alberta Camuse *Mor*: „V tomhle ohledu byli naši spoluobčané jako všichni ostatní lidé, myslili jen na sebe, jinými slovy, byli lidštití: nevěřili na pohromy. Pohroma přesahuje lidskou míru, člověk si tedy řekne, že je pohroma neskutečná, že je to těžký sen, který přejde.“ CAMUS, Albert. *Mor*. Praha : Hynek, 1997, s. 36.

HIRŠ, Peter. Damoklov meč. Nový slovenský film *Každý týždeň sedem dní*. *Práca*, 19. 9. 1964, s. 4.

Autor maďarsky psané recenze *Hét napból áll a hét* se vyjádřil: „Život mladých ovlivňují v rozhodující míře úzkostlivé vzpomínky na Hirošimu. Podle nás je tato otázka silně diskutabilní. Je těžko přijatelné, že v dnešní době by Hirošima ovlivňovala v největší míře citový život mládeže.“ Neoznačený výstřížek ze dne 9. 10. 1964 se nachází ve složce k filmu *Každý týždeň sedem dní* uložené v oddělení dokumentace Slovenského filmového ústavu. Za překlad děkuji Magdaléně Telekové.

Jozef Bobok ve svém článku o filmu uvedl, že režisér své přesvědčení, že mladí lidé vnímají atomovou hrozbu velmi intenzivně, ověřoval privátní anketou. Grečner odmítá, že by cíleně prováděl jakoukoli anketu, ale žil mezi mladými lidmi a s každým o tom hovořil. Emailová korespondence s Eduardem Grečnerem, 4. 8. 2015.

BOBOK, Jozef. Každý týždeň sedem dní. Mladí o mladých vo filme. *Československý voják* 12, 1963, č. 52, s. 14.

³¹⁸ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

nač intelektuálně nestačil, a odtud i jeho reakce: sahala od bezradnosti až po odmítnutí.“³¹⁹ Grečner se inspiroval u francouzského tvůrce Alaina Resnais, francouzské nové vlny a slovenského nadrealismu,³²⁰ přičemž právě vliv Reinasových filmů, problematizovaný již v době vzniku filmu,³²¹ se mu dodnes vyčítá.³²² Kupříkladu Václav Macek, který hodnotí režisérovu tvorbu (s výjimkou snímku *Drak sa vracia*, viz kapitola „2. ‚Grečnerovská‘ literatura“) velmi příkře, jej obviňuje z přílišné závislosti na cizích vzorech: „Ambiciózný debutant sa priveľmi zhladol vo filmoch Alaina Resnaisa. Na rozdiel od neho však Grečnerovo radikálne popretie príbehu neprineslo okrem niektorých formálnych znakov slovenskom kontexte nič nové. Autentická výpoveď o situácii človeka chýba.“³²³ Tento Mackův názor pak v *Diagnózách času* bezvýhradně

³¹⁹ ŽALMAN. *Umlčený film*, s. 64–65. Žalman zde hovoří o novovlnných filmech obecně, nicméně právě pro prvotinu Eduarda Grečnera je jeho tvrzení velmi výstižné.

Jaroslav Boček k tomu poznamenává: „[...] na *Démanty noci* a *O něčem jiném* přijde hrstka nadšenců... BOČEK. *Kapitoly o filmu*, s. 89.

Eduard Grečner se dnes domnívá, že spíše on nebyl připraven vnímat hranici mezi tím, co si ještě může dovolit a tím, kde je třeba s určitými formálními prostředky šetřit. Forma by se podle něj měla stávat složitější postupně, aby se na ni divák připravil. Film se nesetkal pouze s nepochopením ze strany „neškoleného“ publika, ale též ze strany jeho spolužáků z FAMU, kterým „šel film ukázat“. Podle jeho slov, jež dnes nelze žádným způsobem ověřit, se jej Věra Chytilová následně ptala, co chtěl filmem říci. Jediným, kdo snímek přijal, byl Jaromil Jireš, nicméně ne zcela tak, jak Grečner zamýšlel, neboť poznamenal, že by měl natáčet veselohry. Scénu „zasádrovaného“ Tura směřujícího na rande totiž považoval za „fantastickou humoristickou scénu“. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

³²⁰ U *Každý týždeň sedem dní* Grečner odmítá přímou inspiraci surrealismem, nicméně obecně ho tento umělecký směr ovlivnil nekonečným spojováním metafor a psychologickým ponorem do člověka. U své prvotiny režisér připouští inspiraci *Krví básníka* (1932) od Jeana Cocteaua, jenž zastával totožnou myšlenku, že film je poezie. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

V televizním cyklu *Zlatá šedesátá* však uvádí inspiraci surrealismem ve vztahu k formě filmu, kde s odkazem na svůj článek „Film jako volný verš“ hovoří o tom, že stříhová koncepce se měla blížit kladení metafor vedle sebe. *Zlatá šedesátá* (Martin Šulík, 2009).

GREČNER, Eduard. Film jako volný verš. *Kultúrny život* 19, 1964, č. 9, s. 8.

V šedesátých letech vyjádřil touhu po spolupráci s Tiborem Vichtou, jehož výrazné sklony k surrealismu zůstaly nevyužité. KALINOVÁ, Agneša. Hľadanie Eduarda Grečnera. *Kultúrny život* 20, 1965, č. 17, s. 8.

Tibor Vichta později napsal scénář ke Grečnerovu televiznímu filmu *Čarodejnica* (1971).

V rozhovoru s Viliamem Apfelem se Grečner též rozpovídal o surrealismu: „Už v rannej mladosti som bol fascinovaný poéziou surrealizmu a slovenským nadrealizmom zvlášť. Jeho nespútaná obraznosť a smelosť v metaforách mi objavovala celkom nové svety pocitov a posunula moje vnímanie obraznosti do nečakaných polôh. Súčasne ma nadchýnala nesmierna blízkosť tejto modernej obraznosti k ľudovej tvorbe. Bolo to pre mňa prekvapujúco inšpiratívne zistenie. Organické prepojenie moderny s tradíciou mi objavili slovenskí nadrealisti v zborníku *Sen a skutočnosť*. Tam som si po prvý raz uvedomil prepojenie balád Janka Kráľa na pramene ľudovej obraznosti a pokračovanie nadrealizmu v tejto tradícii na ceste do sveta priam zvrhenej imaginácie. To potom formovalo nielen môj vkus ale i môj vzťah napr. k tradícii a slovenskej ľudovej kultúre.“ Osobní archiv Eduarda Grečnera. Rozhovor Vilama Apfela s Eduardem Grečnerem pro *Literárny týždenník*, 21. 1.1996.

Grečner popřel vliv poetiky Alaina Resnais, u čehož zajisté hraje roli, že je mu to často vyčítáno. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Uherské Hradiště, 26. 7. 2011.

Ve *Zlatých šedesátých* Grečner hovoří o to, že ho Resnaisova *Hirošima, má láska* přesvědčila jednak o tom, že si tématu atomové hrozby někdo všimá, jednak o tom, že jde o téma filmovatelné. Ve své knize *Film ako volný verš* uvádí, že Resnaisovy filmy *Loni v Marienbadu* a *Hirošima, má láska* ovlivnili i jeho vlastní filmovou tvorbu. GREČNER. *Film ako volný verš*, s. 104.

³²¹ BLECH, Richard. Hľadanie bez omylov? *Kultúrny život* 19, 1964, č. 43, s. 8.

Bez konkrétního uvedení jména Alaina Resnais nebo jeho filmů: HIRŠ, Peter. Damoklov meč. Nový slovenský film Každý týždeň sedem dní, s. 4.

³²² Jozef Bobok uvádí, že poplatnost stylu Resnaisovu filmu *Hirošima, má láska* byl vyčítán i *Slnku v sieti*. BOBOK, Jozef. Každý týždeň sedem dní. Mladí o mladých vo filme, s. 13.

³²³ MACEK, PAŠTEKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 239.

přejímá Jan Lukeš.³²⁴ V této kapitole nehodlám zřejmou (a pro šedesáté roky příznačnou) inspiraci soudobou francouzskou kinematografií popírat, nicméně předpokládám, že díky analýze vývoje *východí představy* se ukáže, že forma režisérovy prvotiny má kořeny ve filmové povídce Ivana Stadtruckerera, jež tak stála na počátku vzniku titulu, který v kontextu slovenské kinematografie první poloviny šesté dekády považuji za do té doby nevídaný experiment.

Genezi filmu, jejíž počátky spadají již do roku 1958, po vzoru Johna S. Stubbs³²⁵ na základě dochovaných pramenů rozčlením na několik zřetelně oddělených fází: 1. synopsis, 2. první verzi filmové povídky, 3. druhou verzi filmové povídky, 4. první verzi literárního scénáře (Stadtruckerovu), 4. třetí verzi literárního scénáře (Grečnerovy), 5. technický scénář a hotový film. Na základě tohoto rozdělení mohu sledovat vývoj *východí představy* a vklad nejen Eduarda Grečnera ale též Ivana Stadtruckerera a dalších členů *SIWG*, jež se na tomto vývojovém procesu podíleli. Stadtruckerův původní soutěžní scénář ponechávám stranou, neboť ho jednak nemám k dispozici, jednak autor v odevzdané synopsi udělal oproti soutěžnímu scénáři jen několik drobných úprav.³²⁶ Dále by bylo možné zahrnout krátkou mezifázi scenáristické spolupráce Ivana Stadtruckerera a původně zamýšleného režiséra filmu Františka Kudláče. O té však existují jen spíše nedostačující informace v Kudláčově dopisu adresovanému vedení I. tvůrčí skupiny Marenčin–Bakoš.³²⁷ Veškeré ostatní dění kolem této mezifáze se totiž odehrálo bez jakéhokoli úředního záznamu a případné informace bez možnosti jejich verifikace tak bylo možno získat jen prostřednictvím Ivana Stadtruckerera. Ten se vyjádřil, že žádná verze literárního scénáře z jeho kooperace s Kudláčem nevznikla a na otázku, jak probíhala jejich spolupráce, odvětil: „Nijak.“³²⁸

Macek svůj názor připomíná i v okamžiku, kdy už se věnuje slovenské kinematografii po roce 1989: „V skutočnosti sa ukázalo, že u Miroslava Šindelku [a jeho filmu *Vášnivý bozk* z roku 1994, pozn. M. C.] ide o podobný intelektuálny omyl ako u Eduarda Grečnera pred tridsiatimi rokmi, keď sa režisujúci dramaturg Grečner pokúšal nakrútiť film *Každý týždeň sedem dní* (1964) podľa Resnaisovho receptu. U obidvoch autorov prevládalo kopírovanie nad originalitou.“ Tamtéž, s. 496.

Film Miroslava Šindelky přehodnocuje Katarína Mišíková: „Hoci sa Semjanov i Šindelkov film v deväťdesiatych rokoch javili ako slepá ulička, či už vinou remeselnej nedôslednosti (*Na krásnom modrom Dunaji*), alebo samoúčelnosti neraz významovo nefunkčných citácií (*Vášnivý bozk*), dnes ich možno vnímať ako pokus o generačnú filmársku výpoveď, na ktorú v novom miléniu nadviazal trend označovaný niektorými kritikmi ako *pop po domácky* alebo *lifestylový mestský film* (napr. *O dve slabiky pozadu*, *Vadí nevadí* alebo *Polčas rozpadu* [...] *Tigre v meste*, ktorý rezignuje na aktuálny alebo historický kontext či na psychologickú výpoveď a snaží sa zaujať žánrovými prvkami, klipovitým rozprávaním a urbánnymi realiami.“ MIŠÍKOVÁ. Znovunájdenie tvorivej slobody?, s. 115–116.

Dále Mišíková hovoří o dobově načasované inspiraci americkým nezávislým filmem, která odkazuje na hledání příběhu i cesty pro slovenský film (Tamtéž, s. 118). O relevantnosti takových tvrzení lze pochopitelně vést diskuzi, nicméně Grečnerovo dílo na obdobné přehodnocení stále čeká. Ve spojitosti s Mackovou kritikou by bylo možno vznést otázku, zdali také formální novátorství samo o sobě, vzhledem ke sterilitě většiny tehdejší slovenské produkce, nelze považovat za přínos

³²⁴ LUKEŠ. *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film*, s. 113.

³²⁵ STUBBS. The Evolution of Orson Welles's „Touch of Evil“ from Novel to Film, pp. 19–39.

³²⁶ Stadtrucker si tím navíc není sám zcela jistý. Emailová korespondence s Ivanem Stadtruckerem, 14. 8. 2015.

³²⁷ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Dopis Františka Kudláče I. TS, nedatováno.

³²⁸ Emailová korespondence s Ivanem Stadtruckerem, 14. 8. 2015.

4.2. Prameny (Avant-texte)

K filmu *Každý týždeň sedem dní* vznikly dvě verze filmové povídky a před nimi jedna verze synopse. Tato synopse z roku 1958 má prakticky stejnou strukturu jako následující filmové povídky, snad jen s tím rozdílem, že v ní autor očísloval obrazy, což v povídkách neučinil. Albert Marenčin o synopsi dokonce hovoří jako o první verzi povídky, což je dáno právě její formou odpovídající filmové povídce, jelikož: „Synopsis je jednoduchý filmový prepis zamýšlaného, resp. adaptovaného diela, vypracovaný tak, aby bolo jasné či je námiet vhodný pre filmové spracovanie a či má dosť látky pre celovečerný umelecký film. Vystihuje dramatické zápletky a ich motivácie a charakterizuje dramatické postavy príbehu. Synopsis má rozsah spravidla 10 strán.“³²⁹ Navzdory tomu zůstanu u původního Stadtruckerova označení. Za první verzi povídky určím verzi z roku 1959 a za druhou verzi z roku 1960.

Dále je k dispozici první verze literárního scénáře napsaná Ivanem Stadtruckerem roku 1961 a poslední, s největší pravděpodobností třetí, verze literárního scénáře vyhotovená Eduardem Grečnerem v dubnu 1963. Druhá verze jako jediná nazvaná *Bludička* se nenachází ani ve Slovenském filmovém ústavu v Bratislavě, ani v Národním filmovém archivu v Praze a nedochoval se k ní žádný písemný posudek či zápis z posuzování. To zavdává k pochybnostem ohledně vzniku druhé Stadtruckerovy verze literárního scénáře, jež byla podle jediného dokumentu, ve kterém se o ní píše, 12. dubna 1963, odevzdána ve třech exemplářích a k přečtení putovala do rukou Marenčina, Nitry, Bednára a Kodaje.³³⁰ Avšak právě v tomto dokumentu se nacházejí konkrétní data, během nichž měli dotyční scénář v držení. Stranou ponechám dialogovou listinu, a to proto, že nepřináší žádné nové informace k postihnutí vývojového procesu *výchozí představy*.

K synopsi nevznikly žádné posudky, její přijetí I. výrobní skupinou se odehrálo pouze v ústní rovině. K první verzi filmové povídky existují tři písemné posudky, jejichž autory jsou dramaturgové skupiny Albert Marenčin, Maximilián Nitra a Štefan Sokol. O tom, že žádný z posudků neschází, svědčí i záznam z pracovní porady, na němž se objevují pouze jména jmenovaných dramaturgů, a tak mohu s jistotou konstatovat, že nikdo další sepsáním posudku nebyl pověřen. Kromě těchto tří posudků sepsal Eduard Grečner úvodní slovo určené k zahájení porady, na níž se povídka schvalovala. Vedle posudků dramaturgů neparticipujících na předloženém textu jinak nežli v roli posuzovatelů je proto k dispozici i postoj dramaturga, jehož náplní bylo spolupracovat s autorem. Tento dokument se mi jeví jako cenný obzvláště proto, že se v něm počíná rýsovat Grečnerova *výchozí představa*.

K druhé verzi filmové povídky vzniklo pět posudků, jejichž autorství přináší opět Maximiliánu Nitrovi a Štefanu Sokolovi a nově Ivanu Bukovčanovi, Alfonzu Bednárovi

³²⁹ BAUMA. *Ekonomika československého filmu*, s. 95.

Bohumil Šmída k tomu uvádí, že se synopse předkládá většinou tehdy, popisuje-li původní filmový námět. Pokud se má zfilmovat literární dílo nebo divadelní či rozhlasová hra, zpracovává autor synopsi pouze tehdy, pokud v ní chce popsat svůj specifický názor na filmové zpracování existujícího díla. ŠMÍDA, Bohumil. *Od námětu do kopie. Výroba hraného filmu*, s. 3.

³³⁰ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Nepojmenovaný stručný přehled schvalovacího procesu, nedatováno.

a J. A. Novotnému. S trochou nadsázky lze tvrdit, že Bukovčan³³¹ vystřídal v posuzování Marenčina, neboť v době schvalovacího procesu trvajícím v případě druhé verze filmové povídky více než rok, proběhly ve slovenské kinematografii organizační změny, kvůli nimž došlo ke zrušení výrobních skupin a vytvoření skupin tvůrčích. A zatímco Bukovčan řídil I. výrobní skupinu, Marenčin se stal vedoucím nově ustanovené I. tvůrčí skupiny. Nicméně jako někdejší vedoucí výrobní skupiny znal Bukovčan veškeré okolnosti vzniku a neschválení první verze povídky.

K první verzi literárního scénáře napsali posudky Alfonz Bednár a Štefan Sokol, k verzi třetí Maximilián Nitra Štefan Sokol, J. A. Novotný, Emil Lehuta, Ján Rozner a Břetislav Truhlář. Rozdíl v počtu posudků k jednotlivým variantám zapříčinilo to, že první verze se posuzovala pouze v rámci skupiny a neputovala k členům IUR. Třetí verzi skupina navrhla schválit, takže ji předala k hodnocení zástupcům IUR Lehutovi, Roznerovi a Truhlářovi. K první verzi literárního scénáře patně vznikl také posudek Maximiliána Nitry,³³² ten se však nedochoval. K technickému scénáři existuje ideové zhodnocení látky dramaturga Štefana Sokola a vyjádření vedoucího skupiny Alberta Marenčina. Vedle písemných posudků jsou k dispozici zápisy z porad, na kterých se hodnotily jednotlivé verze filmové povídky a literárního scénáře, díky nimž lze získat povědomí o průběhu patřičné schůze, tématech, jež se na ní probíraly, závěrů z ní plynoucích, a počtu zúčastněných a nezúčastněných členů skupiny, včetně jmen. Ne všechny se však dochovaly, a tak lze využít pouze zápisy z dvanácté pracovní rady I. VS (1959), druhé, dvacáté první (1961) a osmé (1963) pracovní rady I. TS a druhé pracovní rady IUR I. TS (1963).

Dále se za účelem vytvoření časové chronologie schvalovacího procesu i vzniku jednotlivých verzí filmových povídek a scénářů a dále zasazení vývoje *východí představy* do kontextu jejich vzniku budu opírat o další materiály nalezené v literárně-dramaturgické přípravě filmového studia Koliba, jako např. o dopisy (od Františka Kudláče, Alberta Marenčina), telegramy (od Ivana Stadtruckera), pozvánky (od Alberta Marenčina, Eduarda Grečnera), rozhodnutí (Pavla Gejdoše), oznámení (Alberta Marenčina) a smlouvy. Z těchto pramenů totiž lze vysledovat nejen podrobné informace o termínech a účelu nejrůznějších setkání, ale též o názorech zúčastněných osob nejen na dílo samotné jako v případě písemných posudků, nýbrž také na průběh schvalovacího procesu a některé další okolnosti jej provázející. Některé z těchto materiálů tedy umožňují zasadit vývojový proces scénáře a *východí představy* do širších kontextuálních a časových souvislostí, jiné nastiňují pracovní a osobní vztahy mezi členy *SIWG*, neboť obrovská rozmanitost

³³¹ Albert Marenčin uvedl, že Ivan Bukovčan „[...] bol povoľný k služobnému postaveniu, bol schopný vyhotoviť scenár na akúkoľvek žiadanú tému – práve preto sme ho do našej skupiny nepozývali, ale nakoniec ani on sám nechcel byť jej súčasťou.“ *Online lexikón slovenských filmových tvorcov* [online]. Vysoká škola múzických umení v Bratislave [citováno 27. 7. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.ftf.vsmu.sk>>.

Prameny k filmu *Každý týždeň sedem dní* dokládají, že napsal písemný posudek na druhou verzi filmové povídky zpracovávané v I. TS. Vzhledem k tomu, že na literární scénáře už písemné posudky nepsal, lze předpokládat, že buď zde před odchodem do II. TS velmi krátce působil, anebo k druhé verzi filmové povídky nepsal pro I. TS posudek jako „externista“ vzhledem k tomu, že látku znal z dob svého vedení I. VS.

³³² SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Nepojmenovaný stručný přehled schvalovacího procesu, nedatováno.

pramenné dokumentace vzniknuvší během psaní scénáře ukazuje filmovému historikovi jedinečné informace a nabízí stopy o etapě, zemi, společnosti, autorovi a fázích výroby.³³³

4.3. Screen Idea Work Group

Jak jsem uvedl v úvodu, v československém kontextu neexistovala pouze hypotetické a poloformální seskupení sdružovaná kolem *výchozí představy*, jak o nich hovoří Macdonald,³³⁴ leč konkrétní základní organizační jednotky s jasně vymezenou hierarchií, povinnostmi a pravomocemi. V šesté dekádě to byly tvůrčí skupiny, nicméně vývoj *výchozí představy* k snímku *Každý týždeň sedem dní* se započal už v předešlém období, kdy na Slovensku na rozdíl od českého prostředí fungovaly výrobní skupiny.³³⁵ Na základě dokumentace k tomuto filmu je možné bez obtíží rekonstruovat složení *SIWG* a rovněž zaznamenat její vývin. Příprava filmu se započala již v roce 1958, ale technický scénář byl schválen teprve 3. července 1963 a první natáčecí den připadl na 10. září 1963.³³⁶ Literární příprava tedy probíhala v letech, kdy došlo k reorganizaci uvnitř slovenské kinematografie a personálním změnám v rámci *SIWG*, jejíž charakter a kompetence se taktéž proměnily. V etapě fungování výrobních skupin byli jádrovými členy sdruženými kolem projektu *Každý týždeň sedem dní* zejména autor filmové povídky Ivan Stadtrucker a k němu přidělený dramaturg Eduard Grečner, kteří sdíleli obdobný pohled na *výchozí představu* a formovali ji od samého začátku. Vzhledem k tomu, že se tak stalo díky účasti Stadtruckera v soutěži, nabízí se otázka Macdonaldem ponechaná stranou, a to: „Lze členy poroty soutěže, díky nimž se konkrétní text začal zpracovávat pro film, považovat za dočasné členy *SIWG*?“ Pakliže tvůrce od poroty obdržel komentář či připomínky, odpověď zajisté zní „ano“. Ivan Stadtrucker uvedl, že se porota k jeho textu nevyjádřila,³³⁷ avšak už sama soutěž autorovo dílo zviditelnila a porota minimálně částečně iniciovala jeho další osud tím, že ho ocenila. Je tedy možné i tento akt považovat za příspěvek k vývoji *výchozí představy*? Nejspíš také ano, jelikož jinak by se *výchozí představa* dále nerozvíjela a film by nevznikl. Protože členové poroty, jež ocenila Stadtruckerův soutěžní příspěvek, snad až na Grečnera, nejsou známi, jde v případě *Každý týždeň sedem dní* o nespecifikovaný počet dočasných členů *SIWG*, kteří k formování *výchozí představy* přímo nepřispěli, ale ještě před zahájením prací na samotném filmu ho podnítili.

V jádru *SIWG* se nacházejí členové skupiny vyžadovaní nejen k psaní, ale též ke čtení a komentování či jinému ovlivňování *výchozí představy* v důsledku jejich zřetelně

³³³ MACDONALD. *Poetics of Screenwriting*, p. 182.

³³⁴ MACDONALD. „...So it's not surprising I'm neurotic“ *The Screenwriter and the Screen Idea Work Group*, p. 45.

³³⁵ Podle Szczepanika na Barrandově existovaly výrobní skupiny v letech 1945–1948, následovaly tvůrčí kolektivy (1948–1951) a kolektivní vedení (1951–1954) a tvůrčí skupiny se zde udržely nepřetržitě v rozmezí let 1954–1970. SZCZEPANIK. „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizační a politických zvrátů 1945 až 1962, s. 27–101.

³³⁶ Datum zahájení natáčení v exteriérech. V ateliérech se natáčelo od 21. prosince téhož roku a skončilo se 21. ledna 1964. SFÚ. Oddělení dokumentace. Složka k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Výrobní list filmu *Každý týždeň sedem dní*.

³³⁷ Emailová korespondence s Ivanem Stadtruckerem, 14. 8. 2015.

vytyčené role,³³⁸ a proto k němu dále řadím hlavního vedoucího I. VS Ivana Bukovčana a všechny členy I. VS, kteří měli za úkol vyhotovit písemné posudky vyhodnocující Stadtruckerem (a Grečnerem) předložené texty všech verzí filmových povídek, čímž je v této fázi jednak formovali, jednak rozhodovali o jejich dalším osudu. Proto sem řadím hospodářského vedoucího I. VS Júlia Jašša i scenáristy a dramaturgy Alberta Marenčina, Štefana Sokola a Maximiliána Nitru. Dočasnými členy s minimálním vlivem na tvarování *výchozí představy* byli režiséři, jimž skupina látku nabízela, mezi nimiž se pravděpodobně nacházel Stanislav Barabáš, a dále jednotlivci, jejichž jména figurují v stručném záznamu schvalování, leč jejich úloha není nikde objasněna, Pavel Trančík a Ján Beer.³³⁹ Později do vývojového procesu vstupuje ještě režisér František Kudláč, jehož v této fázi považuji za spíše okrajového člena, kterého k zapojení motivují ambice stát se členem jádrovým a následně z pozice režiséra nejvýrazněji ovlivnit výslednou podobu připravovaného filmu.

Ve spojitosti s československou kinematografií druhé poloviny padesátých a začátku šedesátých let je třeba vzít v úvahu ještě Ideově uměleckou radu³⁴⁰ (o níž jsem pojednával v kapitole „3. Organizace slovenské kinematografie, její proměny a schvalovací proces v letech 1957–1969“). Členové tohoto orgánu, nominovaní vedením studia, rovněž posuzovali předložené texty, připomínkovali je, rozhodovali o jejich schválení a podmínkách postoupení do další fáze a nezanedbatelně se tak podíleli na vývoji *výchozí představy*. Současně však v tomto období nespádali pod výrobní skupinu, naopak jí byli nadřazení. Jejich hlavní úkol spočíval v udržování ideové nezávadnosti budoucích filmů, plnili tedy funkci interních cenzorů. Literární scénář *Každý týždeň sedem dní* prošel kompletním schvalovacím procesem teprve v období, kdy se IUR staly součástí tvůrčích skupin, látka proto nikdy s „vnější“ IUR nepřišla do kontaktu, a proto její představitele do *SIWG* nezahrnuji.

Po vzniku tvůrčích skupin zůstávají jádrovými členy Ivan Stadtrucker a Eduard Grečner, přičemž první jmenovaný z pozice autora poslední verze filmové povídky a první verze literárního scénáře, druhý pak coby autor všech dalších variant literárního scénáře a též scénáře technického a režisér. Dále v jádru *SIWG* figurují vedoucí skupiny Albert Marenčin, dramaturg filmu Štefan Sokol³⁴¹ a autoři písemných posudků Alfonz Bednár, Maximilián Nitra, J. A. Novotný a dočasně Ivan Bukovčan. Vzhledem k tomu, že následkem reorganizace vznikly IUR přidružené k jednotlivým TS, pokládám za jádrové členy též zástupce IUR Emila Lehutu, Jána Roznera a Břetislava Truhláře. Z pozice režiséra filmu bych podle Macdonalda měl přiřadit Františka Kudláče, nicméně ten do projektu vstoupil pouze krátkodobě, aniž by jakkoli zásadně ovlivnil jeho podobu. Považuji ho proto spíše za člena dočasného a okrajového, což naznačuje, že nelze členství

³³⁸ MACDONALD. ‚...So it’s not surprising I’m neurotic‘ The Screenwriter and the Screen Idea Work Group, p. 50.

³³⁹ Je také docela pravděpodobné, že režiséři, kteří nabízenou látku nepřijali, *výchozí představu* nijak neovlivnili, nicméně jejich odmítavý postoj umožnil zapojení Františka Kudláče.

³⁴⁰ Dříve Uměleckou radu.

³⁴¹ Jakékoli konzultace dramaturga Sokola a Eduarda Grečnera ovšem nejsou známy a samotný režisér si nevzpomíná, že by je vedli: „Š. Sokol, ak bol dramaturgom tejto látky ako píšete (ja si pamätám A.[Marenčina] tak som nijaký jeho dramaturgický postoj nepostrehol. [...] Svoj možný omyl však nevyklúčujem.“ Roli zde může hrát také to, že Grečner „zakaždým tvrdohlavo presadzoval svoje videnie.“ Emailová korespondence s Eduardem Grečnerem, 4. 8. 2015.

v *SIWG* a jeho charakter (či váhu) odvíjet výhradně od toho, jakou funkci ve štábu jednotlivce zastává, neboť se zde ukazuje, že na řadě postů dochází k obměnám.

Vzhledem k minimální úloze hospodářského vedoucího ve vztahu k *výchozí představě* za okrajového člena pokládám Karla Bakoše i kameramana Vincenta Rosince, jenž režisérovi dopomohl k vizuálnímu zobrazení jeho *výchozí představy*, a dále Dominika Tatarku a Štefana Uhra³⁴² podporující Grečnerovu a Stadtruckerovu koncepci, ředitele Studia hraných filmů a posléze ředitele FTDB a ČSFB Pavla Gejdoše, jenž byl několikrát přizván na porady týkající se připravované látky a ze své vedoucí pozice ovlivňoval přinejmenším složení *SIWG*, což mělo samozřejmě vliv i na samotnou *výchozí představu* (viz níže popsaná výměna Kudláče za Grečnera na postu režiséra). Z tohoto hlediska je třeba jmenovat i Gejdošova předchůdce ve vedení FTDB Júlia Jašša, jenž se tak z jádrového člena stal členem okrajovým. Důvod, proč jej jako hospodářského vedoucího I. VS označuji za jádrového příslušníka *SIWG*, zatímco hospodářského vedoucího I. TS Bakoše za člena okrajového vězí ve větších rozhodovacích pravomocích tohoto produkčního šéfa výrobní skupiny, o nichž svědčí dochované prameny (např. se schválením první verze filmové povídky se kvůli jeho nepřítomnosti čekalo na jeho názor). Jaššo tedy ovlivňoval literární přípravu a tím pádem působil na *výchozí představu*, což vyplynulo ze snahy omezit rozhodovací pravomoci dramaturgů, kteří dopustili vznik ideově závadných scénářů v letech 1957–1958.³⁴³ Naopak po vzniku tvůrčích skupin se rozhodovací pravomoci přenášejí zpět na vedoucího dramaturga. Role hospodářského vedoucího se týkala výroby filmu, přičemž do literární přípravy nezasahoval. Jeho přínos proto tkví spíše v zajištění realizace *výchozí představy* než v jejím formování.

4. 6. Okolnosti vzniku filmové povídky

V roce 1958 inicioval Eduard Grečner přijetí textu Ivana Stadtruckera,³⁴⁴ inspirovaného účastí autorových přátel Andreje Rudavského a Gabriela Štrby ve studentské sochařské soutěži³⁴⁵ do dramaturgického plánu I. výrobní skupiny Jaššo –

³⁴² U některých osob jako např. právě u Štefana Uhra nelze na základě dochované dokumentace jejich příspěví k *výchozí představě* přesně určit, přičemž dost možná zůstalo pouze v obecné rovině vyjádřením podpory Stadtruckerově a Grečnerově koncepci.

³⁴³ Jaššo tehdy sice stál v čele Hraného filmu Bratislava-Koliba, tedy dle svých slov spolu s vedoucími tvůrčích skupin tvořil umělecké vedení studia, nicméně na aktivu roku 1959 coby oddaný straník připustil, že se dopouštěli omylů. Chyby však následně přisoudil zejména dramaturgům a scenáristům (ať už jako autorům scénářů, tak jako jejich posuzovatelům), které je třeba přivést na správnou cestu. Slovenský filmový ústav. Zápisnica z aktívu tvorivých pracovníkov Štúdia hraných filmov, diskusní příspěvek Júlia Jašša, 20. – 21. 5. 1959.

³⁴⁴ Stadtrucker tehdy studoval na Českém vysokém učení technickém v Praze obor rozhlasová, filmová a televizní technika.

³⁴⁵ Rudavského sochařská díla byla posléze použita ve filmu (Andrejovy skici) a Štrba vyhotovil k snímku plakát. Rudavský zde působil též jako výtvarný poradce. BOBOK, Jozef. Každý týždeň sedem dní. Mladí o mladých vo filme, s. 13.

SFÚ. Oddělení dokumentace. Složka k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Výrobní list filmu *Každý týždeň sedem dní*.

Samotný Grečner se krátce chtěl stát sochařem. Pro film Štefana Uhra *Poznačení tmou* (1959) vyhotovil model ruky, jež ve snímku sahá po světle. *Zlatá šedesátá* (Martin Šulík, 2009).

V rozhovoru s Karlem Sudorem k tomu řekl: „Pôvodne som chcel ísť na sochárstvo, dokonca som mal pripravené nejaké modely. Film však v sebe spája všetky veci, ktoré ma zaujímali - výtvarné umenie, hudbu, poéziu, literatúru, divadlo.“ SUDOR, Karol. Eduard Grečner. Slovenské filmy nie sú nekvalitné [online].

Bukovčan: „Moji priatelia, mladí sochári, študujúci na UMPRUM sa rozhodli zúčastniť výtvarnej súťaže pre profesionálov. Pomáhal som im pritom a zišlo mi na um, že toto je iný pohľad na tradičný svet študákov.“³⁴⁶ Text je v článkoch z periodik, rozhovorech i dokumentaci k filmu označovaný za povídku,³⁴⁷ nicméně šlo o scénár. Roku 1958 s ním Stadtrucker zvíťazil v súťaži SÚV ČSM, Svazu slovenských spisovateľů a časopisu *Mladá tvorba* na téma mládežníckeho prostredia v kategórii filmových scénárov a dramát.³⁴⁸ Ohľadne toho, jak se o něm Grečner dozveděl, však existují dvě verze. On sám tvrdí, že jej na vítězné dílo upozornil redaktor *Mladé tvorby* Kornel Földvári, ale podle Stadtruckera Grečner zasedal v porotě soutěže.³⁴⁹ S uvedenou Stadtruckerovou verzí mne seznámil Eduard Grečner, ovšem sám Stadtrucker k tomu poznamenal: „Vyhrál som súťaž na filmové scenáre, ktorú vypísal ÚV Svazu mládeže. Člen poroty, redaktor *Mladej tvorby*, upozornil na môj scenár sv[o]jho priateľa Grečnera, ktorý pracoval ako dramaturg na Kolibe.“³⁵⁰ Je však možné, že Stadtrucker nakoniec uvěřil režisérovej verzii tehdejších událostí, jelikož Földvári tehdy pôsobil v časopise *Kultúrny život* (v letech 1956–1968).³⁵¹ Grečner navíc „původní“ Stadtruckerovu verzii potvrzuje v rozhovoru z roku 1964: „Roku 1958 som bol v komisii akejsi súťaže. Cenu vtedy získala poviedka Ivana Stadtruckera. Prijali sme ju do dramaturgie a začali s Ivanom na nej pracovať.“³⁵²

Na Grečnerovu výzvu Stadtrucker dne 11. prosince 1958 odevzdal synopsi pod pracovním názvem *Každý týždeň sedem dní* a vedení I. výrobní skupiny ji ihned přijalo³⁵³ s tím, že do 31. března 1959 autor dodá filmovou povídku. Prameny k filmu neodhalují motivace členů I. VS pro okamžité přijetí Stadtruckerova textu, ba právě naopak poukazují na to, že představitelé skupiny o autorově přístupu spíše pochybovali. Avšak zasadí-li se její přijetí do kontextu slovenské kinematografie padesátých let a událostí roku 1958, odpověď se nabídne sama. V letech 1949–1950 vypracoval tehdejší šéf slovenské filmové výroby Ján Kalina dokument „Námetové oblasti slovenského dlhého a čiastočne krátkeho filmu v produkčnom období päťročnice“, který se sestával ze

Sme.sk [citováno 17. 8. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.sme.sk/c/3704309/eduard-grecner-slovenske-filmy-nie-su-nekvalitne.html>>.

³⁴⁶ Emailová korespondence s Ivanem Stadtruckerem, 14. 8. 2015.

³⁴⁷ ps. Strach mladých. *Československý voják* 1, 1964, č. 2, s. 24.

BOBOK, Jozef. Každý týždeň sedem dní. Mladí o mladých vo filme, s. 13.

PIŠŤOVÁ, Viera. Absolútny debut. *Film a divadlo* 8, 1964, č. 10, s. 14.

SFÚ. Literárne-dramaturgická príprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Anotace, 5. 10. 1961.

V tomto dokumentu se též chybně uvádí, že šlo o soutěž časopisu *Smena*, a to patrně proto, že jednou z možností vydání vítězných prací bylo vydání almanachu v nakladatelství Smena. Dve příležitosti – nepremeškajte. *Mladá tvorba* 3, 1958, č. 5, s. 29.

³⁴⁸ Výsledky literárnej súťaže SÚV ČSM. *Mladá tvorba* 4, 1959, č. 6–7, s. 37.

³⁴⁹ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

³⁵⁰ Emailová korespondence s Ivanem Stadtruckerem, 14. 8. 2015.

³⁵¹ V *Mladé tvorbe* její spoluzakladatel Földvári působil v letech 1956–1957. Jeho odchod z redakce byl vynucen ÚV KSS poté, co zde uveřejnil článek „Pravda života je nedeliteľná“ reagující na kritiku Bohuše Trávnička obviňujícího časopis mj. z pesimismu a nihilismu. DAROVEC, BARBORÍK. *Mladá tvorba 1956–1970–1996. Časopis po čase*, s. 9, 14, 84.

³⁵² PIŠŤOVÁ. Absolútny debut, s. 14.

³⁵³ Pracovní schůzka proběhla v přátelském duchu, o čemž svědčí krátký text dopisu, který Stadtrucker odeslal následujícího dne: „Ďakujem za milé prijatie, ktorého sa mi u vás dostalo. [...] Teším sa na ďalšiu spoluprácu s Vami a som s pozdravom.“ SFÚ. Literárne-dramaturgická príprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Dopis Ivana Stadtruckera, 12. 12. 1958.

sta bodů, které velmi přesně a přísně vytyčily témata slovenské kinematografie.³⁵⁴ Tato směrnice, jež jako jedno z témat určovala tematiku mládeže, se stala definitivním tematickým plánem pro následující roky, jehož závaznost přetrvávala i v postupně se uvolňujících šedesátých letech, byť se podle Grečnerových slov ne vždy striktně dodržovala: „To boli také vlny, niekedy bol veľmi ostrý dozor, niekedy to bolo uvoľnené,“ neboť záleželo na tom, „kto bol na ústrednom výbore v kultúrnom referáte. Niektorý bol ako liberálnejší a boli tam ňákí takí somári, ktorí boli úplne ako s klapkami na očiach.“³⁵⁵

Nicméně roku 1958 je do obrodného procesu šesté dekády ještě daleko, neboť v Ústřední správě slovenského filmu se poměry utužují. Stranické orgány a vedení ÚSSF z ideologických důvodů zastavují přípravu téměř všech rozpracovaných scénářů,³⁵⁶ a v dubnu dokonce vzniká *Rezoluce ÚV KSS o filmu*. Ta za hlavní problém rozvoje slovenské tvorby označuje hraný film, který trpí nedostatkem Ideově umělecky náročných scénářů, jež by pomáhaly v budování socialismu a ukazovaly perspektivu socialistické a komunistické budoucnosti, konkrétně náměty přeměny života na vesnici, ze života mládeže, náměty bojující za upevňování československého socialistického vlastenectví a proletářského internacionalismu.³⁵⁷ Rezoluce tak stejně jako Kalinova směrnice vyžadovala mj. mládežnickou tematiku, o níž pojednávala povídka Ivana Stadtrucker. Vedle toho byl na skupiny neustále vyvíjen tlak, aby navazovaly spolupráci se spisovateli, která by zajistila realizaci většího počtu filmů.³⁵⁸ Ivan Stadtrucker sice nebyl renomovaným spisovatelem,³⁵⁹ nicméně vzhledem k tomu, že těch se nedostávalo,³⁶⁰ hledali dramaturgové náměty i jinde, např. v literárních pokusech vznikajících ve družstvech.³⁶¹ Z tohoto hlediska se Stadtrucker, byť jako spisovatel-začátečník, zajisté jevil jako vhodnější kandidát pro navázání spolupráce.³⁶²

První verzi filmové povídky odevzdal ve stanoveném termínu, načež se 14. dubna 1959 její text posuzoval na 12. pracovní poradě I. VS za účasti Ivana Bukovčana, Alberta Marenčina, Maximiliána Nitry, Eduarda Grečnera a Ivana Stadtrucker. Po úvodní

³⁵⁴ Viz např. MOJŽÍŠ, Juraj. *Albert Marenčin – filmár na križovatkách času*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, Vysoká škola múzických umení, 2007, s. 22–27.

³⁵⁵ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

³⁵⁶ Viz HAIN a kol. *V mezích přípustnosti. Cenzura ve filmu a televizi*, s. 43–94.

³⁵⁷ SFÚ. Fond Vladimír Kubenko. Rezolúcia o filmu, 1958.

³⁵⁸ „Na nedostatku scenárov sa podieľa aj doterajšia organizácia práce na literárnej príprave scenárov, lebo vlastná dramaturgia, ktorá okrem iného má pre tvorbu scenárov organizovať čo najväčší aktív externých scenáristov-spisovateľov, je ochromená. Táto organizácia práce nesie podstatnú vinu na tom, že film nevytvoril podmienky pre čo najväčšiu účasť spisovateľov na tvorbe pôvodných scenárov, spoliehajúc sa predovšetkým na scenáristov-platených zamestnancov bez dostatočnej umeleckej úrovne.“ Tamtéž.

Snahy zlákat pro práci u filmu co nejvíce spisovatelů přetrvávala i po celá šedesátá léta, kdy např. na aktivu hraného filmu v roce 1968 Albert Marenčin hovořil o tom, že existuje řada dramatiků, básníků a spisovatelů, co by mohli psát pro film, ale místa jsou obsazena scenáristy zaměstnanými u filmu. Ti raději napíší cokoli, než by to přenechali někomu jinému, což vyhovuje i režisérům orientovaným na konzumní filmy. SFÚ. Stenografický protokol z aktívu o tvorbě hraného filmu v roce 1968, 20. 6. 1969, s. 15.

³⁵⁹ Podmínky soutěže *Mladé tvorby* stanovovaly, že autor nesměl být členem Svazu slovenských spisovatelů.

³⁶⁰ SFÚ. Zápisnica z aktívu tvorivých pracovníkov Štúdia hraných filmov, diskusní příspěvky Ivana Bukovčana a Júlia Jašša, 20. – 21. 5. 1959.

³⁶¹ SFÚ. Zápisnica z aktívu tvorivých pracovníkov Štúdia hraných filmov, diskusní příspěvek Júlia Jašša, 20. – 21. 5. 1959.

³⁶² Stadtrucker už jako student gymnázia vyhrál (asi roku 1951) celoslovenskou soutěž na filmovou povídku vypsanou Kolibou. Na vysoké škole vytvořil scénář pro krátkometrážní populárně-vědecký film *Volal sa Petzval* (Jozef Zachar, 1961). Emailová korespondence s Ivanem Stadtruckerem, 14. 8. 2015.

Grečnerově obhajobě předloženého textu se k povídce vyjádřil vedoucí skupiny Ivan Bukovčan, jenž se ztotožnil s výhradami Marenčina a Nitry. Na jeho návrh se zástupci skupiny rozhodli, že budou uvažovat o předložení povídky Ideově umělecké radě, ovšem prozatím ji nepřijmou s tím, že definitivní závěr bude vyřčen po vyjádření nepřítomných Jašša a Sokola.³⁶³ Povídka nakonec schválena nebyla, neboť 3. května 1959 Štefan Sokol ve svém zpozdilém posudku navrhl látku přepracovat.³⁶⁴ Jaššův postoj v pramenných materiálech není zaznamenán, vzhledem k jeho dřívějšímu působení na postu ředitele Hraného filmu Bratislava-Koliba, lze však předpokládat, že také on zaujal k povídce zamítavé stanovisko.³⁶⁵

V období od neschválení filmové povídky do odevzdání její další verze dokončil Ivan Stadtrucker studia a nastoupil základní vojenskou službu. Následující komunikace mezi dramaturgem Grečnerem a autorem Stadtruckerem tedy probíhala mezi Bratislavou a Trebišovem, kde sídlila vojenská posádka druhého jmenovaného, a později mezi Bratislavou a Spišskou novou vsí, kam byl svobodník Stadtrucker převelen. Nejprve jej Grečner zval na naléhavou dramaturgickou poradu týkající se jeho povídky³⁶⁶ *Každý týždeň sedem dní* a předloženého námětu *Príbeh pre Oskara*.³⁶⁷ Tato porada byla naplánována na 23. – 24. října 1959 a měl se jí zúčastnit také budoucí režisér filmu František Kudláč,³⁶⁸ jenž se dle svých slov látky ujal v době, kdy o ni nikdo nejevil zájem.³⁶⁹ Náplň ani výsledky této dramaturgické porady nejsou nikde zaznamenány, nicméně Ivan Stadtrucker se na ni nedostavil, poněvadž nebyl uvolněn z vojenské služby.³⁷⁰

³⁶³ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Zápis z 12. pracovní porady I. výrobní skupiny, 14. 4. 1959.

Ti se ze schůze omluvili kvůli účasti na kulturní brigádě.

K definici kulturní brigády viz KNAPÍK, Jiří, FRANC, Martin a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967 I*. Praha : Academia 2011, s. 465–466.

³⁶⁴ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek k první verzi filmové povídky. Štefan Sokol, 3. 5. 1959.

³⁶⁵ Jeho hodnotící hledisko odhaluje písemný posudek na scénář Tibora Vichty *Prv než skončí tento deň*, který Jaššo jako společně s UR, jejímž byl coby ředitel Hraného filmu Bratislava-Koliba předsedou, zamítl: „Aj naše politické miesta kladú na prvé miesto potrebu umeleckých diel z nášho súčasného života, zachycujúcich v celej šírke náš život s jeho prednosťami i chybami, pomocou umeleckých diel ukazovať svetlú budúcnosť socializmu, pokroku, viery v život, viery v lepší život. Takéto súčasné diela by sme mali vytvoriť. Pozrime sa z týchto hľadísk na scénár Tibora Vichtu „Prv než skončí tento deň“ lebo len také diela u nás majú právo na život. [...] Súhlasím s tým, že treba hľadať nové cesty, kritizovať nedobré javy v našom živote, no nutne musím požadovať, aby pohľad na náš život bol pravdivý, aby sa posudzoval z pozície tej sily, ktorá dnes organizuje a riadi celú našu spoločnosť, pohľad z hľadiska tých cieľov, ktoré naše úsilie sleduje. Objektivistický pohľad neobstojí, lebo za nič nebojuje, len registruje. A nám všetkým musí ísť o veľa viac.“ Posudek Júlia Jašša na literárni scénár *Prv než skončí tento deň*, nedatováno. Prameny k nerealizovaným scénářům nejsou v Slovenském filmovém ústavu zpracovány, nachází se mimo literárně-dramaturgickou přípravu a nelze je momentálně dohledat. Tento dokument jsem získal díky šéfredaktorovi časopisu *Kino-Ikon* Martinu Kaňuchovi, jenž si pro své badatelské účely před několika lety vyhotovil kopie.

³⁶⁶ Již Grečner chybně označuje jako scénář.

³⁶⁷ Jeden z řady námětů, které Ivan Stadtrucker zasílal dramaturgii, který svědčí o zápalu mladého autora. Činil tak totiž ještě před schválením svého prvního textu.

³⁶⁸ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Dopis Eduarda Grečnera Ivanu Stadtruckerovi, nedatováno.

³⁶⁹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Dopis Františka Kudláče I. TS, nedatováno.

³⁷⁰ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Telegram Ivana Stadtruckera, 21. 10. 1959.

Posuzování nové verze povídky mělo proběhnout 28. ledna 1961,³⁷¹ nicméně nakonec se uskutečnilo teprve 1. února 1961,³⁷² Stadtrucker tedy předložil povídku celých 16 měsíců po jejím neschválení na začátku května 1959 a na schvalovací proces došlo až za dalšího půl roku. Na těchto prodlevách přitom zajisté nesla podíl i autorova základní vojenská služba, během níž mu na psaní filmové povídky nezbývalo dostatek času, stejně jako na dojíždění do Bratislavy za účelem dramaturgických porad, jak dokládá telegram z roku 1959, v němž Grečnera žádá, aby mu sdělil náhradní termín jejich setkání, jelikož nebyl uvolněn.³⁷³ Filmová povídka *Každý týždeň sedem dní* se posuzovala 1. února 1961 společně s filmovou povídkou Ernesta Štrice *Výhra v prese* na 2. pracovní poradě I. tvůrčí skupiny Marenčin-Bakoš za účasti Alberta Marenčina, posuzovatelů Alfonze Bednára, Maximiliána Nitry, Štefana Sokola, J. A. Novotného a přizvaných Eduarda Grečnera, Ivana Stadtruckera, Františka Kudláče a Ernesta Štrice. Porady se nezúčastnili Ivan Bukovčan a Dušan Kodaj.³⁷⁴

Filmová povídka *Každý týždeň sedem dní* byla tentokrát schválena, což již při svém úvodním slově navrhl vedoucí skupiny Albert Marenčin, ovšem režisér František Kudláč později připisoval největší zásluhy sobě: „Filmovú poviedku napísal autor I. Stadtrucker a táto bola schva[ŕ]ovaná za mojej oficiálnej účasti. Poviedka nebola dobrá – zaťažená predchádzajúcimi verziami-, []ale bola napriek tomu prijatá najmä preto, že som ako budúci režisér za látkou stál a chcel na nej ďalej pracovať.“³⁷⁵ Přestože se celý dopis nese v uraženeckém duchu, poněvadž vznikl poté, co skupina Kudláčovi režii filmu odebrala, na základě zápisu z patřičného schvalování lze usuzovat, že se Kudláč na přijetí textu skutečně nezanedbatelně podílel, protože se o režii plánovaného filmu jednak sám přihlásil, jednak se vedoucí skupiny Marenčin vyjádřil, že při další práci na stále ne zcela dopracované látce bude rozhodující právě režisér.³⁷⁶ V závěrečném usnesení I. TS, v němž

³⁷¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Dopis Alberta Marenčina, nedatováno.

³⁷² Přestože dopisy, z nichž vyvozují plánované posuzování povídky, postrádají dataci, usuzují, že jde až o rok 1961, protože v dopise adresovaném J. A. Novotnému se od něj požaduje doručení scházejícího pracovního výkazu, a to od 1. prosince 1960, kdy byl zaměstnán. Jestliže tedy Novotný nastoupil do Studia hraných filmů teprve v prosinci 1960, nemohla se zamýšlená porada, k níž měl dodat posudek, plánovat už na leden 1960. Kromě toho Stadtrucker povídku odevzdal 1. září 1960, a proto by v lednu nebylo co posuzovat.

SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Dopis Alberta Marenčina, nedatováno.

SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Oznámení o schválení filmové povídky, nedatováno.

³⁷³ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Telegram Ivana Stadtruckera, 21. 10. 1959.

³⁷⁴ Kodaj přitom na rozdíl od Bukovčana nijak neparticipoval na posuzování povídky *Každý týždeň sedem dní*, ale na povídce Štricově.

³⁷⁵ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Dopis Františka Kudláče, nedatováno.

³⁷⁶ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Zápis z 2. pracovní poradě I. tvůrčí skupiny, 1. 2. 1961.

Eduard Grečner přitom v tuto chvíli o realizaci filmu *Každý týždeň sedem dní* vůbec neuvažoval. Svědčí o tom i to, že si „netroufl“ na zrežirování svého scénáře *Drak sa vracia* a nabídl ho Stanislavu Barabášovi. Údajně se domníval, že zatím není zcela kompetentní k tomu, aby odvedl dobrou řemeslnou práci, protože neabsolvoval na FAMU režii, ale kvůli zdravotním problémům nakonec studoval scenáristiku a dramaturgii. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

skupina režisérem jmenovala Kudláče a jako spoluautora scénáře určila Grečnera, se doporučovalo vypracovat podrobný scénosled za účelem ujasnění dramatické stavby a struktury práce.³⁷⁷ Termín odevzdání literárního scénáře byl stanoven na 30. dubna 1961.³⁷⁸ Na postu dramaturga vystřídal Grečnera Štefan Sokol: „Zmena na poste dramaturga bola pre ná[s] výhodná, lebo Štefan Sokol bol člen KSC a bol to náš priateľ, takpovediac spolužiak. Nemal nijaké pripomienky ani [k] môjmu scénáru ani k Edovej režisérskej explikácii, či videniu problému.“³⁷⁹ Jak bude patrné níže, Sokolova stanoviska k Stadtruckerovým textům nebyla tak bezproblémová, jak scenárista tvrdí, ovšem jakékoli kritické výhrady z jeho strany skutečně vymizely v momentě, kdy se scénáře ujal Eduard Grečner.

4. 7. Okolnosti vzniku scénáře

Ivan Stadtrucker odevzdal první verzi literárního scénáře 21. června 1961. O průběhu schvalovacího procesu neexistuje zápis, nicméně jak z vyhotovených posudků, tak z dalších událostí jasně vyplývá, že I. TS scénář nepřijala. S realizací filmu se však v dramaturgickém plánu počítalo pro výrobní rok 1963,³⁸⁰ pročež ředitel Studia hraných filmů Pavel Gejdoš vydal pokyn k dovedení scénáře do schválné podoby a na 31. října téhož roku byla svolána pracovní porada, na níž se měli jednotliví participanti dohodnout, jakým způsobem na látce dále pracovat. Porady se zúčastnili Albert Marenčin, dramaturg Štefan Sokol, Ivan Stadtrucker a František Kudláč, přičemž poslední dva se smluvili, že se na látce budou dále podílet společně a do konce prosince odevzdají novou verzi literárního scénáře. Marenčin tuto iniciativu, u níž lze předpokládat, že vzešla od režiséra Kudláče, přijal, nicméně i tak vedle Stadtruckera ponechal statut spoluautora scénáře Eduardu Grečnerovi,³⁸¹ jenž byl na poradu rovněž pozván, ale nezúčastnil se jí proto, že v té době pracoval jako pomocný režisér na natáčení filmu *My z deviatej A.* (Štefan Uher, 1961).³⁸² Z toho důvodu též se Stadtruckerem na scénáři prozatím nespolečně pracoval, ačkoli mu tento úkol vedení skupiny přiřklo na předchozí schůzi.

Domnívám se, že uvedeným Marenčinovým rozhodnutím se spustil sled událostí vedoucích k určení Eduarda Grečnera režisérem filmu. Jejich přibližný vývoj je možné

Stranou zde ponechávám otázku, zda by v opačném případě režie filmu *Drak sa vracia* byla Grečnerovi vůbec umožněna, ať už ze strany vedení slovenského filmu, nebo ze strany I. TS.

³⁷⁷ Scénosled se v dokumentaci k filmu nenachází.

³⁷⁸ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Zápis z 2. pracovní porady I. tvůrčí skupiny, 1. 2. 1961.

³⁷⁹ Emailová korespondence s Ivanem Stadtruckerem, 14. 8. 2015.

³⁸⁰ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Štefana Sokola na první verzi literárního scénáře, 25. 10. 1961.

Slovenský filmový ústav. Dramaturgicko-výrobné plány. Dramaturgický plán na rok 1963.

SFÚ. Dramaturgicko-výrobné plány. Dramaturgický a výrobní plán Štúdia hraných filmov Bratislava-Koliba, rok 1962–1963.

Vzhledem k tomu, že film se natáčel ještě v roce 1964, v němž se uskutečnila také premiéra, figuroval i v dramaturgickém plánu pro rok 1964. SFÚ. Dramaturgicko-výrobné plány. Dramaturgický plán na rok 1964, červen 1963.

³⁸¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Zápis z 21. pracovní porady I. TS, 31. 10. 1961.

³⁸² SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Štefana Sokola na první verzi literárního scénáře, 25. 10. 1961.

zpětně zrekonstruovat z později vzniknuvších materiálů a doplněním vzpomínek pamětníků. U těch lze předpokládat jistou míru zkreslení, neboť od popisovaných událostí uběhlo půl století a jednotliví účastníci mohou při zpětném pohledu do minulosti upravovat své postoje a chování: „[...] každý životní příběh je vyprávěn takovým způsobem, aby byla zachována integrita narátorovy osobnosti, a to zejména u starších lidí bilancujících své osudy, odhalujících své postoje a hodnotové rámce.“³⁸³ Rovněž nejvýraznější zdroj informací, dopis Františka Kudláče adresovaný vedení I. TS roku 1962, v sobě skrývá potenciální nespolehlivost, jelikož jeho autor se cítil skupinou zrazen. Zápis schůze, na níž došlo k odejmutí režie Františku Kudláčovi, se nedochoval, nicméně dotyčný se k ní vrací ve svém dopise. Podle něj zde Grečner otevřeně přiznal, že hodlá film režírovat sám, ačkoli to dříve před Kudláčem popíral.³⁸⁴ Posvěcení takového chování ze strany I. TS přitom pokládal za neprofesionální už jen proto, že se ujal látky, o níž nikdo neměl zájem, ztotožnil se s ní a spolupracoval na ní po dobu tří let. Jeho urputnou snahu udržet si scénář filmu *Každý týždeň sedem dní* odhaluje popis „spolupráce“ s Grečnerem, kdy ten nemohl na scénáři pracovat nejprve kvůli zaneprázdněnosti vzhledem k funkci pomocného režiséra³⁸⁵ a poté kvůli nemoci.

Režisér Kudláč proto žádal, aby I. TS nechala přepsat scénář jeho, ale byl odmítnut navzdory tomu, že se termíny odevzdání Grečnerovým zaviněním neustále posouvaly.³⁸⁶ Přestože Kudláč několikrát naznačuje, že s Grečnerem dobře vycházel, z jeho snahy samostatně pracovat na scénáři se zdá, že mu tato kooperace příliš nevyhovovala. Vzhledem k tomu, že dle pokynu Alberta Marenčina měl být jeho přínos hodnocen pouze v rovině režijní spolupráce, zatímco Grečner se měl na scénáři přímo podílet, mohl si připadat odsunutý do úlohy pouhého „čekatele“. Protože se dokončení scénáře a tím pádem i natáčení filmu neustále odkládalo, pročež stále zůstávalo nejistým, Kudláč se dost možná cítil ohrožen. V průběhu jednoho a půl roku už totiž přišel o režii tří jiných filmů.³⁸⁷ Jakožto výtvarník přitom nabyl přesvědčení, že jedině on může látku o mladých

³⁸³ VANĚK, MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*, s. 117.

³⁸⁴ Ke Kudláčovi se takové zvěsti donesly z nijak nespecifikovaných „oficiálních míst“. Režisér si však v dopisu odporuje. Jednou tvrdí, že Grečner až do inkriminované schůze svůj zájem o režirování snímku označuje za lež, podruhé, že pod tlakem společných střetnutí tento svůj zájem odhalil, což Kudláčův zájem o látku nenarušilo. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Dopis Františka Kudláče I. TS, nedatováno.

³⁸⁵ Nejdříve u filmu *My z deviatej A.* a posléze (s největší pravděpodobností) u *Slnka v sieti*. V úvahu by případně přicházel i snímek *Zbabělec* (Jiří Weiss, 1961).

³⁸⁶ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Dopis Františka Kudláče I. TS, nedatováno.

Bohumil Šmída roku 1966 předesílá, že termíny odevzdání se dodržují jen rámcově a důsledně jen tehdy, když jde o látku již zařazenou do dramaturgického nebo výrobního plánu studia. ŠMÍDA. *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, s. 57–58.

³⁸⁷ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Dopis Františka Kudláče I. TS, nedatováno.

O jaké tituly šlo, se Kudláč nezmiňuje. Podle Alberta Marenčina Kudláč „odpadl“ od řady filmů, např. od *Panny zázračnice*, neboť zde ho odmítl scenárista Dominik Tatarka, jenž Kudláče považoval za neschopného. Kudláč navíc odmítal Tatarkovy podněty. Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

V literárně-dramaturgické přípravě k *Panně zázračnici* se coby režisér uvádí jen Štefan Uher, nicméně v dramaturgickém plánu na rok 1964 se snímek objevuje mezi náhradními látkami (rozpracovaná výroba) na rok 1965, přičemž zde jako režisér figuruje František Kudláč. V dramaturgickém plánu na roky 1966–

sochařích adekvátně realizovat.³⁸⁸ Podle Grečnera se Kudláčových záměrů s látkou obával jednak sám Stadtrucker, jenž si naopak cenil Grečnerovy představy, jednak I. TS negativně hodnotila verze, na nichž se Stadtruckerem spolupracoval Kudláč.³⁸⁹

Není však jasné, které verze scénáře má Grečner na mysli, neboť podle pramenné dokumentace se do roku 1962 hodnotila pouze jedna Stadtruckerova verze a on sám byl jako spoluautor jmenován už na uvedené únorové poradě. O výrazně větším počtu verzí scénáře, konkrétně o čtrnácti, Grečner hovoří také v rozhovoru s Vierou Pišúťovou publikovaném roku 1964³⁹⁰ a stejně tak jeho nástupce na pozici dramaturga Štefan Sokol ve svém hodnocení první verze literárního scénáře hovoří o nekonečném množství verzí, jež se od sebe téměř neliší.³⁹¹ Sokol by sice mohl započítávat i varianty filmových povídek, ale tomu odporuje značná odlišnost poslední verze filmové povídky a první verze literárního scénáře. Alfonz Bednár u první verze literárního scénáře zase hovoří o tom, že je lepší než ta předchozí. Jestliže by neměl na mysli druhou verzi filmové povídky, opět by to nasvědčovalo vzniku většího počtu variant literárního scénáře. Pokud však skutečně existovalo více verzí, z nichž na některých se podílel i František Kudláč a jiné vyhotovil Stadtrucker sám, nebyl o nich učiněn žádný konkrétnější ani ověřitelný záznam. Podle Stadtruckera ve spolupráci s Kudláčem žádný scénář nevznikl a on sám vypracoval asi šest až sedm verzí.³⁹² Jde však pouze o odhad, u něž scenárista nerozlišuje mezi filmovými povídkami a literárními scénáři, jak nasvědčuje jeho tvrzení, že neodevzdal žádnou filmovou povídku nýbrž rovnou scénář.³⁹³ Tomu však odporují dochované filmové povídky i písemné posudky na ně vyhotovené.

Grečner odmítá, že by se jakkoli pokoušel získat pro sebe režii připravovaného filmu. Když se ukázalo, že se Kudláčovy a Stadtruckerovy představy rozcházejí, nabídl mu ji Albert Marenčin, a to právě na poradě v roce 1962. Grečnera podpořil i Štefan Uher a on nabídku přijal, protože považoval Kudláčovu spolupráci se Stadtruckerem

1967 ho už nahradil Štefan Uher. SFÚ. Dramaturgicko-výrobné plány. Dramaturgický plán, rok 1966–1967, I. varianta.

SFÚ. Dramaturgicko-výrobné plány. Dramaturgický plán na rok 1964.

SFÚ. Dramaturgicko-výrobné plány. Dramaturgický plán na rok 1964, II. varianta.

SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Panna zázračnica*.

Změna režiséra u tohoto filmu se však dle datace odehrála později než u snímku *Každý týždeň sedem dní*. Dále se v dramaturgickém plánu na rok 1963 o Kudláčovi píše ve spojitosti s životopisným filmem pod pracovním názvem *Ľudovít Štúr* (v *Dejinách slovenskej kinematografie* se nalézá pojmenování *Dunaj v plameňoch*), ten však vznikl teprve v roce 1968 v režii Jozefa Zachara pod titulem *Niet inej cesty*. V dramaturgickém a výrobním plánu pro léta 1962–1963 figuroval v projektu *Kamaráti*, který realizoval Jozef Režucha teprve v normalizačních časech jako drama *Dost' dobrí chlapi* (1971).

SFÚ. Dramaturgicko-výrobné plány. Prehľad tém dramaturgického plánu ŠHF na rok 1963.

SFÚ. Dramaturgicko-výrobné plány. Dramaturgický a výrobný plán Štúdia hraných filmov Bratislava-Koliba, rok 1962–1963.

MACEK, PAŠTĚKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 159.

³⁸⁸ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Dopis Františka Kudláče I. TS, nedatováno.

Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

³⁸⁹ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

³⁹⁰ PIŠÚŤOVÁ. Absolutný debut, s. 14.

³⁹¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Štefana Sokola na první verzi literárního scénáře, 25. 10. 1961.

³⁹² Emailová korespondence s Ivanem Stadtruckerem, 14. 8. 2015.

³⁹³ Tamtéž.

za beznadějnou.³⁹⁴ František Kudláč podle Grečnerových slov neměl podporu skupiny kvůli nepřesvědčivým výsledkům,³⁹⁵ což potvrdil také Albert Marenčin, jenž o něm hovoří jako o záměrně opomíjeném režisérovi.³⁹⁶ Mezi ony nepřesvědčivé výsledky lze kromě scenáristických nezdarů kolem *Každý týždeň sedem dní* považovat též oba jeho hrané filmy. *Posledný návrat* (1958) se sice dočkal čestného uznání předsednictva festivalu v Banské Bystrici,³⁹⁷ ale i tak jde o zela průměrné psychologické drama, nehledě na to, že mezi filmaři byl tento festival vnímán negativně. Režisérův druhý snímek, *Na pochode sa vždy nespíeva* (1960), opět psychologické drama, tentokrát s budovatelskou tematikou, je nevěrohodným konstruktem, v němž protagonista překoná trauma spojené se smrtí manželky a syna při porodu díky práci na stavbě a kolektivu spolupracovníků.³⁹⁸

Kudláčův přístup ke Stadtruckerově textu není důsledně zaznamenán. Jen v zápisu z druhé porady I. TS z 1. února 1961 se uvádí, že navrhl zpřesnit smysl celé práce tak, aby umělecká tvorba nezformovala pouze umělecké dílo, sochu, nýbrž i člověka.³⁹⁹ Formulace

³⁹⁴ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

V této souvislosti však Grečner poskytl i rozdílnou verzi, a to, že se přihlásil, jelikož viděl, že spolupráce Stadtruckera a Kudláče nikam nevede, a taky proto, že po tolika letech přípravy se s látkou sžil. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 21. 10. 2013.

U Alberta Marenčina nebylo možné si události kolem odvolání Františka Kudláče ověřit, neboť si dnes už nevzpomíná na to, že by se o něm jako režisérovi *Každý týždeň sedem dní* uvažovalo. Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

V rozhovoru s Pišútovou Grečner rok 1962 chybně označuje za ten, kdy se začalo uvažovat o režisérovi filmu, a kdy se rozhodl, že ho natočí sám. PIŠŮTOVÁ. Absolutny debut, s. 14.

³⁹⁵ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

³⁹⁶ Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

³⁹⁷ ŠMATLÁKOVÁ, ŠMATLÁK. *Filmové profily. Slovenskí režiséři hraných filmov*, s. 378.

MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, 184.

³⁹⁸ I pokud by se takto motivované překonání traumatu akceptovalo, bylo by třeba jeho uchopení považovat za zcela nezvládnuté. V jinak době vzniku poplatných recenzích autoři nešetřili kritikou. Např. podle Stanislava Zvoníčka je film důkazem selhávání československých tvůrců v zobrazování současnosti: „Režisér František Kudláč, kterého jsme právem radostně vítali při filmovém debutu ve slovenském komorním dramatu *Poslední návrat*, jako by ztratil své postavení na kapitánském můstku a zapadl do podpalubí, z něhož nelze s přehledem řídit posádku tvůrčího kolektivu. On i jeho nejbližší podléhají živelně se prosazujícím útržkům skutečnosti a ve snaze dát uměleckému obrazu hlubokou emotivnost záplatují nedostatečně promyšlený a vypracovaný obsah svého díla vnějšími, smyšlenými a odjinud přenesenými dramatickými efekty. [...] Věřím, že většina jednotlivých jevů byla převzata a odkoukána ze skutečnosti. Ale nevšímavost k vyvážení dvojice obsah – forma, jež v obou členech musí být estetickou kategorií, se vymstila. Obsah byl redukován na výběr zajímavých faktů, forma na zpracování, tj. na jejich řazení, aranžování, adaptování filmovými výrazovými prostředky. Chyba je zvlášť patrná proto, že ony výrazové prostředky jsou zcela nevyvážené. [...] Marně hledám příležitost v čem pochválit film *Na pochodu se vždy nezpívá*. Vždyť i kamera zkušeného a citlivého Karla Kršky jako by měla na svém objektivu šedivý filtr.“ ZVONÍČEK, Stanislav. *Na pochodu se vždy nezpívá*. *Film a doba* 7, 1961, č. 4, s. 278–279.

Václav Vondra obviňoval snímek zejména z přílišného pesimismu: „Na jiných stranách ‚Filmu a doby‘ se hodnotí první slovenský širokoúhlý film *Na pochodu se vždy nezpívá*. Ať mi však režisér František Kudláč promine, pokládám-li toto dílo – i přes to, že se odehrává v současné době a na staveništi jednoho z nových slovenských závodů – za film smutný a také skoro ponurý. Je-li na něm něco cenného, pak jedině Krškova kamera. Špatně, nezajímavě zpracovaný příběh parťáka, který se nemůže vzpamatovat ze smrti své ženy a ztrácí – i vinou okolí – zájem o práci i kolektiv, nemůže zachránit ani rádooby budovatelsko-optimistický závěr. Atmosféra, která se z celého filmu line, působí až depresivně.“ VONDRA, Václav. *Film jde za divákem*. Málo úsměvu divákům. *Film a doba* 7, 1961, č. 4, s. 283.

Za dílo nevydařené považoval Kudláčův druhý hraný film i Albert Marenčin, zatímco *Poslední návrat* podle něj zase tak špatnou pověst neměl. Domnívá se však, že to tak bylo proto, že se zde režisér podřídil autoritě autora námětu a spoluscenáristy Juraje Špitza. Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

³⁹⁹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Zápis z 2. pracovní porady I. tvůčí skupiny, 1. 2. 1961.

tedy napovídá, že režisérův přístup k látce pojednávající o skupině studentů sochařství by se příliš nelišil od *Na pochode sa vždy nespieva*, kde „formující“ úlohu plní stavba továrny. Tomu se vzpírali jak Stadtrucker, tak Grečner, kteří považovali nedorozumění s Kudláčem za generační problém.⁴⁰⁰ Kudláčovu *výchozí představu* dnes může více specifikovat jedině Ivan Stadtrucker: „Problematika [látky *Každý týždeň sedem dní*] niektorým režisérom bola cudzia. Blízka bola maliarovi Kudláčovi, ten však budúci film ťahal do podoby tea[t]rálnej love story. S tým som ja ani dr[a]maturg Grečner nesúhlasil[i] a po niekoľkých konzultáciách sme spoluprácu s ním z[a]balili.“⁴⁰¹ Skupina a vlastně i ředitel Gejdoš jim dali za pravdu, neboť na základě jejich porady Albert Marenčina odbyl Kudláčovu žádost o přehodnocení stanoviska krátkým vyjádřením, v němž upřednostnil dovedení scénáře do schválné podoby, ohledně jeho participace na scénáři jej odkázal na osobní dohodu s Grečnerem a Stadtruckerem a otázku režiséra přenechal řediteli Gejdošovi.⁴⁰² Tím Františka Kudláče z další práce na filmu *Každý týždeň sedem dní* fakticky vyloučil a jeho kariéra režiséra tím v podstatě skončila.⁴⁰³

Eduard Grečner se zavázal literární scénář odevzdat do 31. ledna 1963,⁴⁰⁴ ale učinil tak až 5. února. Scénář se jmenoval *Bludička*.⁴⁰⁵ O postoji členů skupiny se z pramenů

⁴⁰⁰ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Dopis Františka Kudláče I. TS, nedatováno.

Chápání problému jakožto generačního rovněž nasvědčuje tomu (vzhledem ke snaze novovlnných tvůrců vymezit se vůči předešlé kinematografii), že Kudláč směřoval k tradičnímu sorealistickému zpracování.

⁴⁰¹ Emailová korespondence s Ivanem Stadtruckerem, 14. 8. 2015.

⁴⁰² SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Dopis Alberta Marenčina Františku Kudláčovi, 14. 9. 1962.

⁴⁰³ Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní* a dramaturgický plán na rok 1964, podle nějž Kudláč usiloval ještě o režii *Panny zázračnice*, „vrhá nové světlo“ na konec Kudláčovy filmové kariéry. Ten v rozhovoru s Jurajem Fuchsem uvádí, že od divadla k filmu přešel proto, že se mu divadelní režie zdála příliš statická a lákala jej „možnosť mnohosti obrazov a ich premien a pohybu.“ Hodlal uplatnit výtvarné vidění, pracovat s výtvarnými prostředky, které jiný filmový režisér neznal. Na otázku, zda se mu to podařilo, přitom odpovídá, že v dokumentech o umění ano, ale: „Ak spomíname filmy celovečerné, ako napríklad *Posledný návrat*, *Na pochode sa vždy nespieva*, je to už zložitejšie, lebo vznikali aj v zložitejšej situácii, keď do režirovania nehovoril iba režisér, takže ich treba posudzovať v týchto súvislostiach a keďže mi vo filme *Na pochode sa vždy nespieva* vystrihli zápletku, rozhodol som sa venovať sa výlučne len maľbe, grafike, ilustráciám i monumentálnej tvorbe, kde som mal väčšiu voľnosť.“ FUCHS, Juraj. Vyhráva ten, kto má čistý štít. *Práca*, 22. 7. 1989, s. 6.

Z pramenů je však zřejmé, že tomu tak nebylo. Od premiéry jeho druhého hraného filmu (17. února 1961) do roku 1962 režisér usiloval o režii dalších čtyř filmů a v dramaturgických plánech na roky 1963, 1964 a výhledově i na rok 1965 rovněž jako režisér figuruje (viz pozn. 387). Jeho odchod z kinematografie tedy nebyl tak dobrovolný, jak se Kudláč později tvářil. Tomu by nasvědčovalo i to, že svá výtvarná díla vystavoval až roku 1964: „Už dlho nebolo o ňom ako o výtvarníkovi na verejnosti nič počuť. Posledné obdobie ‚mlčania‘ mu bolo akýmsi spytovaním [sic] vlastného umeleckého svedomia, ale aj naberaním nových síl,“ nebo to, že nerealizoval „vytoužené“ fikční filmy o Mistru Pavlovi z Levoče, o němž už natočil dokument *Majster Pavol z Levoče* (1955) a o Ludovítu Štúrovi.

VÁROSS, Marian. Kudláčov „návrat“. *Kultúrny život* 19, 1964, č. 22, s. 10.

JANEK, Miroslav. Mezi paletou, javiskom a filmovým plátnom. *Slovensko* 3, 1979, č. 8, s. 10.

O Mistru Pavlovi později vznikl film *Skrytý prameň* (Vladimír Bahna, 1973). Štúrovi se věnoval snímek *Niet inej cesty* (Jozef Zachar, 1968). Jako herec se Kudláč objevil ve filmech Štefana Uhra *Panna zázračnica* (1966) a Jozefa Medveďa *Dvere dokorán* (1977).

ŠMATLÁKOVÁ, ŠMATLÁK. *Filmové profily. Slovenskí režiséři hraných filmov*, s. 378.

František Kudláč [online]. 1. slovenská filmová databáza – Slovenský filmový ústav [citováno 10. 3. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.sfd.sfu.sk/main.php?ido=4>>.

⁴⁰⁴ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Dopis Alberta Marenčina Františku Kudláčovi, 14. 9. 1962.

nelze nic dozvědět,⁴⁰⁶ nicméně 12. dubna Grečner předložil pod původním titulem *Každý týždeň sedem dní* svou druhou verzi, celkově tedy třetí. Přinejmenším tu napsal bez účasti Ivana Stadtruckera: „Posledně, myslím štrnástu verziu scenára som už písal sám – Ivan mal slohových cvičení na túto tému práve dost’ a okrem toho by som, myslím, nevedel nakrútiť film bez toho, aby som si scenár neprispôobil.“⁴⁰⁷ Literární scénář se projednával na osmé pracovní poradě I. TS 23. dubna 1963. Účastnili se jí členové skupiny Albert Marenčin, A. J. Novotný (s posudkem), Alfonz Bednár, Maximilián Nitra, Dušan Kodaj, Štefan Sokol (s posudkem) a Dominik Tatarka. Kromě Grečnera a Stadtruckera skupina přizvala ještě Štefana Uhra a Pavla Gejdoše. I. TS Grečnerův literární scénář s dílčími připomínkami schválila s tím, že musí být akceptovány v technickém scénáři, s nímž debutantovi pomůže Štefan Uher.⁴⁰⁸ Následně skupina předala literární scénář IUR, jež se měla sejít 3. května. Avšak za IUR dorazil pouze Břetislav Truhlář. Za Emila Lehutu a Jána Roznera tak „mluvili“ pouze písemné posudky.⁴⁰⁹ Na základě těchto posudků a diskuze s Truhlářem navrhlo vedení I. TS literární scénář schválit a zařadit do výroby. Technický scénář se měl po vyhotovení opět předložit IUR.⁴¹⁰ To se však nikdy nestalo. Navzdory tomu, že v řadě případů vzešel tento požadavek, technický scénář autor probral nanejvýš s vedoucím skupiny, jenž následně sdělil své stanovisko řediteli. Ve spojitosti s *Každý týždeň sedem dní* argumentoval tím, že jde o talentovaného režiséra, jenž nebude netečný k připomínkám skupiny a IUR, přičemž drobné nedostatky odstraní při režírování filmu.⁴¹¹

Ke schválení technického scénáře došlo 3. července 1963⁴¹² a téhož dne byl jmenován vedoucím výroby filmu Ján Tomaškovič.⁴¹³ Jelikož Eduard Grečner neměl

⁴⁰⁵ V poslední verzi literárního scénáře výrazem „bludička“ označuje Turo dívky, což Grečner patrně přejal z předchozí Stadtruckerovy varianty. Tuto verzi Maximilián Nitra pojmenovává jako *Bludičku* ve svém písemném posudku, ačkoli se autor vrátil k původnímu názvu. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Písemný posudek Maximiliána Nitry k 3. verzi literárního scénáře, 14. i. 1963. Datum je na posudku zaznačeno chybně, nicméně i nadále ho budu uvádět v tomto tvaru, neboť nikde nelze měsíc vzniku písemného posudku ověřit.

⁴⁰⁶ Pouze to, že ho měli číst Albert Marenčin, Maximilián Nitra, Alfonz Bednár, Dušan Kodaj a Dominik Tatarka. Poslední jmenovaný ho přitom měl dostat 5. dubna, čili jen pár dní před odevzdáním nové varianty. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Nepojmenovaný stručný přehled schvalovacího procesu, nedatováno.

⁴⁰⁷ PIŠŮTOVÁ. Absolutní debut, s. 14.

V dokumentaci se jako autoři i nadále uvádí oba tvůrci.

⁴⁰⁸ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Zápis z 8. pracovní poradě I. TS, 23. 4. 1963.

⁴⁰⁹ Dále se účastnili Marenčin, Sokol, Uher, Gejdoš, Grečner, Stadtrucker. Omluveni byli ještě Barabáš, Filan a Rakovský.

⁴¹⁰ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Zápis z 2. pracovní poradě IUR I. TS, 3. 5. 1963.

SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Zpráva o schválení literárního scénáře, nedatováno.

SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Smlouva na odkoupení autorských práv za literární scénář *Každý týždeň sedem dní*, 23. 7. 1963.

⁴¹¹ Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

⁴¹² SFÚ. Oddělení dokumentace. Složka k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Výrobní list filmu *Každý týždeň sedem dní*.

V rozhodnutí Pavla Gejdoše se uvádí datum 1. července. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Rozhodnutí o zařazení filmu do výroby, 2. 7. 1963.

zkušenosti s režii vlastního krátkého filmu, jak se tehdy běžně prakticovalo,⁴¹⁴ Pavel Gejdoš ještě před vznikem technického scénáře jmenoval režijně-uměleckým poradcem Štefana Uhra. Ten měl v případě potíží snímek dokončit,⁴¹⁵ zejména však ředitel tvůrcům uložil konzultovat technický scénář, spolupracovat na výběru exteriérů, výběru typů pro herecké zkoušky a natočení hereckých zkoušek, konzultovat jednotlivé etapy zařazeného materiálu a spolupracovat při střihu.⁴¹⁶ Grečner nicméně tvrdí, že měl ve všem zcela volnou ruku a Uher se přišel na natáčení jen dvakrát nezávazně podívat.⁴¹⁷ Realizační část však leží mimo rámec této disertace.

Shrnutí

Kontext vzniku filmové povídky a literárního scénáře odhaluje některé profesní a částečně též osobní vztahy mezi jednotlivými účastníky *SIWG*, ať už v podobě výrobní, nebo tvůrčí skupiny. Ukazuje se v něm, že zejména filmová povídka vznikala se značnými obtížemi a totéž platilo do doby, než se ho ujal Eduard Grečner, i pro literární scénář. Ten prošel schvalovacím procesem uvnitř skupiny teprve poté, co na něm začal tento tvůrce participovat jako scenárista, a poté, co byl zcela záměrně od projektu odstaven původně zamýšlený režisér František Kudláč. Na druhou stranu se právě on zasloužil o to, že Ivan Stadtrucker dostal možnost filmovou povídku rozpracovat do podoby literárního scénáře, neboť se o látku přihlásil v době, kdy vedení skupiny nabylo dojmu, že osobnost režiséra je v případě tohoto projektu nadměru důležitá. Leč ke své škodě se Kudláč během několik let trvajících příprav zdiskreditoval jednak vlastní tvorbou, jednak tím, že nectil autorovy záměry a nedokázal se s ním shodnout na pojetí budoucího filmového díla. Souznění mezi Stadtruckerem a Grečnerem naopak otevřelo druhému jmenovanému cestu k vytoužené režii.⁴¹⁸ Jistou zásluhu na tom nesl Grečnerův přítel Štefan Uher, jenž s ním měl zároveň pracovní zkušenosti z natáčení několika filmů. Paradoxně tak Grečnerovi k režii dopomohlo, že kvůli pozici Uhrova pomocného režiséra se práce na literárním scénáři *Každý týždeň sedem dní* neustále protahovala.

Kromě toho sehrálo úlohu i ona Marenčinem vyzdvihoaná důležitost režiséra. Z této perspektivy se totiž se Stadtruckerem generačně i pojetím souznící Grečner zapojený do psaní scénáře jevil vhodnějším nežli o 24 let starší Kudláč. O tom, že I. TS ctíla autorský záměr, vypovídá vyjádřená Alberta Marenčina k technickému scénáři: „Toto chcel Grečner povedať, my sme jeho zámery rešpektovali a hotový scenár sme

⁴¹³ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Žádost o příplatek za zastupování pro Jána Tomaškoviče, 9. 8. 1963.

⁴¹⁴ Výjimkou se stala čtvrtá režisérská generace: „Mladí autori dostali příležitosti, v ktoré prv a ani neskôr iní nemohli ani len dúfať. Juraj Jakubisko debutoval v hranom filme ako 29-ročný, Elo Havetta 31-ročný, pritom obidvaja mali za sebou len školské filmy. Dušan Hanák dokončil 322 ako 31-ročný a ako jediný z nich už predtým nakrútil niekoľko krátkometrážnych titulov v Štúdiu krátkych filmov.“ MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 255.

⁴¹⁵ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012, Zlín, 29. 5. 2013.

⁴¹⁶ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Rozhodnutí o zařazení filmu do výroby, 2. 7. 1963.

⁴¹⁷ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

⁴¹⁸ Grečner na FAMU původně studoval režii, ale kvůli tuberkulóze nedokončil ani první ročník a přestoupil na obor scenáristika a dramaturgie. *Zlatá šedesátá* (Martin Šulík, 2009).

posudzovali z hľadiska umeleckého stvárnenia týchto zámerov – a nie našich predstáv. A myslím, že bolo by chybou vnucovať mu vlastné predstavy aj teraz alebo v priebehu ďalšej práce.“⁴¹⁹ O konkrétnych postojoch členů skupiny a tedy vývoji „autorských záměrů“ bude pojednávat zbytek kapitoly, kde se na základě dokumentace (zejména písemných posudků) a jednotlivých verzí filmových povídek a scénářů, ukáže vývoj *výchozí představy* a konkrétní podíl jednotlivých členů nejprve výrobní a posléze tvůrčí skupiny. Do této chvíle popisované okolnosti vzniku filmové povídky a scénáře vývojový proces zasadily do konkrétního časového rámce a vedle toho již částečně naznačili přístup jednotlivých účastníků i praktiky uvnitř I. VS, I. TS a ČSFB.

4.8. Schvalovací proces a vývoj *výchozí představy*

4.8.1. Synopse

Stadtruckerova synopse se v mnohém odlišuje nejen od hotového snímku, ale také od později vytvořených literárních scénářů. Už v ní se však objevuje nemalé množství scén, charakterů a motivů, které ovlivnily výslednou podobu filmu. Text pojednává o vysokoškolských studentech a jejich úsilí vytvořit památník Slovenského národního povstání, jež se odehrává na pozadí studijních povinností,⁴²⁰ milostných a mezilidských vztahů. Zasazení do vysokoškolského prostředí zapříčinila jednak literární soutěž časopisu *Mladá tvorba*, která upřednostňovala pro padesátá léta typickou (a kinematografií vyžadovanou) tematiku ze života mladé generace a jejího úsilí při dovršení výstavby socialismu,⁴²¹ jednak účast Andreje Rudavského a Gabriela Štrby ve výtvarné soutěži, jež začínajícího autora k napsání textu inspirovala.⁴²²

Studentská komunita Stadtruckerovi slouží k vyjádření vzájemné solidarity mezi mladými lidmi, jež navíc hraje zcela zásadní úlohu v dosažení stanoveného cíle. Teprve, když kolektiv hrdinů spojí síly, podaří se mu návrh památníku dokončit. Než se tak stane, musí každý z nich překonat své osobní (studijní, milostné) problémy. To se týká zejména čtveřice ústředních hrdinů, studentů sochařství Milana, Bystríka a Andreje a studenta elektrotechniky Tura,⁴²³ z nichž autor nikoho neupřednostňuje a všem se na prostoru šedesáti stran věnuje rovným dílem. Paralelně sledované osudy těchto čtyř postav, které se

⁴¹⁹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Vyjádření k technickému scénáři, nedatováno.

⁴²⁰ Atmosféra studentského života naplněného studijními povinnostmi a nikdy nekončícími zkouškami se v textu vytváří zejména prostřednictvím Bystríkovy přítelkyně, studentky medicíny Luby, a jejich spolužáků. Dostává se tak do něj studium viděné z perspektivy postav studentů (Lubiny kamarádky hovoří o svých povinnostech a tužbách; Lucia bude pro neúspěch u zkoušky vyhozena ze školy atp.).

⁴²¹ Dve příležitosti – nepremeškajte, s. 29.

⁴²² Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

Emailová korespondence s Ivanem Stadtruckerem, 14. 8. 2015.

⁴²³ Za předobrazy Andreje a Bystríka lze považovat Andreje Rudavského a Gabriela Štrbu, zatímco v postavě Tura je možné nalézt rysy shodné se samotným autorem. Ten rovněž studoval obor, který zakončil titulem inženýra elektrotechniky a jeho prozaické a scenáristické ambice nasvědčují tomu, že stejně jako Turo pahnoucí pro divadelní režii (jeho touhu stát se divadelním režisérem vyjadřuje promluva o návštěvách divadla, povzdechnutím nad tím, že se nedostal na divadelní režii a koncepcie prvního obrazu), měl přinejmenším od studií velmi blízko k umělecké tvorbě. Ovšem jakékoli autobiografické prvky v synopsi (a tím méně i ve výsledném filmu ovlivněném vkladem další osoby) nehrají žádnou roli, přičemž u těchto dvou prvků jejich výčet pravděpodobně i končí.

často protínají, doplněné o „odbočky“ k příběhům dalších studentů zapříčiňují epizodickou stavbu textu. V lineárním vyprávění se objevují pouze tři retrospektivní scény zobrazující Turovy vzpomínky na válku.⁴²⁴ Ačkoli se Stadtrucker soustředí na pocity všech hrdinů, pouze tyto Turovy vzpomínky, jednu jeho představu⁴²⁵ a několik Milanových rozpomenutí se na smrt šestnáctiletého chlapce hodlal vyjádřit obrazem. Jak níže ukážu, autor vytvořil jedinečné charaktery v protichůdných postavách Tura a Milana, které sužují obdobné problémy, ale jinak se od sebe liší. Vedle nich se objevují zcela shodné figury Bystríka a Andreje, pro něž jediný problém představují časové a vlastní umělecké limity ve vztahu k návrhu památníku.

Vzhledem k tomu, že autorovi jde zejména o postihnutí nitra postav a v souvislosti s ním o překonání osobních traumat a problémů, díky čemuž se dokáží spojit, aby včas dokončili památník SNP, se nyní pozastavím u stručného popisu charakterů a jejich místa ve vyprávění. Právě prostřednictvím figur a jejich pocitů i chování se zřetelně odhaluje Stadtruckerova *výchozí představa* nastíněná v tomto odstavci. Ke komplexnímu vymezení *výchozí představy* je třeba do ní zahrnout ještě motiv pomíjivosti, jež souběžně funguje jakožto dramatizační prvek. K vyhotovení a odeslání návrhu památníku do soutěže mají hrdinové pouze sedm dní, jejichž plynutí se znázorňuje odpočítáváním pomocí číslic na okně a pravidelně se opakující replikou „Zas jeden den fuč!“, každou půlnoc vyhlašovanou studenty architektury.⁴²⁶

Motiv pomíjivosti se prolíná příběhy všech hrdinů, ale nejstěžejnější je právě pro Tura. Zatímco ostatní postavy jdou za svými ideály, Turo na základě dětské zkušenosti s válkou jakékoli ideály ztratil a stal se z něj cynik a bonviván. Bystríkovi a Andrejovi se pro jejich snahu „zabránit“ uměleckým dílem válce vysmívá, jelikož ji považuje za předem prohranou. Ze stejného důvodu před prodavačkou Marcelou předstírá, že studuje filmovou a televizní režii a v momentě, kdy zjistí, že dívka není tou, která ho původně zaujala, pokouší se jí vyhýbat tím, že předstírá vážná zranění po autonehodě. Turo tak vychází jako negativní postava, nicméně jeho konání je motivováno skrze vzpomínky na válku, což ho činí plastičtější. Když např. vypráví o bombách, natolik se sám do svého povídání vžije, že na sirénu z nedaleké továrny reaguje panickým útekem. Jeho chování a životní postoje tedy vycházejí ze strachu a frustrace jak z minulosti, tak nejisté budoucnosti a pomíjivosti lidského života i všeho kolem něj.

Pomíjivost lidského života pociťuje také Milan, jenž se nejprve setkává s tajemnou Riou, která po společně strávené noci bezelstného protagonistu opouští a ukazuje se tak být jeho protikladem. Později chce Milan zastavit šestnáctiletého zloděje, avšak chlapec se mu vysmekne a vběhne pod kola automobilu. Hrdinu trápí výčitky svědomí, jež měly být vyobrazeny pomocí opakujících se subjektivních záběrů pod kola vbíhajícího chlapce doplňované o vracející se zvuk sirén sanitky atp. Tyto flashbaky se přitom podobají Turovým vzpomínkám tím, že jde o tragické události. Milanova úzkost se stupňuje

⁴²⁴ Turo vypráví, jak se za války šli s otcem podívat, kam v noci spadly bomby, jak zmizel jeho kamarád a jak dvojice německých vojáků z podesty kostela střílela z kulometu.

⁴²⁵ Jde o první obraz, který se odehrává na divadelním jevišti. Posléze se pomocí prolínačky na prudce zavíranou knihu odhalí, že jde o výjev z knihy, již právě Turo četl.

⁴²⁶ V této větě Turo spatřuje dramatický prvek – tragiku nenávratna.

v momentě, kdy se dovídá, že hoch zemřel⁴²⁷ a se všemi svými útrapami se smíří teprve v okamžiku, kdy vidí v menze studenta bez dlaně a prstů, kterak si šťastný povídá se svou přítelkyní. Po návratu na vysokoškolskou kolej přiloží ruku k dílu svých spolubydlících Andreje a Bystríka, díky čemuž stihnou památník dokončit. Milan se tak stává protikladem Tura nejen tím, že jím hluboce pohne smrt člověka (Tura nechává smrt chlapce zcela chladným), ale také tím, že se dokáže vypořádat se svým traumatem a díky tomu v závěru přispět k dokončení soutěžního návrhu na památník.

Právě Turova neschopnost oprostít se od traumat, jež ho zavede až do bodu, kdy už se jich zbavit nelze, determinuje jeho nenaplněný život. Sám přitom tento stav zavíní, neboť se jednak zaplétá do vlastních lží, jednak se vyloučí z kolektivu tvořícího památník, když ostatním pomáhá jen krátce, a to proto, aby si odpracoval sádku věnovanou Andrejem na fiktivní zlomeniny, a navíc neustále narušuje tvůrčí atmosféru svým skepticismem. Teprve, když Marcela projeví spoluúčast na jeho zranění, si hrdina uvědomí, že právě lidská sounáležitost je trvalou hodnotou v lidském životě. Ale Marcela Tura kvůli jeho lžím odmítá a on zůstává i nadále osamocen (jako jediný, neboť dokonce Bystríkova přítelkyně Luba přispěje k dílu tím, že nejprve Bystríka ponoukne, aby přizval ke spolupráci Andreje, a těsně před dokončením návrhu přinese hrdinům snídani).⁴²⁸

Synopse končí patetickým obrazem, v němž se stojící památník před Milanovými očima proměňuje v bezrukého mládence a spojuje se s dalšími výjevy (např. nijak nesouvisející pohublý starý člověk). Pateticky působí také předešlá scéna, v níž Andrej diktuje Milanovi, co chtěli svým návrhem vyjádřit: „Slovenské národné povstanie je súčasťou dejín ľudstva... Jedno z bezpočetných vstaní človeka... Že všetkým ľudom[,] ktorí žili a mali dosť síl vzdorovať všetkému[,] čo je nízke a podlé kedykoľvek a kdekoľvek žili,... tým, že sme chceli postaviť pomník.“⁴²⁹ Takovéto zakončení synopse poukazuje na dobu jejího vzniku, nicméně zračí se v něm rovněž popisovaná Stadtruckerova *výchovná představa*, jež se v závěru definitivně stvrzuje. Na jednu stranu se na osudech Bystríka, Andreje a Milana dobově příznačně ukazuje, že jediné společnou prací lze dosáhnout výsledků a na protichůdných postavách Milana a Tura se odhaluje, že ten, kdo nepřekoná svá traumata a pesimismus, zůstane z úspěšného kolektivu vyloučen, na druhou stranu se tak s výjimkou zakončení děje v intimní rovině a bez patetických gest.

Bez ohledu na tyto nuance však text splňoval dobové tematické požadavky, neboť se věnoval mládeži a mimoto se, byť symbolicky, vztahoval k Slovenskému národnímu povstání, a to tím, že mu mladí lidé budují pomník oslavující velikost a vzdor slovenského národa proti fašismu. Jakým způsobem k synopsi přistoupili členové I. VS není písemně doloženo, nicméně určité stopy se nacházejí v písemných posudcích k první verzi filmové povídky. Ty nasvědčují tomu, že ačkoli stranické orgány a vedení ÚSSF reprezentované Pavlem Dubovským žádali velké budovatelské příběhy, I. VS zaujal právě způsob, jímž Ivan Stadtrucker své dílo vystavěl. Alberta Marenčina více než námět a jeho obsah zaujala

⁴²⁷ Tomu předchází řada scén, kdy hrdina bezcílně bloudí ulicemi a neustále se v myšlenkách vrací k nehodě.

⁴²⁸ Důležitost spolupráce a solidarity vyjadřuje také to, že rovněž Bystrík svou partnerku podporuje a navzdory své vytíženosti ji přijde podpořit během náročné zkoušky. Andrejova partnerka Dana je zmiňována pouze v dialozích.

⁴²⁹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Synopse, 1958, s. 60.

forma, suverénní styl a autorův záměr⁴³⁰ a Maximilián Nitra text pokládal za pozoruhodný, avšak nepříliš ujasněný.⁴³¹ Obvyklá tematika je tedy ponechala chladnými, spíše si vytvořili *výchozí představu* formálně neotřelého filmu, který bude právě pro jeho námět možné prosadit do výroby. V synopsi sice spatřovali množství nedostatků, ovšem usoudili, že se autor orientuje v moderním umění⁴³² a dokáže filmově vidět a vyjadřovat se,⁴³³ což nutně muselo působit v jeho prospěch, neboť jak v dubnu 1959 na aktivu filmových pracovníků upozorňoval vedoucí I. VS Ivan Bukovčan: každého nového filmového autora bylo třeba učit „samotné filmové abecedě“.⁴³⁴ Členové I. VS proto doufali, že se autorovi podaří nedostatky, za něž pokládali nedramatičnost a absenci zápletky, jež by epizodicky vystavěný narativ stmelila v soudržný celek, odstranit ve spolupráci s dramaturgem.⁴³⁵

Tím jmenovali Eduarda Grečnera, díky čemuž se již v této fázi začala pomalu formovat podoba hotového filmu ovlivněná nejen *výchozí představou* Ivana Stadtruckera, ale též Eduarda Grečnera. Jakým způsobem tento tvůrce autorovu *výchozí představu* ovlivnil, bude popsáno v dalších částech kapitoly, nicméně ve všech čtyřech Stadtruckerových hrdinech se již v synopsi nacházejí základní vlastnosti pozdějších filmových protagonistů Tura a Andreje. Až na drobné úpravy zůstane zachován vztah mezi Turem a Marcelou se všemi peripetemi (způsob oslovení Marcely, vydávání se za režiséra, předstírané zranění, Marcelino odmítnutí). Marcelin charakter neprojde žádnou změnou a v případě Rii Stadtrucker vytvořil zásadní povahové rysy, na jejichž základě bude postava dotvářena, a to převážně ve scénách existujících už v synopsi. Také Ľubin milostný poměr s jedním z hrdinů a její studium medicíny bude ve filmu ponecháno, ačkoli dojde výrazných změn v souvislosti s tematickým posunem díla. Zachována zůstane také řada dalších scén, jako např. Turovo předvádění se před Andrejem v souvislosti s oslovením Marcely, smrt chlapce pod koly automobilu a její opětovné navracení se v myslí protagonisty nebo Ľubin telefonát s přítelem a popis toho, co právě dělají spolužačky.

Zárodek *výchozí představu* Eduarda Grečnera se v synopsi objevuje jednak v rovině detailů, kdy Andrej v kině sleduje záběry svržení atomové pumy na Hirošimu a nad Milanem při útěku z místa chlapcovy nehody běží světelné noviny ČTK s textem o provedení pokusného výbuchu atomové bomby,⁴³⁶ jednak v Milanových úzkostných pocitech vyvolaných nejprve setkáním s Riou a následně smrtí hochy a ve snaze mladých

⁴³⁰ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Alberta Marenčina k první verzi filmové povídky, 13. 4. 1959.

⁴³¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Maximilána Nitry k první verzi filmové povídky, 13. 4. 1959.

⁴³² Mimo jiné se v synopsi objevuje zmínka o neorealismu.

⁴³³ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Alberta Marenčina k první verzi filmové povídky, 13. 4. 1959.

⁴³⁴ SFÚ. Zápisnica z aktívu tvorivých pracovníkov Štúdia hraných filmov, diskusní příspěvek Ivana Bukovčana, 20. – 21. 5. 1959.

⁴³⁵ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Maximilána Nitry k první verzi filmové povídky, 13. 4. 1959.

⁴³⁶ Stadtrucker se tím snažil u diváka docílit uvědomění, že ve slovech v světelných novinách je ukryta mnohem větší tragédie nežli ta Milanova. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Synopse, 1958, s. 36.

sochařů o vytvoření trvalé hodnoty.⁴³⁷ Obdobně jako u dalších členů I. VS u něj sehrála úlohu i představa formálně novátorského filmu potlačujícího děj ve prospěch pocitů ústředních postav. Toto tvrzení totiž dokládá jak režisérova filmografie, tak jeho snahy o „zevropštění“ slovenského filmu, na základě jichž hodnotil scénáře jiných tvůrců,⁴³⁸ a které mu od prvních měsíců práce ve slovenském filmu získaly pověst náročného umělce.⁴³⁹

4.8.2. Filmová povídka (první verze)

Srovná-li se první verze filmové povídky se synopsí, už to, že se její rozsah zvýšil na 66 stran, nasvědčuje tomu, že Stadtrucker na popud zástupců I. VS provedl několik změn.⁴⁴⁰ Navzdory tomu se však od sebe obě varianty příliš neliší. Snad nejviditelnější úpravy (nebo jejich absence) se týkají charakterů. V textu beze změn zůstaly Ria, Marcela, Ľuba i Bystrík, jenž pouze získal nové jméno Daniel.⁴⁴¹ O něco více autor rozpracoval postavy Milana a Andreje. Nových rysů nabyt také Turo, u něhož Stadtrucker zmírnil negativní rysy jeho charakteru.

K smrti chlapce je Turo sice stále lhostejný a většina jeho replik se shoduje se synopsí, nicméně o tom, že Milanem otrásla smrt cizího člověka, v povídce spíše nahlas uvažuje, aby si to sám vysvětlil, kdežto v synopsi mu to vyčítal. Ostatním se i nadále kvůli jejich snaze vysmívá, leč tímto způsobem vyplouvají na povrch spíše jeho obavy, než původní útočnost.⁴⁴² Jeho postoj k Marcele zůstal zachován, ale rovněž zde autor „obrousil hrany“. Nápad s fingováním autonehody zasádrováním Tura totiž pochází od medika Štefana.⁴⁴³ Po odmítnutí Marcelou⁴⁴⁴ hrdina z příběhu nemizí, ale opíjí se ve vinárně, čímž se více nežli v předchozí verzi zdůrazňuje jeho osamělost. Ta se na jednu stranu potvrzuje, když v opilosti přichází mezi sochaře, kteří si ho vůbec nevšímají, na druhou stranu ji relativizuje moment, kdy zachrání jejich výtvor před rozbitím, čímž

⁴³⁷ „A keďže sám sa považujem za kategóriu mysliacich umelcov, tak som si zobral študentov sochárstva, ktorí majú urobiť jeden pomník a do tej snahy urobiť pomník človeku zasahuje toto nebezpečenstvo smrti.“ CYROŇ, Milan. *Natáčet jen to, co káže nitro* [online]. 25fps [citováno 30. 3. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2011/natacet-jen-to-co-kaze-nitro/>>.

Právě vztah umělce a společnosti Grečnerovi stane celoživotním tématem zastřešujícím téměř celou jeho tvorbu.

To, že si pro svá díla téměř vždy vybíral umělce (sochař Andrej a na sochařství nepřijatý Turo v *Každý týždeň sedem dní*, architekt Andrej v *Nylonovém měsíci*, umělecký hrnčíř Martin Lepiš v *Drak sa vracia*, básník Janko Král v *Príbelské vzbure Janka Krála*) údajně nebylo zamýšleným programem. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

⁴³⁸ Viz SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Kým sa skončí táto noc*. Posudek Eduarda Grečnera na filmovou povídku *Prv než skončí tento deň*, 3. 9. 1957.

⁴³⁹ BONKO, Ivan. Ťažkosti hľadania... *Večerník Bratislava*, 21. 9. 1964, s. 15.

⁴⁴⁰ Ve filmové povídce je oproti synopsi více scénického textu, protože Stadtrucker věnoval více prostoru popisu některých scén.

⁴⁴¹ Totéž platí pro partnerské vztahy mezi postavami: Milan a Ria, Turo a Marcela, Daniel a Ľuba, Andrej a Dana (zmiňovaná jen v dialozích).

⁴⁴² Turo dokonce připouští, že je negativista.

⁴⁴³ Turo se přátelům světuje, že oslovil špatnou dívku, a tak je to na rozdíl od synopse explicitně vyjádřeno.

⁴⁴⁴ Jeho city k Marcele evokuje i scéna, v níž Turo se slovy „Hviezdy, dovravel som s vami“ vyhazuje fotografie dívek popsaných vzkazy jako „Turovi, ktorý ma z lásky pripraví o život – Cucu,“ nebo „Keď umrem, budem mŕtva. Dáša.“ S fotografiemi tak Turo odhazuje i svůj požitkářský život. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. První verze filmové povídky, 1959, s. 54.

také on přispěje ke společnému dílu.⁴⁴⁵ Přestože se mu od kamarádů dostává uznání, zůstává individualistou, jenž nakonec dobrovolně volí samotu:

Ha! Tak predsa len nie som komparz v tej vašej hre. Som šťastný, že to padalo! (Oblieka sa svrchník. Potom radostne a teatrálne) Barnabáš, môj kord!⁴⁴⁶ – (Vystrie ruku, zovre v nej neviditeľný kodr [sic!] a zasunie ho do pošvy). Ja odchádzam! – (Veľká dvoranská poklona. Vzpriami sa. Civilne pritiahne šál ku krku. Strasia sa akoby pod dojmom chladu a samoty, ktorá ho čaká. Odíde.)⁴⁴⁷

Milanovu sklíčenosť z vývoje vzťahu s Riou tvůrce zvýraznil jeho pochybnosťami o ľudstvu, v synopsi vykazovanou pouze Turem, a nechal ji promítnout do protagonistovy práce na památníku SNP,⁴⁴⁸ již dokonce ohrožují jeho výčitky zapříčiněné smrtí chlapce.⁴⁴⁹ Stadtrucker se tím pokusil reagovat na výhrady členů I. VS, neboť svému textu hodlal dodat na dramatičnosti prostřednictvím procesu vytváření návrhu památníku.⁴⁵⁰ Zatímco v synopsi hrdiny ohrožoval pouze nedostatek času, s nímž se bez větších obtíží vypořádali, v povídce do procesu více zasahují jejich pocity a činy. Vedle uvedeného příkladu s Milanem se to týká i Andreje, jenž poté, kdy mu stařena nabízí losy, zaslechne výbuch, sirény, morseovku, německé a maďarské výkřiky z megafonu a vidí hasiče u sesuté budovy. To si paranoidně vyhodnocuje jako svržení bomby, což jej přiměje vrátit se a pokračovat v díle. Andrejova paranoia nahradila tu Turovou a odlišila jej tak alespoň částečně od postavy Daniela (Bystríka).

Tyto malé úpravy dokazují, že se Ivan Stadtrucker na jednu stranu pokusil svůj text zdramatizovat, ale na druhou stranu chtěl zůstat, co nejméně své *východí představe* epizodicky vystavěného „nedramatického“ filmu, poněvadž neprovedl žádné zásadní změny a již v úvodu (určenému pouze představitelům I. VS)⁴⁵¹ zdůraznil význam uměleckého díla: „Umelecké dielo vplýva na život. Je preto i vo filme zo života dramaticky funkčnou zložkou.“⁴⁵² Veškeré dramatické momenty se proto odvíjí od návrhu památníku (Turo ho zachrání před rozbitím) nebo od dopadu životních pocitů protagonistů na jeho dokončení či pojetí (Andrejův odchod, Milanovy nežádoucí zásahy). I nadále tedy autorova *východí představa* spočívala v postihnutí nitra postav a kolektivnímu dokončení

⁴⁴⁵ Na památníku Turo opět pomáhá, aby si odpracoval darovanou sádku, ale nenabourává svými řečmi tvůrčí atmosféru, a když u vybírání hlíny usne, ihned po probuzení bez meškání pokračuje. V synopsi to místo něj dělal Andrej, díky čemuž byl evidentní Turův nezájem.

⁴⁴⁶ Replika je převzata z první scény synopse, v níž se vizualizuje Turova představa četby divadelní hry.

⁴⁴⁷ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. První verze filmové povídky, 1959, s. 64.

⁴⁴⁸ Když Milan chvíli namísto Andreje modeluje část návrhu, „vtěluje“ do něj nežádoucí smutek. Daniel ho nabádá, aby na zrádnou dívku zapomněl, přičemž přezíravý postoj k této ženské postavě se stejně jako v synopsi objevuje už dříve, když Andrej hodnotí Milanem vytvořený Riin portrét.

⁴⁴⁹ Výčitky Milana přivedou až na stanici SNB, kde pro sebe hrdina žádá trest.

⁴⁵⁰ Stadtrucker chtěl význam uměleckého díla umocnit i důrazem na konkrétní díla a jejich autory. Jako náčrty památníku měla být využita díla Gabriela Štrby *Živý bič* a *Drama člověka*, Stadtrucker tedy počítal s participací minimálně jednoho ze svých „inspirátorů“.

⁴⁵¹ To dokládají v úvodu obsažené informace-instrukce: „Scénickej hudby je použité veľmi obmedzene a na miestach, kde to uvádzame. Predpokladáme dôkladné využitie ruchov a ticha, ako dramaticky účinného prvku. Poviedka bola napísaná pre čiernobiely film klasického formátu.“ Užití plurálu nasvědčuje zapojení dramaturga Eduarda Grečnera do práce na filmové povídce. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. První verze filmové povídky, 1959.

⁴⁵² Тамтєž.

návrhu památníku SNP po překonání osobních traumat a problémů, jež je ještě posíleno výraznějším zapojením Tura i Luby.

V závěru filmové povídky Daniel Milanovi diktuje text, který sice více méně odpovídá Andrejovým slovům z konce synopse, ale pojednává obecněji o lidstvu, u nějž hrdina nachází schopnost postavit se zlu a vyvrací tak Turovy a zejména Milanovy pochybnosti. Andrej k diktovanému textu následně dodává:

Ja by[ch] chcel, aby to ľudom vravelo. – (K Milanovi.) – Počúvaj, ty, čo smútiš nad smrťou neznámeho človeka... Ty, medička, nešťastná z neurobenej skúšky... áno, aj ty, (detail čelne ku kamere), ktorého nepoznám... ste mi blízki, chápem vás... ale počúvajte! Je tu čosi väčšie, čosi, čo nás všetkých rovnako ohrožuje... Zahynieme! Pochopte, musíme si veriť a všetko zmožeme... Konajme!!!⁴⁵³

Tímto se vyjadřuje společenský apel adresovaný potenciálnímu recipientovi a přesvědčení, že společnými silami se lze postavit ničivé síle války. A právě návrh památníku SNP vytvořený kolektivem hrdinů zde stojí jako důkaz legitimizující Andrejova slova. V textu tak zůstal obsažen i patos poslední scény popsané v synopsi, ačkoli se ztvárněním liší. Kamera transfokátorovým odjezdem odkrývá siluety střech ve tmě a místy se rozsvěčující okna a pro padesátá léta typické Andrejovo poselství mělo být vyjádřeno neotřele pohledem postavy přímo do kamery.⁴⁵⁴

Písemné posudky zástupců I. VS nasvědčují tomu, že je několik málo úprav, které Stadtrucker provedl, zrovna neuspokojilo. Právě naopak filmovou povídku od jejich představy budoucího filmu spíše vzdánilo. Albert Marenčin ve svém posudku poznamenává, že nová varianta se mu jeví problematičtější než původní verze, neboť už za ní není vidět autora, a dokonce ani dramaturga. Stále chybí „[...] dej, zápletka, dramatický nerv, ktorý by to všetko stmelil v jeden živý organizmus a bol schopný poldruhej hodiny vyvolávať pozornosť, záujem a napätie diváka.“⁴⁵⁵ Rovněž Nitra přiznává, že ho zajímalo, co se za dramaturgické pomoci podaří vytěžit z neujasněného námětu o vysokoškolských studentech. V povídce ovšem postrádá vyhovující filmově-dramatické vidění. Neupírá autorovy důkladnou obeznámenost s prostředím a studijními obory nebo s filmovým vyjadřováním a uznává netypické vystižení psychologie postav. To vše je však podle něj představováno bez organizace látky do dramatického tvaru, bez naplánované gradující stavby. Podle Nitry povídce chybí jednotící dramatická koncepce, hlavní příběh, hlavní postava a hlavní problém.⁴⁵⁶

⁴⁵³ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. První verze filmové povídky, 1959, s. 65.

⁴⁵⁴ Pohled do kamery se objevuje už v synopsi, kdy Turo po Marcelině odjezdu tramvají komentuje své trapné počínání, otočí se čelně ke kameře a zvolá: „Opona!“ Ve filmové povídce se tak vyskytuje dvakrát. Andrejova slova se vztahují k samotnému textu a kromě diváka a Milana protagonistu hovoří k Lucii, o jejímž studijním neúspěchu nemá žádné informace.

V druhé půli šesté dekády využívá protagonistovy promluvy směrem k divákovi Stanislav Barabáš v televizním snímku *Krotká* (1965). V české kinematografii daného období se tento postup objevuje např. ve snímcích *Hrdina má strach* (František Filip, 1965) nebo *Já, truchlivý Bůh* (Antonín Kachlík, 1969).

⁴⁵⁵ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Alberta Marenčina k první verzi filmové povídky, 13. 4. 1959.

⁴⁵⁶ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Maximilána Nitry k první verzi filmové povídky, 13. 4. 1959.

Z postojů Marenčina a Nitry vyplývá, že se oba dramaturgové stále soustředili na formu filmové povídky a způsob, jímž je vystavěno vyprávění. Za hlavní důvod roztržitosti Stadtruckerova textu považovali absenci výrazného protagonisty a množství zbytečných linií a postav (Luba, Štefan, Lucia a její kamarádka).⁴⁵⁷ Podle Nitry v povídce zaujmou zejména dvě epizody, a to Turova a Milanova. Žádná z nich se ovšem nestává hlavní a vyprávění končí linií Daniela a Andreje.⁴⁵⁸ Rovněž Marenčin by nesouvisející motivy vypustil, jiné posílil, zejména vztah Milana a Rii, i kdyby to mělo být na úkor vztahu Tura a Marcely, který mu příliš konkuruje. Turova záchrana návrhu památníku se pak podle něj musí lépe připravit a chlapec zahynuvší pod koly automobilu by neměl být tolik anonymní, aby divák jeho smrt prožíval společně s Milanem.⁴⁵⁹ Ačkoli si tedy zástupci I. VS na synopsi původně cenili formálního novátorství, přičemž jejich *výchozí představu* nelze pro nedostatek podkladů přesně definovat, vyžadovali po Ivanu Stadtruckerovi, aby svůj text přeci jen přiblížil tradičněji koncipovanému vyprávění. Nedokázali si totiž představit snímek založený na pocitech čtyř protagonistů, jímž se zcela nahrazuje dramatičnost, kromě níž filmové povídce vytýkali strukturu, způsob vyjádření tvůrčího uměleckého procesu a zobrazení vysokoškolské mládeže.

Podle Marenčina dokonce autor klade příliš velký důraz na proces vytváření uměleckého díla. Domníval se, že by se měl soustředit spíše na to, jak hrdiny práce na návrhu stmeluje a každý z nich během ní nachází sám sebe. Právě tento motiv, v povídce pouze naznačený, požadoval rozvinout na úkor motivu samotné tvorby jako procesu, a to i za cenu vytvoření nových situací, jež by lépe prokreslily jednotlivé charaktery.⁴⁶⁰ Z Marenčinova písemného posudku vyplývá, že jeho *výchozí představa* v podstatě odpovídá té Stadtruckerově, pouze se mu nezdá dostatečně rozpracovaná. Rozdíl mezi *výchozími představami* obou účastníků vývojového procesu pak tkví v tom, že zatímco autor povídky směřoval ke stmelení kolektivu, které musí nutně předcházet úspěšnému dokončení díla, posuzovatel od něj očekával, že se bude soustředit spíše na individualitu jednotlivých hrdinů. Albert Marenčin tím vlastně Stadtruckera ponoukal k tomu, aby se odchýlil od oficiálně požadovaného kolektivismu, jímž je jeho filmová povídka prodchnuta.

Navzdory nenaplněnému očekávání přítomní zástupci I. VS povídku zcela neodmítli, naopak se jak v písemných posudcích, tak v následné diskusi⁴⁶¹ pokoušeli nalézt řešení, díky nimž by se Stadtruckerovu sledu působivých, leč roztržitých obrazů dodalo na jimi požadované dramatičnosti. Trojici Marenčin, Nitra a Bukovčan tak lze

⁴⁵⁷ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Maximilána Nitry k první verzi filmové povídky, 13. 4. 1959.

⁴⁵⁸ Tamtéž.

⁴⁵⁹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Alberta Marenčina k první verzi filmové povídky, 13. 4. 1959.

⁴⁶⁰ Tamtéž.

⁴⁶¹ Ta vycházela z Marenčinova a Nitrova posudku, neboť vedoucí skupiny Ivan Bukovčan se s nimi v zásadě ztotožnil. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Zápis z 12. pracovní porady I. výrobní skupiny, 14. 4. 1959.

Názor Štefana Sokola nebyl znám, protože se stejně jako Július Jaško schvalování neúčastnil a vzhledem k tomu, že si s předloženým textem nevěděl rady, vyhotovil svůj posudek teprve 3. května. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Štefana Sokola k první verzi filmové povídky, 3. 5. 1959.

v rámci skupiny považovat za reprezentanty názoru, že ačkoli předložený text vykazuje nemalé množství problémů, vzhledem ke snaze o formální novátorství a myšlenkovému vyznění, ho není třeba ztracovat. Tento postoj se přitom jeví pozoruhodným, neboť posuzování filmové povídky se odehrávalo přibližně měsíc poté, co se s progresivními českými filmy zúčtovalo na I. festivalu československého filmu v Banské Bystrici, a zhruba rok poté, co se obdobná situace odehrála na půdě slovenského filmu v souvislosti s většinou scénářů.⁴⁶² Vedení ČSFB i stranické orgány tehdy vyžadovaly tituly obsahem i formou odpovídající socialistickému realismu, kterému filmová povídka *Každý týždeň sedem dní* neodpovídala zejména formálním pojetím, ale místy ani v obsahové rovině.

Ačkoli jsem jak na adresu synopse, tak první verze filmové povídky uvedl, že námětově odpovídají tvorbě padesátých let, přeci jen se Stadtruckerovo dílo v lecčem odlišuje. Ukazuje sice, jak lidé přetvářejí skutečnost i sami sebe, Andrej s Bystríkem nepocítují při práci únavu a přátelství v podstatě urychluje proces vzniku památníku, ale na rozdíl od postav (zejména) první poloviny padesátých let Turo trpí samotou, sochaři hledají pravdu a sklony ke strachu a panice se neprojevují u třídních nepřátel, jímž není ani negativní figura Tura. Rovněž soustředěnost na nitro postav a intimnější milostné vztahy je požadovanému socialistickému realismu cizí.⁴⁶³ Volba vysokoškolských studentů pak v podstatě odpovídá trendu poloviny padesátých let, kdy ubývalo hrdinů z řad dělnictva a rolnictva a do popředí se dostali hrdinové z řad inteligence,⁴⁶⁴ např. *Zde jsou lvi* a *Tři přání*. Na Slovensku se však tato tendence příliš neprosadila, snad jen v případě nerealizovaného scénáře *Prv než skončí tento deň*.

Zůstává otázkou, zdali negativní postoj jmenovaných členů I. VS k epizodicky vystavěnému narativu nebyl způsoben dobovými okolnostmi a vlivy, jimž se však očividně nechtěli plně podřídit. Snad proto Marenčin konstatoval, že bude třeba vytvořit novou koncepci⁴⁶⁵ a Bukovčan se v závěrečném shrnutí vyjádřil ve prospěch povídky, ačkoli ji kvůli epizodičnosti označil za nefilmovatelnou a poznamenal, že oproti předchozí verzi se nic nezměnilo.⁴⁶⁶ Absenci změn však nechápal jako nedostatek, nýbrž jako autorský záměr a navrhl předložit filmovou povídku IUR.⁴⁶⁷ Jeho krok dle mého názoru sledoval jasný cíl, a to zjistit, jaký postoj k filmové povídce představitelé IUR zaujmou a podle toho se následně rozhodovat, jak a zdali vůbec text dále rozvíjet. Tuto tezi potvrzuje s odkazem na „Informace o stavu a hlavních problémech čs. hraného filmu“ z ledna 1962 i Lukáš Skupa: „[...] ve zprávě z roku 1962 o problémech hrané tvorby se píše, že tvůrčí skupiny předkládaly Ideově umělecké radě často nehotové scénáře jenom proto, aby předběžně zjistily její názor a až po obdržení souhlasu začaly na scénáři řádně

⁴⁶² Jejich autory byli mj. Ivan Bukovčan, Albert Marenčin či Eduard Grečner.

⁴⁶³ Srov. SLINTÁK, ROTTOVÁ. *Venkov v českém filmu 1945–1969*, s. 64–65.

⁴⁶⁴ Tamtéž, s. 77.

⁴⁶⁵ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Alberta Marenčina k první verzi filmové povídky, 13. 4. 1959.

⁴⁶⁶ Ivan Stadtrucker poznamenal: „Písal som verzie pro forma, ale tak, aby sa na podstate veci nič nemenilo.“ Emailová korespondence s Ivanem Stadtruckerem, 14. 8. 2015.

⁴⁶⁷ Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Zápis z 12. pracovní porady I. výrobní skupiny, 14. 4. 1959.

pracovat.⁴⁶⁸ S definitivním rozhodnutím se však vzhledem k nepřítomnosti Júlia Jašša a Štefana Sokola I. VS rozhodla posečkat a filmovou povídku předběžně nepřijala.⁴⁶⁹

K předložení IUR nakonec nedošlo. Sokol navrhl povídku přepracovat, neboť pochyboval o proveditelnosti natočení filmu s několika syžetovými liniemi: „Celá poviedka nemá akosi hlavu a päť. Sú tam výborné details, ‚práca s kamerou‘, so zvukom a svetlom, ale celok mi uniká. Či[]sa dá film robiť takýmto štýlom, to je otázka. Ja sa nazdám, že sa to nedá.“⁴⁷⁰ Tím se vlastně ztotožnil s vedoucím skupiny, ale zatímco Bukovčan, ale i Marenčin a Nitra byli ve snaze po formálně neotřelém filmu ochotni v rámci možností riskovat, aby jejich skupina produkovala originální a ambiciózní díla, konzervativnější Štefan Sokol nikoli. Z jeho posudku vyvstávají na povrch také rizika skupinové spolupráce na literární přípravě filmu, jelikož Sokol si s předloženou látkou nevěděl rady a obával se poslat posudek na poradu, jíž se nebude účastnit.⁴⁷¹ Při každém posuzování tak jednotlivé povídky a scénáře naráželi na osobní limity participantů (např. schopnost představit si daný text v obrazech,⁴⁷² adekvátně posoudit text vymykající se dosavadní tvorbě) a jejich představy o podobě kinematografie.

Pokud by Sokol svůj písemný posudek včas odeslal, případně se porady účastnil, v důsledku diskuze nad textem mohl svůj názor pozměnit a filmová povídka *Každý týždeň sedem dní* by putovala ke členům IUR. Takto dodatečně předložil zamítavé stanovisko a rozhodl o přepracování filmové povídky, k němuž by dle mého názoru autora nakonec vyzvali též členové IUR. Jakákoli reakce Júlia Jašša není známa, nicméně jeho zákroky proti všemu, co se vymykalo stranickým představám o podobě filmového umění, učiněné v době jeho působení na pozici ředitele Hraného filmu Bratislava-Koliba, vybízejí k předpokladu, že ani jeho Stadtruckerova filmová povídka neuspokojovala.⁴⁷³

V závěru je třeba se pozastavit u podílu Eduarda Grečnera na filmové povídce, resp. jeho postoje k ní. V archivních pramenech se nenachází žádná stopa vedoucí k rekonstrukci konkrétnější podoby jeho spolupráce se Stadtruckerem, nicméně Marenčin i Nitra shodně konstatovali, že v textu postrádají dramaturgův podíl. Nemyslím si však, že by Grečner coby dramaturg zcela selhal, nýbrž že na rozdíl od ostatních členů skupiny bezvýhradně přijal Stadtruckerův „nedramatický“ koncept, a že se tedy nanejvýš

⁴⁶⁸ Skupa se zabývá situací na Barrandově, ovšem lze předpokládat, že slovenští filmaři mnohdy postupovali stejným způsobem. SKUPA. *Přísně utajená komunikace. Česká kinematografie a cenzura, případ Filmového studia Barrandov v letech 1962–1970*, s. 30.

⁴⁶⁹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Zápis z 12. pracovní porady I. výrobní skupiny, 14. 4. 1959.

Bukovčan porovnával povídku se scénářem Štefana Sokol a Júlia Jašša *Zbojnická mladosť* podle stejnojmenného románu Ľuda Ondrejova (1937). Podle scénáře vznikl v režii Jozefa Medveďa film *Jerguš Lapin* (1960).

⁴⁷⁰ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Štefana Sokola k první verzi filmové povídky, 3. 5. 1959.

⁴⁷¹ Tamtéž.

⁴⁷² Scenárista Jean-Claude Carrière poznamenává: „[...] naučit se vidět a slyšet film za pomoci psaného slova, a to i s tím rizikem, že se zmýlíme a uvidíme jiný film. Důležité je nikdy nezapomínat na to (a my na to zapomínáme na každé stránce, tak silný je náš návyk románové četby), že nemáme scénář čist, ale že ho máme už vidět.“ CARRIÈRE, Jean-Claude. *Vyprávět příběh*. Praha: Limonádový Joe s.r.o., 2014, s. 17.

Jak bude patrné níže, nejen to, že někdo nedokáže text scénáře převést do filmových obrazů, nýbrž i to, že si představí film podle scénáře jinak nežli autor, může činit jisté obtíže v průběhu kolektivní práce v rámci SIWG.

⁴⁷³ Např. Posudek Júlia Jašša na literární scénář *Prv než skončí tento deň*, nedatováno.

„zpronevěřil“ tomu, o čem později následovně hovořil Vladimír Bor: Na jedné straně musí [dramaturg, pozn. M. C.] respektovat autorův záměr, styl a způsob práce, na druhé straně je třeba udržovat k vznikajícímu textu kritický odstup. Musí zůstat po celou dobu společné práce někde uprostřed mezi fandovským vztahem k dílu a odpovědností vůči svému vedoucímu a studiu.“⁴⁷⁴ O bezvýhradném přijetí Stadtruckerovy filmové povídky kupříkladu vypovídá, že při její obhajobě Grečner poukazoval na to, že se proces vzniku památníku může zdát nedramatickým, nicméně množství dramatismu se ukrývá právě za ním,⁴⁷⁵ čímž zajisté hodlal dílo ospravedlnit právě vzhledem k výhradám Nity a Marenčina. Už v této formulaci se přitom odráží orientace budoucího režiséra na lidské nitro a jeho snaha nahlédnout pomocí filmového média za „povrch věcí“, resp. do lidských duší.

Dokument nazvaný „Úvodné slovo k filmovej poviedke I. Stadtruckera ‚Každý týždeň sedem dní‘“ je cenným záznamem Grečnerovy *výchozí představy* o budoucím filmu. Dramaturgovým úkolem bylo na úvod schvalovací schůze obhájit povídku před ostatními členy a vedením I. VS. Pokud by o ní sám pochyboval, k posuzování by ji vůbec neměl nechat předložit. Pokud se tak stalo, považoval povídku za přijatelnou, a také na jeho bedrech ležel její další osud. Musel proto vyvrátit případné výhrady a volit vhodné argumenty, aby text prošel do další fáze literární přípravy, neboť šlo rovněž o jeho vizitku. S tímto vědomím je tedy třeba přistupovat k jeho obhajobě Stadtruckerovy povídky, v níž se nenacházejí výraznější výtky.⁴⁷⁶ Na základě prvků, které Grečner zdůraznil a vyzdvihl, však lze rekonstruovat jeho *výchozí představu*.

Grečner poukazuje na množství dramatismu ukrytého za procesem vzniku památníku, který se nalézá v hrozbě genocidní atomové války, již všichni pociťují a mladí lidé dokonce ještě intenzivněji než zbytek společnosti. Atomová hrozba se později Grečnerovým přičiněním stane zcela zásadním motivem budoucího filmu, pozoruhodné je však to, že ji vyzdvihuje už u první verze povídky. V té sice Turo hovoří o svržení bomby a Andrej se domnívá, že se stal svědkem bombového útoku,⁴⁷⁷ ale nikde není řečeno, že jde o svržení atomových pum. Grečner atomovou válku přenáší do povídky ze synopse, kde Andrej mluví o shoení atomové bomby poté, co vidí v kině reportážní záběry z Hirošimy. Synopse by se přitom bez tohoto motivu úplně obešla a povídka ji vůbec neobsahuje (jediným náznakem je zpráva o atomovém pokusu poskytnutá světelnými novinami). Navzdory tomu tento marginální prvek v Grečnerovi rezonoval natolik, že jej uvádí ve svém hodnocení povídky a později se pro něj stane naprosto zásadním, neboť

⁴⁷⁴ KLOS. *Dramaturgie je když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*, s. 101–102.

⁴⁷⁵ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Úvodní slovo Eduarda Grečnera k filmové povídce I. Stadtruckera „Každý týždeň sedem dní“.

⁴⁷⁶ Ačkoli je podle něj Stadtruckerově povídce možné leccos vyčítat, překvapuje svou objektivností.

⁴⁷⁷ Motiv bombardování přitom mohl sehrát významnou roli v Grečnerově zaujetí Stadtruckerovým dílem podobně jako Turovy pocity: „Vnímal som ju [druhou svetovou válku, pozn. M. C.] ako niečo strašné. Myslím, že poznamenala celú moju generáciu. Vidieť zblízka zbytočnú smrť ľudí, ukrývať sa pred bombami, pozerat', ako sa nivočia budovy, to je naozaj silný „zážitok“. To obdobie malo veľký vplyv na moje ďalšie životné postoje. [...] Naučil som sa istej tolerancii a vybudilo to vo mne myšlienky, akým spôsobom by sa dalo zabezpečiť, aby už žiadne vojny neboli. Teda akési humanistické podnety. Súčasne to vo mne otvorilo aj existenciálne témy o zbytočnosti tohto úsilia. Koniec koncov, tá vojna bola kolapsom humanizmu. Všetky ideály boli pochované bombami a koncentračnými tábormi.“ SUDOR, Karol. Eduard Grečner. Slovenské filmy nie sú nekvalitné [online]. Sme.sk [citováno 17. 8. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.sme.sk/c/3704309/eduard-grecner-slovenske-filmy-nie-su-nekvalitne.html>>.

vnitřně nesouhlasil s nečekaným shozením atomové pumy na civilní obyvatelstvo na konci druhé světové války, přestože chápal snahu USA snížit ztráty na vlastní straně.⁴⁷⁸

Dále Grečner stejně jako další členové I. VS oceňoval formální zpracování, což dokládá jeho symbolický návrh na odměnu zejména pro odvahu jít pro slovenskou kinematografii prozatím neznámou a „nevyšlapanou“ cestou.⁴⁷⁹ Ve snaze dosáhnout schválení Stadtruckerovy povídky se ovšem formě podrobněji nevěnoval⁴⁸⁰ a naopak kladl důraz na společenský přínos hrdinů, mladé generace umělců, který spočívá v postavení památníku SNP a neustálém podněcování diváka k aktivitě ve vracejícím se refrénu: „Volačo musíme robiť!“⁴⁸¹ Tento jeho postup tak poukazuje na strategii prosazení Stadtruckerovy *výchozí představy*, s níž se Grečner v podstatě ztotožnil, v době, kdy se, zjednodušeně řečeno, představy studiových i stranických orgánů rovnaly socialistickému realismu.⁴⁸² To, že mezi ním a Stadtruckerem nebyly žádné názorové diference, potvrdil také Ivan Stadtrucker.⁴⁸³

Shrnutí

V první verzi filmové povídky došlo oproti synopsi jen k několika málo změnám, a to většinou ve vztahu k postavám. Andrej byl částečně odlišen od Daniela (Bystríka), když jej k finálnímu dokončení návrhu památníku nepřiměje pouhý divácký zážitek z kina, ale vlastní „zkušenost“, kdy pod dojmem Turovy zmínky o shození bomby, mylně vyhodnotí situaci kolem hasičského zásahu u zchátralých budov. Tato jeho paranoidní představa je do fabule zapracována poněkud neobratně a Andrejova motivace působí stejně kuriózně jako Turovo zpanikaření vyvolané vlastním vyprávěním. Na druhou stranu se v něm Stadtrucker pokusil vytvořit subjektivní představu u jedné ze dvou postav, jež má zásadní podíl na vzniku památníku. Do tohoto okamžiku totiž směr představ a vzpomínek na zabitého chlapce stíhala okrajově participujícího Milana a Turovy přináleželo několik retrospektivních scén navracejících se do období druhé světové války. Vazbu na hrozbu, proti níž památník vzniká, měl tímto pouze hrdina, který ho netvoří. Namísto Andreje však mohl Stadtrucker subjektivitou obohatit Daniela, který takto, přestože je iniciátorem celého počínu, stojí stranou. Zatímco všechny jeho pomocníky stíhají úzkostné pocity spojené se současnými či minulými problémy, on trpělivě a bez zaváhání modeluje své dílo, což ve svém posudku autorovi vytýkal Maximilián Nitra: „No tieto dve postavy [Daniel a Andrej] vystupujú ako hotové, konajú už rozvážne ako zrelí, skúsení umelci a ani nenarážajú na nič, čo by ich tvorivý zápas robilo

⁴⁷⁸ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

⁴⁷⁹ Text jej oslovil svou snahou hledání nových postupů ve vyjádření myšlenky, ačkoli připustil, že na řadě míst se autor nedostal dále než za inspiraci vzory filmové avantgardy, *Křížníku Potěmkin* a tvorby Juana Antonia Bardema. S Bardemovou tvorbou byl Grečner dobře obeznámen, jak nasvědčuje jeho článek *Režisérská osobnost. GREČNER. Režisérská osobnost*, s. 8.

⁴⁸⁰ Grečner formu nenápadně obhajuje prostřednictvím inspirace tehdy uznávanými autory, sovětským režisérem Ejznštejnem a Bardemovou tvorbou společenskokriticky se vyjadřující k poměrům ve frankistickém Španělsku.

⁴⁸¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Úvodní slovo Eduarda Grečnera k filmové povídce I. Stadtruckera „Každý týždeň sedem dní“.

⁴⁸² SFÚ. Fond Vladimír Kubenko. Rezolúcia o filmu, 1958.

⁴⁸³ Emailová korespondence s Ivanem Stadtruckerem, 14. 8. 2015.

príťažlivým. Naopak, ich prílišné úsilie za hlavne formálne dokonalé vyjadrenie je nesympatické.“⁴⁸⁴ Stadtruckerovy snahy o zdramatizování textu proto nebyly natolik výrazné, aby zástupce I. VS uspokojily.

Významnou změnou se však stává charakterový posun Tura. Zůstává v něm sice určitá míra cynismu, nicméně na povrch jeho osobnosti výrazněji vyplouvají obavy. Jeho životní postoj se tímto proměňuje v postoj obranný, čímž se Turova postava začala formovat do podoby, již nakonec bude mít ve hotovém filmu. Konání hrdinů (motivované jejich pocity) o něco více nežli v předchozí verzi ovlivňuje vznik památníku SNP. V závěru všechny postavy přispějí k jeho dokončení. Rovněž toto vyústění, v němž se hrdinům podaří zdárně a včas dílo dokončit bude přecházet z jedné verze do druhé, aby se posléze objevilo ve filmu. Vztahy mezi postavami jsou v povídce až na několik málo výjimek (Danielova výtka směrem k Milanovi, Turovo pochybování) bezkonfliktní.

Způsob zakončení povídky vyzdvihl dramaturg látky Eduard Grečner ve snaze přesvědčit členy skupiny, aby povídku schválili. To se mu sice nepodařilo, jeho úvodní slovo však poukazuje na zvolenou strategii obhajoby, a taktéž odhaluje aspekty, které ho na Stadtruckerově textu zaujaly, čili na jeho *východí představu*. Není pochyb o tom, že na něj nejúčinněji zapůsobila forma upozadující dramatickosti ve prospěch pocitovosti, ale zároveň se zde začíná rýsovat jeho zájem o problematiku atomového útoku, což dokládá jeho zmínění v průběhu obhajoby povídky, a také shrnutí diskuze, v němž se píše, že se autor v souvislosti s atomovou hrozbou zamyslel nad tím, která vlastnost člověka odlišuje od „odpřírodněných zvířat“ a předeslal, že má význam se této hrozbě postavit.⁴⁸⁵

Nedramatické vyjadřování pocitů narazilo na odpor dalších členů I. VS. Ti autorovu koncepci přivítali, ale shledali ji nerealizovatelnou pro absenci stmelující dramatické linky i hlavní postavy. Na jedné straně je tak zaujala originální forma filmové povídky, ale na straně druhé se zdá, že ji posuzovali dle zavedených norem a pokoušeli se ji korigovat směrem ke klasičtější podobě, a to buď proto, že nebyli s to ji plně přijmout, anebo proto, že se obávali odporu IUR a vedení studia. Grečner, jenž se v letech 1957–1958 svým scénářem *Kolíska* rovněž pokoušel o zcela nový výraz, se tak bezvýhradným přijetím povídky v rámci skupiny stal výjimkou. Výrobní skupina jako celek se však díky Stadtruckerovi setkala s pojetím, dosud ve slovenské kinematografii neviděným, což vedle nadšení z možnosti objevovat nové cesty filmového vyprávění zapříčinilo určitou míru bezradnosti. Albert Marenčin se zároveň nenápadně kriticky vyjádřil o stavu slovenské kinematografie, když prohlásil, že v případě akceptace zvoleného konceptu by jeho úspěšná realizace narazila na nekompetentnost kolibských filmařů.⁴⁸⁶ Ivan Bukovčan úspěšné realizaci pochyboval vzhledem k epizodičnosti filmové povídky, navzdory tomu ji však hodlal předložit IUR, jelikož dospěl k názoru, že by jakékoli kompromisy látky ublížily.⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Maximilána Nitry k první verzi filmové povídky, 13. 4. 1959.

⁴⁸⁵ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Zápis z 12. pracovní porady I. výrobní skupiny, 14. 4. 1959.

⁴⁸⁶ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Alberta Marenčina k první verzi filmové povídky, 13. 4. 1959.

⁴⁸⁷ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Zápis z 12. pracovní porady I. výrobní skupiny, 14. 4. 1959.

V obou postojích se přitom odráží pozadí realizace slovenských filmů druhé poloviny padesátých let, jež se vyznačovalo značnými omezeními. V případě každého ambicióznějšího projektu vedoucí skupin naráželi na fakt, že se na Slovensku nenachází režisér, jenž by byl schopen ho adekvátně natočit.⁴⁸⁸ Vedle toho schválení skupinou neznamenovalo, že se snímek bude realizovat, neboť ho musela schválit nejprve IUR. Bukovčan, vzhledem ke své zkušenosti s neschválením epizodického *Prv než skončí deň* a dalších formálně neotřelých scénářů, chtěl podle mého názoru povídku nadřazenému schvalovacímu orgánu předložit už v této rané fázi proto, aby I. VS neztrácela čas precizováním scénáře, který by byl nakonec stejně zamítnut. Svůj návrh totiž zdůvodňoval tím, že má IUR posoudit, nakolik už předložený text odpovídá filmovému scénáři,⁴⁸⁹ což ovšem jako zkušený scenárista a vedoucí skupiny zajisté dokázal sám. Šlo mu spíše o to zjistit, jestli se tento filmový scénář bude členům IUR jevit jako akceptovatelný. Uskutečnění Bukovčanova návrhu však zamezil se zpožděním zasláný posudek Štefana Sokola, jenž navrhl látku přepracovat.

4.8.3. Filmová povídka (druhá verze)

Druhou verzi filmové povídky (60 stran), jež prošla výraznými úpravami, Ivan Stadtrucker předkládal nově ustanovené I. tvůrčí skupině Marenčin-Bakoš. I když učinil řadu změn, neuchýlil se k tomu, aby snížil počet vedlejších a epizodních postav, jak po něm požadoval Maximilián Nitra.⁴⁹⁰ Z řad studentů zmizela jen Andrejem náhodně potkaná Lívie a dokonce sám Andrej, což se vzhledem k jeho shodnosti s Danielem jeví jako logický krok. Vyřazenou postavu ovšem bylo nutné v některých scénách nahradit. Turo, jenž zaujal Andrejovo místo v pokoji hrdinů, se proto před oslovením Marcely vytahuje před Štefanem⁴⁹¹ a prvotní návrh na spolupráci Daniel adresuje Milanovi. Zafačovaného Tura za Marcelou nevezme ani Andrej (jako v první verzi povídky), ani Štefan (jako v synopsi), ale Daniel.

Bez ohledu na poslední příklad však lze vysledovat snahu ospravedlnit existenci postavy medika Štefana nahrazením Andreje v některých scénách. Když Milan tráví na pokoji společné chvíle s Riou, Daniel se Štefanem čekají před budovou vysokoškolské koleje, až milenci odejdou. Daniel Štefanovi ukazuje své náčrty a sám vyjadřuje svou nespokojenost, protože neodpovídají jeho pocitům. Nedokonalost hrdinových návrhů tak není v povídce naznačena prostřednictvím jiné postavy jako doposud, ale postavou

⁴⁸⁸ Např. marné hledání českého režiséra pro scénář Eduarda Grečnera podle novely Alfonze Bednára *Kolíška*, které se podílelo na tom, že se film nestihl natočit do doby, kdy se počaly utužovat poměry. Viz HAIN a kol. *V mezích přípustnosti. Cenzura ve filmu a televizi*, 43–94.

⁴⁸⁹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Zápis z 12. pracovní porady I. výrobní skupiny, 14. 4. 1959.

Zavedené praxi ne zcela odpovídala forma Stadtruckerovy filmové povídky, jež sice odpovídala počtem 66 stránek (Bohumil Šmída uvádí, že rozsah filmové povídky se pohybuje mezi 50 a 60 stranami.) a obsahuje úplnou ideově uměleckou koncepci filmu s podrobně vypracovaným dějem, postavami a prostředím, ale oproti zvyklosti žádného nebo jen naznačeného dialogu, lze její dialogický text považovat za plně dokončený. Srov. ŠMÍDA. *Od námětu do kopie. Výroba hraného filmu*, s. 4.

⁴⁹⁰ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Maximilána Nitry k první verzi filmové povídky, 13. 4. 1959.

⁴⁹¹ V předchozích variantách následuje scéna, v níž Turo při procházce s Andrejem zdraví a objímá neznámé lidi. V této verzi tato scéna schází.

samotnou. To, že Štefan vymyslí Turovu fiktivní nehodu, ale odmítne mu pomoci kvůli zkoušce, přispělo jednak k tomu, že Daniel mohl podmínit svou pomoc Turovou participací na návrhu památníku, čímž ještě lépe motivoval zapojení Tura dříve si odpracovávajícího sádry, jednak se mohl více zkomplikovat poměr mezi Danielem a Ľubou, který se v předchozích verzích odvíjel bez sebemenších problémů. Daniel v druhé verzi povídky zaspí Ľubinu zkoušku, kvůli čemuž dojde mezi nimi k neshodám a dočasné ztrátě podpory z dívčiny strany.⁴⁹²

Oporu Daniel nenalézá ani u přátel. Milan mu sice přislíbí pomoc, avšak Danielovy návrhy ho příliš nezajímají. Nejprve zamilovaně vzpomíná na Riu, načež se kvůli ní začne trápit a posléze nemyslí na nic jiného, než na smrt chlapce (ten zůstal navzdory Marenčinově výhradě i nadále zcela anonymním).⁴⁹³ Turo sice Danielovi pomáhá, ale pochybuje o jeho ideálech. Ačkoli oba hrdinové vedou při práci přátelský dialog, Turovy repliky se opět vyjadřují nedůvěřivě ke snaze bojovat proti válce uměleckým dílem. Lituje Daniela, protože zrovna někde vybuchuje bomba, ovšem nezmiňuje konkrétně atomovou pumu. Podobně skeptický je ve scéně bezprostředně po poznání skutečného Riina charakteru i Milan.

Daniel před koncem filmové povídky zůstává zcela sám a navíc se mu nedaří vytvořit návrh podle jeho představ. Při hasičském cvičení propadne stejné paranoi jako v první verzi Andrej. Nato se s nic netušící Ľubou nechá odvést dvě stě kilometrů za Bratislavu. Obrazy z jejich cesty nahrazují Turovy vzpomínky na válku, mají hutnou atmosféru, kdy recipient ani postavy Ľuby a taxikáře nemají ponětí, co chce Daniel udělat. Na konci cesty zavede Ľubu na louku, kde jí popíše, čeho byl jako desetiletý chlapec svědkem. Následuje retrospektiva, jež se divákovi měla spojit s prvním obrazem, v němž kolem desetiletého hochy prošla skupina postav a jeho tvář se o chvíli později změnila ze zvědavé na vyděšenou. Odhaluje se v ní expresivní obraz toho, co viděl, čili upálení obyvatel obce Nemecká ve vápence,⁴⁹⁴ což ho inspiruje k dotvoření památníku.⁴⁹⁵

⁴⁹² Když jí následně k úspěchu gratuluje v menze, pohádají se. Ľuba ve snaze vše urovnat navštíví Daniela, ale nalezne ho, jak „dává“ Tura do sádry, kvůli čemuž její zloba ještě zesílí. Domnívá se totiž, že Daniel ve skutečnosti nepracuje na památníku. Později jí Daniel telefonuje, ale nezastihne ji, což nebývá zvykem. Vytratí se tak i podpora, již protagonistka z dívčiny strany potřebuje.

⁴⁹³ J. A. Novotný se vyslovil, že by chlapec neměl zemřít.

SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek J. A. Novotného k druhé verzi filmové povídky, 15. 1. 1961.

⁴⁹⁴ Obec ležící v Banskobystrickém kraji v okrese Brezno. V lednu 1945 bylo v místní vápence postřeleno několik set mužů, žen a dětí, jejichž těla byla ve vápence spálena. V obci proto stojí památník obětem fašismu, jehož fotografie je přiložena k poslední verzi filmové povídky. Právě tento památník měli vytvořit Stadtruckerovy hrdinové.

Tragická událost rezonovala i v literární tvorbě, např. „V daždivý deň brodím sa blatom ku Kofroňovej vápenke. Obzerám si ju zo všetkých strán. Je už prestavaná. Pri nej chatrný památník a nesmierna tíš.“ SVETONĚ, Emil. Smrťou k životu. *Mladá tvorba* 3, 1958, č. 6–7, s. 23.

⁴⁹⁵ Po návratu na pokoj nalezne Daniel Milana, kterak usnul u úprav návrhu, k nimž jej jako v předchozích verzích inspiroval bezruký mladík. V další práci pokračují hrdinové společně. Ľuba přinese snídani a Turo pomůže přípravou bedny pro uložení návrhu. Josef Alois Novotný jako jediný vyhodnotil sekvenci Danielovi cesty k Nemecké za povedenou, nicméně špatně umístěnou. Neměla by se podle něj stát impulsem pro dokončení návrhu, ale hrdinové by se na ni měli vydat teprve po jeho odeslání, čili v momentě, aby se jí vyjádřila tužba všech hrdinů po tom, aby na onom místě stál „jejich“ památník. Na to by se nastříhla scéna, kde by památník skutečně stál, nikoli scéna se stavenišťem utvrzujícího diváka v tom, o co ve filmu šlo, a následnou konvenční montáží. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba.

Vyústění druhé verze filmové povídky odpovídá předešlým variantám, neboť všechny postavy překonaly své útrapy i vzájemné konflikty a opět společně dokončují Danielelem započaté dílo. Poslední scéna je pak ze všech tří verzí nejpatetičtější a nejkřečovitější, jelikož na stavbě skutečného památníku v Nemecké se mezi dělníky pohybují Milan, Daniel i Ľuba. Milan v památníku spatřuje bezrukého mládence, zatímco jej zedník poklepává po rameni, Daniel v něm vidí plameny (obě jejich vidění jsou naznačena prolínačkou), ale vyruší ho pláč jeho a Ľubina dítěte. Povídka končí slovy: „Ľubica sa vystrie. Pohliadne k pomníku. Vo[]veľkom detaile zotráva dlho matka tvár. Vyrovnaná, pokojná a istá.“⁴⁹⁶ Po výhradách posuzovatelů k vyřčení společenského apelu pohledem do kamery⁴⁹⁷ a přímočarým monologem, zvolil Stadtrucker jeho opětovné zobrazení v závěrečné scéně, ale oproti synopsi ji pozměnil. Vytvořil socialisticko-realistický „plakát“, čímž ještě více zvýraznil kontrast mezi závěrem filmové povídky a jejím formálním zpracováním.⁴⁹⁸

Bez ohledu na jednotlivé úpravy a významové posuny však Stadtruckerova *výchozí představa* zůstala zachována. Určitým zásahem do jejího celkového vyznění je pouze nahrazení památníku SNP památníkem obětím z Nemecké. To přitom nevzešlo ze Stadtruckerovy iniciativy. Dne 1. prosince 1959 ho k tomu vyzval Eduard Grečner.⁴⁹⁹ Nikde není doloženo, zda šlo o dramaturgovu iniciativu, nebo požadavek z vyšších míst (např. z vedení skupiny), nicméně Grečner ji dnes za svou pokládá:

Išlo iba o to, že pomník obetiam SNP v Nemeckej⁵⁰⁰ je výtvarne bližšie výtvarnému poňatiu mladých študentov-výtvarníkov - , [sic!] je výraznejší a s moderným poňatím. Nijaký ‚vyšší pokyn‘ ani zmena motivácie nebola. Podoba iných pomníkov SNP nebola natoľko výtvarne inšpirujúca[...]. Ostatne vo filme ide o širší zmysel, vôbec nie o SNP, ide o protest proti možnej, hroziacej atómovej vojne (viď úvodnú scénu filmu a obrazy ohrozenia).⁵⁰¹

Grečnerovo tvrzení není možné nijak ověřit, přičemž z posledního citovaného souvětí je patrné, že autor téma atomové hrozby zpětně projektuje i do fáze, v níž nehrála žádnou roli. Jak už bylo řečeno, mimoděk se sice objevila v synopsi, leč ve filmových povídkách schází. Pokud však impuls ke změně skutečně podnítil Grečner, znamená to, že se zde pozvolna počalo měnit celkové vyznění látky a uplatňovat jeho pojetí. Povídka se totiž odchýlila od obecné roviny a symbolického vztahu k SNP⁵⁰² a nově se vyjadřovala

Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek J. A. Novotného k druhé verzi filmové povídky, 15. 1. 1961.

⁴⁹⁶ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Druhá verze filmové povídky, s. 60.

⁴⁹⁷ Turův pohled do kamery v textu zůstal zachován.

⁴⁹⁸ Navíc na rozdíl od předchozích variant uzavřel příběh svých hrdinů a korunoval jejich úsilí úspěchem, kdežto v dřívějších textech ponechal konec otevřený, což ve výsledku bylo působivější, než tato nová doslovnost.

⁴⁹⁹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Dopis Eduarda Grečnera, 1. 12. 1959.

⁵⁰⁰ V materiálech k filmu se dokonce nachází fotografie skutečného památníku k Nemecké, který se měl stát vzorem toho filmového.

⁵⁰¹ E-mailová korespondence s Eduardem Grečnerem, 9. 3. 2014.

⁵⁰² Ostatně Alfonz Bednár konstatoval, že se SNP explicitně objevuje pouze na začátku a po zbytek povídky je odsunuto do pozadí. Přesto však neopomněl zdůraznit, že konfrontace SNP a současnosti není v umění ničím novým, čímž zajisté odkazoval také ke své novele *Kolíška*. (SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava

ke konkrétní události. Zůstaly atributy, které měl vyjadřovat původní památník (vzpoura, vítězství a výstraha), ty však příliš nekonvenují s tragikou události, pro niž se měl památník budovat nyní.⁵⁰³ Grečner tak vyvolal posun *východí představy*, navzdory patetickému budovatelskému závěru, směrem k bezútěšnosti a pesimismu.

Ostatní členové I. TS, ať už šlo o příslušníky bývalé I. VS nebo členy nové, druhou verzi povídky *Každý týždeň sedem dní* přivítali. Ivan Bukovčan konstatoval, že čas uběhnulší od neschválení první verze látky prospěl, neboť její myšlenka se stala ještě naléhavější a aktuálnější a rovněž autorův pohled na život a mladé lidi neztratil nic ze své osobitosti, ba dokonce se místy ještě zpřesnil a prohloubil.⁵⁰⁴ Maximilián Nitra ocenil, že se tvůrce až na výjimky zřekl vyspekulovaných filmařských efektů, neboť zmizely návrhy na výtvarné řešení scény, na záběry, obrazové přechody a zůstalo více prostšího působení čistého slova a disciplinovaně zredigovaný dialog.⁵⁰⁵ Štefan Sokol shledal, že oproti předchozím zmateným verzím se filmová povídka zjednodušila, oprostila od zbytečných detailů, a tak se odhalil její hlavní smysl.⁵⁰⁶ Nicméně jeho posudek je opět velmi stručný a především dosti obecný, což by mohlo znamenat, že si s textem znovu příliš nevěděl rady. V rámci posudků a diskuze se pak členové skupiny soustředily zejména na dvě oblasti, a to na vznik uměleckého díla a jeho působení na kolektiv hrdinů a jako obvykle na nedramatičnost textu.

Podle Alfonze Bednára se základní konflikt, hlavní obsahová i dramatická náplň odvíjí od toho, že: „Sochárske dielo má byť oslavou toho, čo bolo, človeka-bojovníka, človeka-budovateľa, a má byť akýmsi ukazovateľom vyšších hodnôt dnešnému človeku, všeličím podrytému,“ nicméně tento základní konflikt není dost dramatický a celkově povídka negraduje.⁵⁰⁷ J. A. Novotný se domníval, že filmová povídka opakuje chybu řady filmů o geniálních sochařích, jelikož přeskakuje samu podstatu umělecké tvorby a spokojuje se s nadsazeným romantickým opisem⁵⁰⁸ a Sokol se vyslovil pro posílení motivu hledání podoby pomníku na motiv ústřední.⁵⁰⁹ Nitra shledal, že autor zůstal věrný původní osobité koncepci vyprávění, pročež příběh buduje bez vnitřní dramatické kázně a stále se soustředí na nesouvisející momenty, jež zaznamenává stejně prostým způsobem

filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Alfonze Bednára k druhé verzi filmové povídky, 1. 2. 1961.)

⁵⁰³ I když SNP rovněž skončilo tragicky (porážkou), v padesátých letech bylo vykládáno výhradně v pozitivním světle. V případě upálení obyvatel Německé tedy shodná interpretace nefunguje, což dokazuje rovněž Danielova replika, která explicitně vyjadřuje jeho motivaci pro tvorbu památníku: „A Německá sa nesmie viac opakovať!! Chápeš?“ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Druhá verze filmové povídky, s. 55.

⁵⁰⁴ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Ivana Bukovčana k druhé verzi filmové povídky, 28. 1. 1961.

⁵⁰⁵ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Maximiliána Nitry k druhé verzi filmové povídky, 1. 2. 1961.

⁵⁰⁶ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Štefana Sokola k druhé verzi filmové povídky, 21. 1. 1961.

⁵⁰⁷ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Alfonze Bednára k druhé verzi filmové povídky, 1. 2. 1961.

⁵⁰⁸ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek J. A. Novotného k druhé verzi filmové povídky, 15. 1. 1961.

⁵⁰⁹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Štefana Sokola k druhé verzi filmové povídky, 21. 1. 1961.

jako ty podstatné, např. navzdory neustálým výhradám stále se objevující scéna s Lucií.⁵¹⁰ Bukovčan ocenil autorův mladistvý elán, s nímž ignoruje běžný a dramatický půdorys filmu, neuznává plynulou fabuli a vžité plynulé vyprávění příběhu a příběh vůbec. Problém však spatřoval v tom, že sice popřel příběh, ale nevytvořil si k vyjádření záměru vlastní estetický přístup, pročež přetrvala útržkovitost a nevzniklo vyvážené dílo. Stále si proto nedokázal představit realizaci filmu podle takto koncipovaného scénáře.⁵¹¹

Ačkoli tedy posuzovatelé znovu nadšeně přijali Stadtruckerův text, jeho struktura v nich stále vyvolávala vedle nadšení i obavy, což nejlépe dokládají právě Bukovčanovy „zanícené“ pochyby. Na rozdíl od posuzování první verze se ovšem všichni vyslovili pro schválení, poněvadž jedinou cestu k dovedení předloženého textu do zdárného konce spatřovali v posunutí do další fáze. Zatímco Bednár hovořil pouze o nutnosti zahájit práci na literárním scénáři,⁵¹² Bukovčan zauvažoval, že látce pomůže jedině osobnost kongeniálního režiséra zcela se ztotožňujícího s autorovými postupy.⁵¹³ V takové případě by podle něj mohl vzniknout zajímavý, slovenské kinematografii tolik potřebný, experiment. Autor by pod dohledem režiséra důsledně odstranil všechny dosavadní kompromisy:

Teda aby sa alebo rozhodol pre tzv. príbehový film – to by značilo podstatné stavebné zásahy, alebo aby formálne veľmi dôsledne prehĺbil a dodržiaval svoju koncepciu akoby momentiek a obrazov zo života a výchol jej – ak už nie dramatickú postupnosť a dramatický poriadok, tak koncentráciu a disciplínu aspoň v medziach svojho vlastného poňatia.⁵¹⁴

Obdobně se vyjádřil také Maximilián Nitra:

Vyjadrovacia svojráznosť, obrazová i dramaticko-stavebná si žiadajú i svojráznosť filmového vyjadrenia. Kto poskytne zaň záruku? Na mechanické prevedenie takéhoto scenára do filmu je práce škoda a ťažko by ju, myslím, vyššie schvaľovacie orgány prepustili. Treba teda nájsť režiséra a s ním previesť potrebné úpravy, ktoré by boli v zhode s jeho predstavami.⁵¹⁵

V tento moment tedy skupina nechává do vývojového procesu vstoupit Františka Kudláče, jehož *výchozí představa* vyhovovalo téma filmu. Stadtrucker ve shodě s Marenčinovou *výchozí představou* a jí motivovanou výzvou více zdůraznil, že práce na společném díle hrdiny stmeluje a domnívám se, že právě to zaujalo režiséra Kudláče, jehož *výchozí představa* se alespoň v tomto prvním momentě a této základní rovině nevylučovala s představami skupiny (např. J. A. Novotný označil poslední scénu

⁵¹⁰ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Maximilána Nitry k druhé verzi filmové povídky, 1. 2. 1961.

O její nadbytečnosti se explicitně vyjadřuje také J. A. Novotný.

⁵¹¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Ivana Bukovčana k druhé verzi filmové povídky, 28. 1. 1961.

⁵¹² SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Alfonze Bednára k druhé verzi filmové povídky, 1. 2. 1961.

⁵¹³ To se pozdějším dosazením Eduarda Grečnera na post režiséra také stalo. Podle Alberta Marenčina se však na filmu negativně podepsalo, že Grečner až příliš „poslouchal“ technicky založeného Stadtruckera. Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

⁵¹⁴ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Ivana Bukovčana k druhé verzi filmové povídky, 28. 1. 1961.

⁵¹⁵ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Maximilána Nitry k druhé verzi filmové povídky, 1. 2. 1961.

za nejlepší, neboť kolektivizaci skupiny studentů v ní považoval za prostou, a proto silnou).⁵¹⁶ Zapojení režiséra do spolupráce na scénáři přitom nebylo neobvyklé:

Ja som priniesol nápad – v našich končinách išlo o novinku – zainteresovať hneď od začiatku pri práci na scenári aj režiséra. Režisér mal viesť scenáristu tým smerom, ktorý by sedel realizácii. Lebo do tých čias, desať rokov a možno aj viac, systém fungoval tak, že dramaturg a scenárista písali scenáre. Hotové scenáre sa dávali riaditeľstvu a riaditeľstvo usúdilo, ktorý z režisérov by bol najspôsobilejší pre realizáciu scenára.⁵¹⁷

Nastolené problémy se členové I. TS pokoušeli vyřešit skrze postavy. V obecné rovině pozitivně hodnotili zobrazení života sochařské mládeže s odpozorovanými detaily,⁵¹⁸ přesvědčivou charakterizaci důležitých postav, vztahy mezi nimi, atmosféru vysokoškolské koleje a vystihnutí nálady okamžiku.⁵¹⁹ Problematický se jim ovšem jevil Daniel a jeho vztah k vlastnímu dílu. Nitra v jeho vnitřním zápase viděl rozpor s dobře vykreslenou všedností, což ústí do jeho patetických monologů.⁵²⁰ Podle J. A. Novotného je na titulního hrdinu málo životný a Bednár pokládal za důležité odlišit dvojici Daniel a Ľuba od dalších studentů a přenést důraz na jejich lásku, jež by napomáhala umění. Protagonista by se díky tomu stal vícerozměrným, zobrazoval by to, co doposud jen hlásá.⁵²¹ Rovněž Milanova krize a moralizování přispívají k tomu, že se všechno dramatické stupňování žene do krajnosti, nepravděpodobnosti a vypjaté křeče. Kromě toho je jeho linie až příliš dramatická, ačkoli se nestala osou příběhu.⁵²² Novotný Milana označil za postavu, v níž se odráží nejvíce autorského zmatku. Tvůrce na něj naložil příliš mnoho tragiky, což zabraňuje tomu, aby se z něj stala stejně dobrá postava jako z Tura. Právě on by měl podle něj pod dojmem památníku projevit své lepší já, následkem čehož by se účinek filmu zesílil. Stejně tak by prospělo, kdyby Daniel vystupoval jako dobrý řemeslník, jemuž by však chyběl silný vjem, který společnému dílu dodá nejcitlivější Milan.⁵²³ Tyto úvahy členů I. TS nasvědčují, že jejich *východí představa* odpovídá *východí představě* dříve prosazované v I. VS. Nicméně namísto nesmělých snah obohatit slovenskou kinematografii o formálně neotřelý film se zde přímo hovořilo o formálním experimentu. Navzdory tomu se však stále hledala cesta k prosazení jedné z postav coby

⁵¹⁶ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek J. A. Novotného k druhé verzi filmové povídky, 15. 1. 1961.

Nicméně po ní následující montáži vytýkal konvenčnost.

⁵¹⁷ *Online lexikón slovenských filmových tvorcov* [online]. Vysoká škola múzických umení v Bratislave [citováno 27. 7. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.ftf.vsmu.sk>>.

Bohumil Šmída v polovině šesté dekády uvádí, že spolupráce scenáristy a režiséra je už běžná a není myslitelné zpracovat literární scénář bez přímé účasti či konzultací s designovaným režisérem. ŠMÍDA. *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, s. 57.

Dále viz ŠMÍDA. *Od námětu do kopie. Výroba hraného filmu*, s. 8.

⁵¹⁸ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek J. A. Novotného k druhé verzi filmové povídky, 15. 1. 1961.

⁵¹⁹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Maximilána Nitry k druhé verzi filmové povídky, 1. 2. 1961.

⁵²⁰ Tamtéž.

⁵²¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Alfonze Bednára k druhé verzi filmové povídky, 1. 2. 1961.

⁵²² SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Maximilána Nitry k druhé verzi filmové povídky, 1. 2. 1961.

⁵²³ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek J. A. Novotného k druhé verzi filmové povídky, 15. 1. 1961.

ústřední a k zjednodušení epizodického vyprávění, což dokládají také pochvalné reakce na ta zjednodušení, která autor učinil.

Shrnutí

Výhrady posuzovatelů k první verzi povídky spočívaly v nedramatičnosti předloženého textu, absenci hlavního hrdiny a hlavního příběhu a příliš velkého množství vzájemně neprovázaných linií, a tak je v souvislosti s druhou verzí povídky znát určitý posun. Stadtrucker sice nijak zásadně nesnížil počet vedlejších postav a zachoval kolektivního hrdinu, odstranil však jednoho ze čtveřice ústředních hrdinů Andreje. Díky tomu (ve spojení s Milanovým nezájmem) soustředil úsilí kolem památníku do rukou jediné postavy. Počet syžetových linií však zůstal zachován (Milanova, Turova a tvorba návrhu památníku). Posuzovatelé zároveň požadovali, aby se právě z procesu vzniku výtvarného díla stala vše zastřešující hlavní dramatická složka filmové povídky. Autor jejich požadavku vyhověl do té míry, že nechal ve svém úsilí osamocенého protagonistu téměř do konce tápat. Jeho niterný stav nechal vygradovat do paranoidní představy bombového útoku, který ho přiměl vydat se na cestu odhalující do poslední chvíle skryté motivace pro jeho snažení. Navzdory tomu však členové skupiny nadále postrádali v textu dramatičnost. Jejich připomínky se proto neustále opakovaly, nicméně i přesto se Stadtrucker držel své *výchozí představy*, jejíž součástí byl epizodicky vystavěný narativ upozaďující dramatičnost. Posuzovatelé se sice pokusili usměrnit autorovo pojetí směrem ke klasičtějšímu způsobu vyprávění (mj. spojeného s jedním protagonistou), nicméně nakonec autorovu vytrvale prosazovanou představu přijali.

Danielova nemohoucnost dosáhnout kýženého uměleckého tvaru ve spojení s Milanovými výčitkami kvůli smrti šestnáctiletého chlapce představují zásadní prvek pozdějších scénářů a filmu stejně jako náznaky pomíjivosti. To platí rovněž o soustředění sochařské práce do rukou jednoho hrdiny a jeho neschopnost podporovat Ľubu ve zkouškovém období způsobenou nemožností dotáhnout památník do konečné podoby. Rozhodující bude také významový posun v souvislosti s památníkem, který rovněž učinil už Stadtrucker tím, že památník vystavěný na počest významné historické události změnil na pomník uctívající památku civilních obětí. Prameny však dokazují, že tuto velmi konkrétní změnu tvůrce neudělal na základě vlastní iniciativy, nýbrž na pokyn Eduarda Grečnera, který tak z pozice dramaturga látky začal původní Stadtruckerovo dílo posouvat blíže vlastním představám.

Komparace synopse a dvou verzí filmových povídek tak odhalila Stadtruckerův scenáristický podíl na snímku *Každý týždeň sedem dní* spočívající v nemalé míře už v této prvotní fázi literárně-dramaturgické přípravy. Na definitivní závěry je před analýzou a komparací literárních scénářů ještě brzy, nicméně už nyní mohu konstatovat, že Ivan Stadtrucker je původcem téměř kompletních charakteristik filmových postav Tura, Andreje, Ľuby a Rii, přičemž ženská postava Marcely nedojde až do finální podoby žádných změn. Stadtruckera lze zároveň považovat za bezvýhradného autora vztahu mezi Turem a Marcelou zčásti také mezi Andrejem a Ľubou. Tento tvůrce rovněž naznačil představy postav vyvolávané úzkostnými pocity, vazbu na druhou světovou válku a vytvořil množství motivů, které později Grečner rozpracuje a učiní z nich těžiště filmu,

tedy tvorbu památníku a hrozbu (atomové) bomby. Většina scén rovněž zůstane zachována, ať ve stejné, nebo obměněné podobě. V neposlední řadě Stadtrucker ovlivnil formální zpracování filmu. Zde pochopitelně nechci upírat hlavní zásluhu režisérovi, ale je třeba si uvědomit, že Stadtrucker svou koncepcí položil výchozí bod a vytyčil směr, kterým se ubírat.

4.8.4. Literární scénář (první verze)

Stadtruckerův literární scénář se od schválené verze filmové povídky výrazně liší a rovněž autorova *výchozí představa* v něm doznala určitých změn. Počet ústředních hrdinů se snížil na dva, Tura a Kamila, přičemž druhý jmenovaný vznikl sloučením figur Daniela a Milana z druhé verze filmové povídky.⁵²⁴ Stadtrucker tím vyhověl Maximiliánu Nitrovi, jenž v druhé verzi filmové povídky shledával jako nejdramatičtější Milanovu linii, ačkoli osu příběhu tvořila linie Danielova, tedy linie vytváření uměleckého díla.⁵²⁵ Text si sice zachoval epizodickou stavbu, nicméně ta se nově podřizovala dvěma syžetovým liniím s několika „odbočkami“ zasazujícími vyprávění ještě více do vysokoškolského prostředí. Protagonisté jsou přitom zcela rozdílných povah a jejich přátelství vzniklo spíše tím, že spolu sdílejí pokoj, než tím, že by zastávali totožné názory. Ačkoli oba stíhají pochybnosti, Tura k tomu vede okolní svět, zatímco Kamila jeho vlastní prohřešky a limity. Tento upřímný idealista hodlá postavit pomník člověku, pročež se přihlásí do soutěže na památník v Nemecké. Tura naopak naplňuje skepse z pomíjivosti života: „Zajtra spadne atomová bomba!“⁵²⁶ a Kamila si pro jeho úsilí dobírá: „No stavaj, stavaj pomník člověkovi!“ Po noci strávené s Riou se Kamil dívce přiznává: „Ria, pozri, až dodnes som nemal pomer so žiadnou ženou,“ přičemž jeho nezkušenost je reflektována i samotnou hrdinkou: „Gombičky mám vpredu. Bože s tebou je práca!“ nebo „Nemotorný si ako opica.“ Pro Tura ženy znamenají jen krátkodobé rozptýlení, čemuž kromě repliky: „Všetky sú rovnaké. Rovnako neslušné,“ či přiznání: „A mal som veľa žien...“ nasvědčuje i jeho lehkovážný přístup k Marcele a navazování vztahů obecně.

Navzdory tomu Turo nevychází jako negativní postava. K životní skepsi jej motivuje válečná zkušenost s bombardováním a následující událostí, kdy Němci popravili několik lidí v jeho rodné vsi.⁵²⁷ Původ jeho pesimismu vyplouvá na povrch především pomocí dialogického textu:

⁵²⁴ Jen při setkání s Riou nahradil Milana Turo, nikoli Kamil. Ten oba hrdiny potká, když jdou z vinárny a dá se s dívkou do řeči poté, co je Turo opustí.

⁵²⁵ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Maximilána Nitry k druhé verzi filmové povídky, 1. 2. 1961.

Jestliže autorovi J. A. Novotný vytykal, že na postavu Milana naložil příliš mnoho tragiky, sloučením Milana a Daniela tak Kamila zatížil ještě mnohem více.

SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek J. A. Novotného k druhé verzi filmové povídky, 15. 1. 1961.

⁵²⁶ Nebo: „Turo: [...] Život je hlúpy zvyk...“

Kamil: Že si sa ešte nehodil pod vlak.

Turo: Zbytočná námaha... počkám si ...až to spraví dáky granát, alebo bomba.“

SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. První verze literárního scénáře, 1961. Všechny další citace ze scénáře pocházejí ze stejného zdroje.

⁵²⁷ Turo o tom vypráví v obrazech 24–26, přičemž celý 25. a částečně i 26. obraz jsou jedinou retrospektivou v celém scénáři.

Turo: Potom prišli Nemci a celá dedina musela nastúpiť do radu. A potom povedali, že každý piaty zomrie. /Ticho. Turo spomína tichým hlasom./ Prečo práve piaty? Prečo nie druhý, alebo tretí? A prečo vôbec??? Otec bol tretí. Ja som bol štvrtý.

Kamil: /mimo obraz/ A mama?

[Turo:] A tak som pochopil, že nezáleží na tom, či si dobrý, alebo zlý, spravodlivý, alebo nie, že skrátka všetko je jedno.

Zásadní roli prítom sehráva smrť matky, ktorou protagonista niekoľkokrát zmiňuje (napr. „Zase sa mi bude snívať s mamou.“) a již následně spatřuje také v postavě Marcely,⁵²⁸ do níž se zamiluje, když projeví spoluúčast na jeho zranění.⁵²⁹

Marcela sice v souladu se synopsí i oběma verzemi filmové povídky hlavního hrdinu odmítne, avšak ten nekončí ztracen ve své samotě a skepsi a odloučen od kolektivu, naopak u něj láska, byť jeho vinou nenaplněná, probouzí jeho lepší já a naději do budoucna. Tu předjímají zejména situace, v níž zalže Kamilovi, že chlapec, jehož srazil automobil, je v pořádku, aby ho přiměl pokračovat v práci na památníku,⁵³⁰ nebo když přesvědčuje Ľubu, že ji má Kamil rád,⁵³¹ a scéna, ve které spěšně opouští vinárnu poté, co v ní vidí Riu, která se tváří „nenápadne a unudene, aby na seba upútala pozornosť.“ Do kolektivu se definitivně začleňuje, když posléze pomáhá se zatlučením bedny s hotovým sochařským dílem⁵³² a navrhuje formu průvodního textu a jeho začátek: „...mohlo by sa aj tak začať... ..že je v ľudstve skrytá sila.“⁵³³ Hrdinovo definitivní zapojení do kolektivu stvrzuje i následný dialog a scénický text v obraze 61:

Kamil: Jesť pod!

Turo: Nie som hladný. Nechcem.

Kamil: Pod' jest', keď ti pekne vravím!

Keď s nami robíš aj jest' budeš.

Turo váha, ale neodolá.

Vo tvári má úprimný, šťastný úsmev.

Všetci traja jedia lyžičkami čoraz rýchlejšie a hladovejšie.

Jedia z jednej rajnice a zapíjajú mliekom.

Postupne vracajú sa k práci.

Stadtruckerova *výchozí představa* tak sice stále odpovídá kolektivu stmelnému práci na společném díle, nicméně tentokrát jde pouze o dvojici, z níž nikdo nezůstává stranou. Rovněž budovatelský patos se ze scény, i když se staví „pomník člověku“, vytratil.

Turovu pozici v příběhu prítom zvýrazňuje dvojice rámcujících scén, v nichž coby filmový režisér natáčí film,⁵³⁴ přičemž hercům stejně jako divákovi (díky čelnímu

⁵²⁸ Autor popisuje Marcelu jako průměrně pěknou dívčinu.

⁵²⁹ Konstatuje prítom: „Zázrak... [Najväčší zázrak 20. Storočia! Nakoniec sa do nej naozaj zamilujem.“

⁵³⁰ Nakonec se na rozdíl od filmové povídky ukáže, že chlapec nehodu skutečně přežil.

⁵³¹ To přiměje Ľubu, aby se přestala na Kamila hněvat a přinesla vyčerpaným hrdinům pracujícím na návrhu památníku snídaní.

⁵³² Před tím Kamilovi stejně jako v povídkách pomáhá pouze proto, aby si odpracoval sádku.

⁵³³ Na rozdíl od filmových povídek více z průvodního slova nezazní, protože hrdinové ho hledají s obtížemi.

⁵³⁴ V první rámcující scéně ještě nelze vytušit, že režisérem je Turo realizující snímek dle vlastních zážitků ze studijních let. To by ve filmu podle této verze scénáře odhalily až následné scény. V psané podobě toto

postavení ke kameře) klade na srdce: „Snažte sa pochopiť tých chlapcov!“ Stává se tak vlastně vypravěčem celého příběhu. Plánovaný film se mimoto měl vykazovat nepatrnou mírou sebereflexivity:

Ateliér ožije.

Pribudne svetla. Scéna je plne zasvietená.

Vážny Turo sadá si na režisérsky stolec.

Hlas I.: Svetlo.

Hlas II.: Zvuk!

Turo: Kamera!!

Hlas III.: Klapka –

Mladá žena, veľmi príjemného výzoru

vsunie do záberu tabuľku s textom

a odklepne.

Klapka: /prenikavý ženský hlas/

Každý týždeň má sedem dní!

Záber číslo jedna.

Tabuľka sa zdvihne.

Odcloní objektív filmové kamery.

Tichý zvuk filmové kamery.

Kamera v detaile naznačí krátky

švenk na divákov.

Zotráva v zábere.

Stadtrucker tedy jednak snížil počet ústředních postav a tím i počet syžetových linií, jednak do popředí postavil dříve vyčleněného solitéra Tura, jehož povýšil na vypravěče příběhu o snaze studentů vytvořit trvalou uměleckou hodnotu, do níž se sám zapojil díky tomu, že překonal své trauma z dětství. Ve vztahu k památníku odlišnost mezi Turem a Kamilem tkví v tom, že zatímco prvně jmenovaný přistoupí k dílu na základě vnějších okolností, veškeré Kamilovy problémy se buď odvíjejí od díla samotného (snaha nalézt adekvátní podobu památníku, shánění pomocníků, nemožnost koupit si v menze oběd kvůli utracení peněz za hlínu), mají bezprostřední vliv na jeho podobu (smutek z nenaplněného vztahu s Riou,⁵³⁵ vběhnutí chlapce pod kola automobilu), případně oddalují jeho dokončení (udání se na policii kvůli chlapcově nehodě, zasádrování Tura a jeho přivezení k Marcele, rozhovory a konflikty s Ľubou).⁵³⁶

Stadtruckerova *výchozí představa* tedy rámcově zůstala stejná, neboť i nadále se tvůrce soustředil na nitro postav a překonání jejich problémů a traumat. Rozdíl spočívá v tom, že tentokrát se to daří oběma protagonistům, přičemž v Turově případě hraje návrh památníku událostí v Nemecké druhotnou úlohu. Jeho primárním cílem totiž nebylo se traumatu z minulosti zbavit (stejně jako v povídkách), stalo se tak vlastně mimoděk, a už vůbec se ho na rozdíl od Kamila nepokoušel překonat proto, aby dokázal dokončit dílo.

zjištění přichází teprve se závěrečnou scénou, která tím celé vyprávění vypointuje. Do vizuálního média by se však toto překvapivé zjištění (v daném provedení) jen stěží převedlo.

⁵³⁵ Riina postava získala ve scénáři více prostoru, ať už přímo, anebo prostřednictvím portrétu vytvořeného Kamilem, který se na rozdíl od povídek v textu několikrát vrací.

⁵³⁶ Naopak fakt, že svou dívku Ľubu podvedl s Riou Kamil nijak zvlášť neřeší, což nekonvenuje s jeho charakterem. Jedinou známkou pocitu viny je jeho replika „Som pes,“ během níž drží v ruce Riin náhrdelník, a kterou reaguje na Turovo připomenutí toho, že měl dávno telefonovat Ľubě. Konflikt mezi Kamilem a Ľubou tak odpovídá tomu mezi Danielem a Ľubou ve druhé verzi filmové povídky.

U Kamila se nahromadilo nemalé množství psychických obtíží způsobených kromě pocíťování vlastních limitů při vytváření uměleckého díla také Riou, konfliktem s Ľubou či nehodou chlapce.⁵³⁷ Na základě toho se autor ještě více, nežli ve filmových povídkách a synopsi, pokusil proniknout do pocitů hrdinů, čímž samotný proces vytváření památníku částečně odsunul stranou, ačkoli ho dříve představitelé I. TS ponoukali k tomu, aby z něj učinil středobod vyprávění. V první verzi literárního scénáře už není tolik důležité, že protagonisté dokážou včas dokončit dílo, protože se zbavili traumat, nýbrž to, že se od nich oprostili a jak je před tím prožívali, a to bez ohledu na to, že se Kamilovy frustrace do podoby návrhu i tentokrát promítají.

Kromě toho se v textu posílila úloha pomíjivosti a nepolapitelnosti, k nimž se připojil motiv neporozumění. První dva motivy se odráží v ženském ekvivalentu Tura, Rií. V této figuře se zrcadlí pomíjivost ve vztahu ke Kamilovi, prchavým milostným vztahům i jejímu synovi, kterého „má“ pouze od soboty do pondělního rána a jenž nemá otce, jen 280 Kčs měsíčně, a nepolapitelnost opět ve vztahu ke Kamilovi a ve scéně, kdy vrátný nerozumí hrdinčino jméno a volá za ní: „Ako sa menujete? Slečna[,] kto ste??? Kto ste?! Kto ste!!!“⁵³⁸ V nově se objevivším motivu neporozumění se dost možná odráží Stadtruckerova zkušenost s neustálým odmítáním jeho pojetí filmového díla ze strany představitelů skupiny. Do scénáře totiž zakomponoval scénu, ve které Kamil spolužáku Petrovi odhaluje svůj záměr tím, že kreslí návrh památníku na světlou travertinovou stěnu domu. Zatímco starý muž mládence za čmárání po stěnách peskuje, tříleté děvčátko je se zájmem pozoruje. O dva obrazy dále zahraniční student Nizar vypráví anglicky historku, nicméně jeho spolužáci jí nejsou s to zcela porozumět. Generačně starší⁵³⁹ zástupci I. TS sice neustále vítali autorův text jako novátorský, nicméně ho nikdy plně nepřijali, poněvadž způsobu, jímž ho autor vyprávěl, tak docela nerozuměli.

Peter a Nizar patří do dlouhé řady epizodních postav studentů, které se ve scénáři objevují. Dokončit návrh památníku pomáhá Kamilovi Ďuro;⁵⁴⁰ na začátku se krátce objevuje z variant filmových povídek známý medik Štefan a další studenti se setkávají s Turem či Kamilem v sochařském ateliéru či menze; Ľuba je svědkyní neúspěchu Lucie u zkoušky a opět popisuje Kamilovi, co dělají její spolužačky, během čehož autor soustředí pozornost na těžkosti studia. Pozměněná *výchozí představa* se tak v literárním scénáři výrazněji zasazuje do vysokoškolského prostředí, k čemuž samozřejmě přispívá umístění většiny obrazů do školy, na vysokoškolské koleje nebo do menzy, ale také situace jako Ľubina zkouška, její shánění skript nebo Kamilova marná snaha sehnat v menze peníze na oběd.

V první verzi literárního scénáře se v dialogickém textu několikrát explicitně vyjadřuje Turova obava z nukleární zbraně. Na základě dochovaných materiálů však nelze určit, zdali je to Grečnerova zásluha, jako např. u přetrvávajícího motivu památníku událostí v obci Nemecká, nebo jde o čistě Stadtruckerův vklad. Hrozbu svržení atomové

⁵³⁷ Ve scénáři se krátce objevuje i bezruký mládenec, ale není již jedním z impulzů pro dokončení díla.

⁵³⁸ Obdobná scéna se odehraje ve filmu *Nylonový mesiac*, kdy hrdina Andrej hledá Vandu v jejím zaměstnání a vrátný mu tvrdí, že nikdo jejího jména tam nepracuje.

⁵³⁹ Nejen věkem, ale zejména z hlediska působení v slovenské kinematografii a kultuře.

⁵⁴⁰ Na myšlenku oslovit ostatní, aby mu pomohli, v předešlých variantách hrdinu přivedla Ľuba, tentokrát to však napadne jeho samého. Kamil je tak jednak aktivnější postavou nežli jeho „předchůdci“, jednak se tím problematizuje poměr mezi ním a Ľubou, neboť ta mu už není oporou za každé situace.

pumy Eduard Grečner vyzdvihoval u první verze filmové povídky, v níž se nevyskytovala, nicméně Stadtrucker s ní pracoval v synopsi, byť zde ještě neměla pro Tura takový význam jako v popisované variantě literárního scénáře. Grečnerovy zásahy by bylo lze očekávat, protože se měl už v této fázi na scénáři podílet jako spoluautor, nicméně písemný posudek Štefana Sokola nasvědčuje tomu, že Stadtrucker ho napsal zcela sám:

Napísať plnokrvný literárny scenár je nad autorove sily, čo dokazuje nekonečné množstvo verzii, ktoré sa v podstate od seba navzájom skoro nelíšia. Je to chodenie dookola a ako skupina zhodne konštatovala, je bezpodmienečne nutné, aby k práci na scenári pristúpil nový autor. Mal to byť súdruh Grečner, vieme však, že pre nasadenie na filme *My z IX. A.* sa nemohol práce zúčastniť. Je veľkou zásluhou súdruha Stadtruckera, že sa s látkou pasuje sám, ale výsledok, to je literárny scenár, svojimi hodnotami čitatele neuspokojí. A ako som hovoril so súdruhom Kudláčom, režiséra tak isto nie.⁵⁴¹

Zdá se tedy, že v této fázi vývojového procesu Grečner, navzdory tomu, že ve spojitosti s výchozí představou filmu *Každý týždeň sedem dní* patřil mezi jádrové členy, absentoval a ničím novým nepřispěl, pouze se ve scénáři uchovaly některé jeho starší podněty.

Uvedená citace však dokazuje, že s vývojem látky se neztotožňoval jak režisér František Kudláč, tak její dramaturg Štefan Sokol. Jeho jmenování na tento post se vlastně jeví jako nepatřičné, neboť ve vztahu k filmovým povídkám (zejména k první verzi)⁵⁴² byl Sokol poněkud bezradný. Vedení tvůrčí skupiny tím však mohlo sledovat „zkrocení“ nesoudržné formy Stadtruckerova textu, neboť dramaturg od počátku vyžadoval jeho zjednodušení a nasměrování ke klasičtějšímu pojetí (na rozdíl od původního dramaturga Grečnera plně se ztotožňujícího s autorovou koncepcí). Ostatně J. A. Novotný během posuzování druhé verze povídky nadnesl, že je třeba autora ukáznit.⁵⁴³ Snížení počtu protagonistů a syžetových linií tedy s největší pravděpodobností zapříčinilo dramaturgické vedení Štefana Sokola, přestože na základě pramenů lze pouze konstatovat, že se s autorem scházel.⁵⁴⁴ Konkrétní dramaturgovy zásahy není možné se stoprocentní jistotou určit, pokud je nezmiňuje ve svém posudku na první verzi literárního scénáře „Každý týždeň sedem dní. Niekoľko poznámok k literárnemu scenáru“, jako např. vyhodnocení „filmovacího“ rámce jakožto zbytečného nebo setkání Tura a Rii s Kamilem coby příliš náhodného.⁵⁴⁵ Bez ohledu na to snížením počtu hlavních postav Stadtrucker vyhověl jak jeho požadavku, tak požadavku dalších členů skupiny (Marenčin, Bukovčan).

⁵⁴¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Štefana Sokola na první verzi literárního scénáře, 25. 10. 1961.

⁵⁴² U posudku k druhé verzi Sokol hned v úvodu poznamenává, že se mu text líbí, nicméně jeho stručnost, obecnost a odbíhání od samotné filmové povídky (např. se zmiňuje, že ještě nedávno seděl ve školní lavici a bydlel na internátě) svádí k domněnce, že nedokázal text adekvátně posoudit. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Štefana Sokola k druhé verzi filmové povídky, 21. 1. 1961.

⁵⁴³ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek J. A. Novotného k druhé verzi filmové povídky, 15. 1. 1961.

⁵⁴⁴ Viz formulace v jeho písemném posudku: „[...] upozornil som pri tom autora na posedení v Metropolke,“ nebo „Autor mi môže vyčítať, že som svoju myšlienku nikdy tak presne neformulovala, [a]ko teraz. To je pravda, formuloval som ju dosť nesmelo. Netreba však zabúdať na to, že názor dramaturga sa tríbi jedine počas práce nad scenárom.“ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Štefana Sokola na první verzi literárního scénáře, 25. 10. 1961.

⁵⁴⁵ Navzdory jeho odporu však obě zůstalo ve scénáři zachováno.

Štefan Sokol prišiel s nejtvrďším odsudkom Stadtruckerova scénára,⁵⁴⁶ ale rovněž Alfonz Bednár vyjádřil pochybnosti, např. shledal rámeč nadbytečným (stejně tak Marenčin). V případě jeho zachování by se musel najít zcela nový úhel pohledu, aby scénář „zaznieval fraškovitost'ou, humorom, satirou, výsmechom, namiereným na poblúdených,“⁵⁴⁷ čímž by se plánovaný film posunul do naprosto odlišných žánrových poloh. Taková změna by směřovala proti Stadtruckerově *výchozí představě*, pročež o ní zajisté ani na moment neuvažoval. V případě odstranění rámce by podle Bednára scénář mohl zůstat v předložené podobě, nicméně z následné formulace „či by pri realizácii láska a dielo vyzneli dobre a či nie“⁵⁴⁸ se zdá, jako by si výsledkem a tím pádem kvalitou scénára nebyl tak docela jistý. Jestliže ve vztahu k filmovým povídkám působily bezradně písemné posudky Štefana Sokola, tentokrát se totéž týkalo Bednárova hodnocení. Ten jako ústřední téma definoval „[...] že sa mladí ľudia zamilujú do seba a že v tomto je veľká pozitívna sila...“⁵⁴⁹ nicméně dále se jeho posudek nevěnoval ničemu konkrétnímu a nesl se v rovině obecných úvah o potřebnosti takového tématu, nadbytečnosti efektního rámce a exotičnosti lásky v moderní době. Přístup I. TS k Stadtruckerovu dílu, aplikovaný už od hodnocení filmových povídek, tak přesně pojmenoval Štefan Sokol: „Zvykli sme sa na túto látku dívať z hľadiska toho[,] čo sľubuje a nie z toho, čo dáva.“⁵⁵⁰ Tento postup přitom jistě vrhal do nejistoty i samotného Ivana Stadtruckera, jehož skupina neustále velebila za neotřelý a novátorský pohled, ale souběžně s tím odmítala tento jeho pohled plně akceptovat a opakovaně mu jeho texty vracela k přepracování.

Zatímco v případě první verze filmové povídky Ivan Bukovčan plánoval zkušební předložení IUR, u literárního scénára Bednár implicitně navrhoval postup ve smyslu „zkusme scénář natočit a uvidíme, co z toho bude“. K takovému nejistému podniku se však I. TS neodvážila, ačkoli již ve fázi filmové povídky někteří zástupci vyhlásovali, že problémy s textem spojené vyřeší jedině realizace filmu.⁵⁵¹ Nakonec se prosadil postoj Štefana Sokola, jenž se nechtěl podle něj aktuální látky za žádnou cenu vzdát, ale požadoval, aby se na ní dále pracovalo a prohlubovalo zejména „mysliteľské vyznenie diela“.⁵⁵² Jak se stalo u Stadtruckerových textů zvykem, postrádal ve scénári zejména dramatičnost, a také upozadění motivu tvorby ve prospěch obrázků ze studentského života mu ve scénári vadilo:

⁵⁴⁶ Poznámkám o neschopnosti Stadtruckera napsat plnohodnotný scénář předcházelo v rukopisu jeho posudku souvětí: „V takejto podobe Stadtruckerova práca neprekročila ešte rámeč dobrej filmovej poviedky a je malá nádej, nech sa na mňa autor nehnevá, že ho v dohľadnom čase prekročí.“ Poslední tři věty byly v rukopisu skutečně přeškrtnuty. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Štefana Sokola na první verzi literárního scénára, 25. 10. 1961.

⁵⁴⁷ Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Alfonze Bednára na první verzi literárního scénára, 7. 8. 1961.

⁵⁴⁸ Tamtéž.

⁵⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁵⁰ Dokumenty k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Štefana Sokola na první verzi literárního scénára, 25. 10. 1961.

⁵⁵¹ Což si zajisté nemohli dovolit minimálně z ekonomického hlediska.

⁵⁵² Dokumenty k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Štefana Sokola na první verzi literárního scénára, 25. 10. 1961.

[...] v predloženom literárnom scenári všetko vyzerá tak, ako by študenti mali prvoradú starosť o to, čo budú jesť, s kým pôjdu na rande, s krátkou [sic!], o bežné potreby života a popri tom robia aj sochu, či pamätník. Malo by to byť skôr naopak. Študenti robia pamätník, trápia sa, zápasia s hmotou i tvarom a popri tom si završujú odpočinú a žijú si normálnym študentským životom.⁵⁵³

Obdobne na literárni scénár nahlízel i Albert Marenčin, podľa neho postavy vyrastajú z prostredia, ničmenež by ho mali spíše vytvárať okolo seba (ako u Tura). Pretože uznal legitimitu epizodického filmu, domnieval sa, že v prípade *Každý týždeň sedem dní* by pro náročnosť zobrazenia zápasu o ztvárnění myšlenky bolo vhodnejšie zvolit pevnou dramatickou stavbu a promyšlenou dejovou osnovu. Díky tomu by se Kamil, místy zastihovaný Turem, jednoznačně stal hlavní postavou.⁵⁵⁴ Z toho je patrné, že vedoucí skupiny více méně pokračoval v prosazování své původní *východí představy*, jež se odvíjela od dramaticky sevřeného tvaru, jedné hlavní postavy (viz konstatování, že Milanův motiv ještě není osou příběhu⁵⁵⁵ při posuzování druhé verze povídky) a společně se Sokolem neakceptoval upozadění tvůrčího zápasu o památník. Stadtruckerovi se tak dařilo splňovat požadavky I. TS pouze částečně a v některých bodech dokonce vůbec, což vedlo k dalšímu protahování literární přípravy budoucího filmu. Sokolovi (a zajisté i dalším) přitom docházelo, že další práce vedená stejným způsobem nikam nepovede, a proto dramaturg doporučoval autorovi, aby s dalšími úpravami vyčkal na Grečnera. Namísto toho začal Stadtrucker (s posvěcením skupiny) spolupracovat s režisérem Kudláčem (viz výše). O *východí představě* tohoto aktéra se lze pouze dohadovat, nicméně z dalšího vývoje, kdy musel od projektu odstoupit, dochovaných pramenů i vzpomínek Eduarda Grečnera je zřejmé, že se naprosto rozcházel s *východí představou* Ivana Stadtruckera.

Vedení I. TS dokonce mohlo nabýt dojmu, že nesoulad mezi autorem scénáře a režisérem ohrožuje zdárné dokončení díla:

Režisér výroby hraných filmov by mal vytvárať tvorivé priateľstvá so spisovateľmi (scenáristami) a filmovými autormi pod vedením filmového dramaturga. Hodnotný filmový scenár po stránke umeleckej a ekonomickej sa môže vytvoriť vtedy, ak medzi spisovateľom (scenáristom) a režisérom je pri jeho písaní hlboký, tvorivý vzťah. Úlohou režiséra je pri písaní scenára pod vedením dramaturga jednak autorovi pomáhať tvorivo uplatňovať uvedené princípy budúceho filmu, jednak vnikáť do podstaty scenára, aby sa mohol vžiť do jeho postáv.⁵⁵⁶

V citaci se samozřejmě popisuje stav ideální kooperace, ovšem *východí představa* Františka Kudláče očividně narušovala to, co je v ní označeno jako „podstata scénáře“ a celkově znemožňovala navázat „tvůrčí přátelství“ a tím pádem scénář dokončit.

⁵⁵³ Tamtéž.

⁵⁵⁴ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Poznámka Alberta Marenčina k první verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁵⁵⁵ Marenčin se v tomto bodě ztotožnil s Nitrou. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Zápis z 12. pracovní poradě I. výrobní skupiny, 14. 4. 1959.

Každý týždeň sedem dní. Posudek Maximiliána Nitry k druhé verzi filmové povídky, 1. 2. 1961.

⁵⁵⁶ BAUMA. *Ekonomika československého filmu*, s. 102.

4.8.5. Literární scénář (třetí verze)

Přesné odlišení Grečnerova přínosu od Stadtruckerova komplikuje nedostupnost druhé verze literárního scénáře. Určit, zda konkrétní změny v poslední variantě učinil debutující režisér, či se o ně zasloužil už Stadtrucker, mohou dopomoci stopy vyskytující se v předešlých fázích vývoje, písemné posudky, publikované rozhovory i Grečnerovo dílo jako celek, protože se v něm množství témat a motivů pravidelně vrací. Pro jeho *výchozí představu* však nejsou podstatné pouze prvky, jimiž sám přispěl, ale také ty, které ho zaujaly natolik, že je od Ivana Stadtruckera převzal, a jak s nimi naložil. Vzhledem k tomu, že při psaní nové verze scénáře nezačínal od nuly, leč navazoval na Stadtruckerovu práci, do jeho textu se nutně promítly i připomínky ostatních členů I. VS a I. TS formované jejich vlastními *výchozími představami*. Z toho jasně vyplývá, že nejen hotový film, ale také scénář je kolektivním dílem,⁵⁵⁷ na němž se jednotliví účastníci podílejí různou měrou, což dokládá i dosavadní popis vývojového procesu *výchozí představy* a scénáře snímku *Každý týždeň sedem dní*. Jak poznamenává Macdonald, psaní scénáře je individuální jen dočasně do doby dokončení první verze.⁵⁵⁸ Z tohoto hlediska se u *Každý týždeň sedem dní* individuální Stadtruckerova práce odehrávala do předložení synopse, Grečnerova však už navzdory tomu, že svou verzi literárního scénáře psal sám, nelze hovořit o zcela individuální práci.

V rozhovoru s Vierou Pišútovou režisér poznamenal: „Zobral som z poviedky príbeh, základnú myšlienku osamelosti, pocitu úzkosti a neistoty.“⁵⁵⁹ Všechny tyto motivy se nacházely už v předešlých variantách, ovšem Eduard Grečner je mnohde využil v rozporu se Stadtruckerovou *výchozí představou*. Navzdory dřívější nespokojenosti Alberta Marenčina a Štefana Sokola s upozaděním procesu vytváření památníku se od něj odpoutal ještě více nežli jeho předchůdce, aby se výrazněji soustředil na pocity dvojice ústředních postav Tura a Andreje. Tura, jehož označil za hlavního hrdinu,⁵⁶⁰ přitom z dění kolem sochy úplně vyčlenil. Protagonista na rozdíl od starších variant žádným způsobem nepřispěje k včasnému dokončení přítelova díla, neasistuje mu, aby si odpracoval sádku, a Andrejovo úsilí ignoruje dokonce i tehdy, když je jím žádán o pomoc.⁵⁶¹

Tura sužují vzpomínky na smrt rodičů a právě ty společně s dalšími faktory motivují jeho pesimismus a skepticismus:

Študuje astronómiu a každodenne vidí vznikajúce a zanikajúce hviezdy. Vie že nie sme vo vesmíre výnimkou. Turove pocity sú podmienené aj ďalšími faktami: za vojny stratil rodičov – otec zahynul v horách a matka pri bombardovaní mosta; nedostal sa na štúdium sochárstva; po ktorom túžil, cíti sa človekom „mimo kvóty“; to všetko spôsobuje aj jeho beznádejnú púť za dievčaťom, s ktorým by si rozumel.⁵⁶²

⁵⁵⁷ Bez ohledu na to, že na titulní straně je uveden pouze jeden autor. MACDONALD. *Disentangling the Screen Idea*, p. 90.

⁵⁵⁸ MACDONALD. „...So it's not surprising I'm neurotic“ *The Screenwriter and the Screen Idea Work Group*, s. 49.

⁵⁵⁹ PIŠÚTOVÁ. *Absolútny debut*, s. 14.

⁵⁶⁰ Tamtéž.

⁵⁶¹ Jeho apatii zdůrazňuje také sdílení jednoho pokoje na vysokoškolských kolejích, díky němuž Turo přebývá v místě, kde Andrejovo dílo vzniká. Turo nakonec Andrejovi částečně pomůže nepřímo, viz níže.

⁵⁶² PIŠÚTOVÁ. *Absolútny debut*, s. 14.

Z citace jasně vyplývá, že vše, co ovlivňuje hrdinovo nazírání na život, se odvíjí od jeho životních zkušeností a zejména z nich vyrůstajících pocitů. A ačkoli Grečner využívá motivů vytvořených Stadtruckerem, v řadě případů s nimi nakládá zcela odlišně. Zatímco v první verzi literárního scénáře Marcela začne Turo přitahovat, poněvadž mu svou starostlivostí připomene ztracenou matku, v třetí verzi protagonista vysvětluje Lubě, že se s ní rozešel proto, že se narodila ve stejný den, kdy jeho matka tragicky zahynula. Uvedený příklad lze současně považovat za jeden z momentů, kdy se v literárním scénáři odkrývá skutečná Turova povaha.⁵⁶³

Ústřední hrdina se sice prezentuje jako cynik a bonviván, jímž v předchozích variantách opravdu byl, ale tentokrát pod touto maskou skrývá své pravé já citlivého mládence a romantika.⁵⁶⁴ Jeho skutečná povaha se poprvé vyjevuje ve scénách s Riou, v nichž Turo „vystřídal“ Kamila z první verze literárního scénáře (čili Andreje v této verzi) a Milana ze všech verzí filmových povídek. Právě Turo modeluje Riin portrét a navzdory seznámení s Marcelou s ní stráví noc. Tentokrát však nejde o to, že by protagonista žil promiskuitním životem, ale o to, že ne zrovna úspěšně hledá dívku, s níž by navázal trvalý vztah. Na první schůzce s prodavačkou Marcelou mu dochází, že oslovil špatné děvče, leč u náhodně potkané Rii se mu zdá, že ve svém pátrání konečně uspěl a snad také proto se jí po sexu přiznává, že dosud „neměl žádnou ženu“. Dívčina replika: „Chlapčiatko... Pozri, niekto, nie príliš drzý a nie príliš odporný ťa ponúkne ovocím. Ty máš rád ovocie. Nevezmeš si? Vezmeš. A nezáleží, či je to pomaranč, alebo jablko...“ následně prohloubí jeho životní skepsi, neboť nechápe, proč s ním strávila noc, aniž by k němu cítila jakoukoli náklonnost.

Jak už bylo řečeno, Turova skepse se odvíjí od hrdinových životních zkušeností a z nich vyplývajících pocitů, přičemž Grečnerův Turo se vykazuje větší mírou citlivosti nežli Stadtruckerův. Kromě toho, díky Stadtruckerově volbě vysokoškolského prostředí a Grečnerově inklinaci k hrdinům intelektuálům, jde o protagonistu intenzivně přemýšlejícího nejen o světě, ale rovněž o sobě samém. Podle Stanislavy Přádné se v československém filmu šedesátých let intelektuálové objevovali pouze okrajově,⁵⁶⁵ nicméně Eduard Grečner se jim věnoval soustavně už od svého debutu, v němž lze spatřovat obdobně laděné zobrazení intelektuála jako v českých filmech:

Zatímco reální intelektuálové v české kulturní obrodě 60. let ožívali, na plátně se mátožně zjevovaly jejich zmrtnělé minulé podoby. Úbytek životní energie, ochromenost (Hrabák, Klíma), rezignace (Jan z *Návratu ztraceného syna*), a proti tomu zhoubně přebujelá energie nasazená do nicotné aktivity, která přecházela v ničivou posedlost (jako u postav Zátareckého v *Nikdo se nebude smát* nebo Jahna v *Žertu*) – taková byla neutěšená bilance tehdejších filmových intelektuálů.⁵⁶⁶

⁵⁶³ V tomtéž rozhovoru se Turo Lubě přiznává, že se bojí.

⁵⁶⁴ Turo políbí Riou do jamky v lokti: „Tam ťa ešte nikto nepobožkal.“ Ve filmových povídkách tak činil Milan, v první verzi literárního scénáře Kamil.

⁵⁶⁵ CIESLAR, PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*, s. 255.

⁵⁶⁶ Tamtéž, s. 264.

Zasadí-li se Turova figura do uvedené společnosti filmových intelektuálů šesté dekády, má s nimi společné to, že i on je paralyzován svými niternými pocity, což ztěžuje jeho fungování ve společnosti. Ovšem navzdory tomu, že kvůli svému vystupování působí rezignovaně a ve vztahu k vyšším hodnotám zhmotněným v památníku rezignoval doopravdy, nebo že zbytečně plýtvá energií s promiskuitní Riou (což netuší), pokouší se hledáním opravdové lásky vymanit ze svých frustrací.⁵⁶⁷ Ani to, že ho autor, jenž ke svému hrdinovi očividně chová sympatie, obdařil schopností sebereflexe: „Ja ťa nepoteším, Ľubka. Hnusím sa sám sebe za jeden hlúpy žart.... Môžem ja za to, že som taký – negatív?“⁵⁶⁸ nedopomôže k tomu, aby se Turo svého traumatu zbavil. V hledání dívky, s níž by si rozuměl, rovněž neuspěje, a tak v rozporu se Stadtruckerovou *výchozí představou* zůstává protagonista v zajetí svých frustrací. Od začátku do konce proto zůstává stejně jako další intelektuálové šedesátých let osamocen.⁵⁶⁹ Toto osamocení a bezútěšnost Turova marného hledání zdůrazňují rámcující scény, v nichž Marcela přichází za hrdinou na vysokoškolské koleje, nicméně těsně před jeho dveřmi se obrátí a odejde⁵⁷⁰ nebo obraz 45:

Turo sa natlačil do plnej električky. Nevšímajúc si okolia, sadol si na prázdne miest. Stará pani, ktorá tam mala tašku si ju podráždene vytrhne. Cez sklo za Turom vidno ulicu mesta. Oproti električke opačným smerom prichádza takmer prázdna električka. Cez dvojce skiel vidno do druhej električky. Oproti kamere sedí Ria. Opretý o ňu, schúlený v jej lone, s blaženým úsmevom drieme chlapček. Riina ruka ho objíma. Turo a Ria sa nezbadajú. Turova električka sa pohýna. Turova tvár, rezignovaná a smutná.

Ria, již Ján Rozner označil za starou šablonu vampa,⁵⁷¹ přistoupila k nezávazným milostným dobrodružstvím poté, co se zklamala v lásce, přičemž mementem tohoto zklamání je její syn. K Turovi sice nakonec pocítí hlubší náklonnost, ale přesto není dvojici dopřáno, aby se jejich potenciální vztah naplnil, což demonstruje zejména obraz 45. Turovi se tak nepodaří navázat trvalý milostný poměr ani s jednou z dívek, jež o něj dříve či později projeví zájem. V tom tkví další posun *výchozí představy* mající vliv na celkové vyznění díla, který Grečner shrnul následovně: „Nejde len o tento pocit úzkosti. Dôležitejšie sú jeho dôsledky v ľuďoch – narúša mravné hodnoty, vzťahy medzi

⁵⁶⁷ Turo je mladší než zmiňované postavy intelektuálů.

⁵⁶⁸ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Třetí verze literárního scénáře, 1963.

⁵⁶⁹ Viz *Démanty všednosti*: „Solipsismus je určující vnitřní silou i oslabením tohoto typu postav [solitérů, pozn. M. C.], z nichž vychází jejich osobní téma i společenská problematika, do níž jsou vsazeny. Osamocení vymezuje jejich pole působnosti, podněcuje dramatické zdroje a posuny či zastavení v průběhu jejich existence. V různorodosti zastoupení (typové, charakterové, věkové, profesní nebo pohlavní) i tematiky se vyhraňuje lidský archetyp obroušený zkušeností samoty, ať zraňující, ničivé, nebo oplodňující, očistné. Postavy většinou žijí v narušeném či nenaplněném partnerství. I bez partnerské vazby jsou dramaticky samonosné, respektive ani potenciální partner není sdostatek silným prvkem, který by je dokázal vyvést z existenciální klauzury. Samota jako uzavřený malý soukromý svět je pro ně nuceným únikem, záchranným útočištěm, někdy i hraniční výspou mezi životem a smrtí.“ CIESLAR, PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let s. 265.*

⁵⁷⁰ Opět v protikladu ke Stadtruckerovu rámcí.

⁵⁷¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek Jána Roznera na třetí verzi literárního scénáře, 18. 5. 1963.

ľudmi, pôsobí deštrukciu vo vnútri človeka. Strach z atómovej hrozby je horší ako hrozba sama.⁵⁷²

Právě atomovou hrozbu autor povýšil na ústřední podnět působící na Turovu psychiku.⁵⁷³ Grečnera tento motiv přitahoval již od synopse a v momentě, kdy začal s přepracováním Stadtruckerova scénáře, učinil z něj motiv hlavní. K tomu ho mj. přivedl světový vývoj, zejména kubánská (karibská) krize v roce 1962⁵⁷⁴:

[...] začiatky 60-tych rokov, boli strašne dramatické. Možno, že aj dnes je to nebezpečenstvo aktuálne, ktoré sme my cítili. Vtedy bola kubánska kríza, v roku 1962. Podľa znalcov bolo možno niekoľko hodín pred atómovou vojnou a na poslednú chvíľu sa dohodli, že Rusi stiahnu rakety z Kuby a Amerika odvolá ponorky, ktoré už krúžili s odistenými nábojmi. To som chcel dať najavo, tú úzkosť, ktorá sa zmocňovala ľudí. [...] ja mám stále obavy o civilizáciu, lebo niekoľko veľmi vplyvných hlupákov sa môže dohodnúť, že to vyriešia atómovou bombou a sme fuč, možno, že v dobe jaskynnej, po takomto experimente.⁵⁷⁵

Volba nukleární hrozby vedla k obměně charakteru památníku, neboť Andrej se pokouší vytvořit památník hirošimské tragédie.⁵⁷⁶ Stejně jako v předešlých variantách ho i tentokrát zastihuje tvůrčí krize, nicméně i zde Grečner učinil zásadní změnu. Andrejovy frustrace se nepromítají do podoby památníku, ale právě bezradnost a neschopnost památník dokončit hrdinovi způsobuje psychické obtíže. Nemůže se přitom spolehnout ani na Tura,⁵⁷⁷ ani na Ľubu, jež má starosti se zkouškou. Šefanova pomoc v závěru neevokuje, že jedině kolektivní prací lze dílo úspěšně dokončit, ale je kamarádovou mimoděčnou pomocí. To sice nijak nezpochybňuje soudržnost studentů, ale představuje ji bez patetických gest jako naprosto přirozený jev studentského života. Andrejova bezradnost vzhledem k památníku se promítá také do vztahu s Ľubou, již není schopen patřičně podpořit, stejně jako není ona s to pomoci jemu („Pozerajú na seba s láskou, ale bezradne.“). Právě tato nemohoucnost paralyzuje nejen je samé, ale rovněž jejich vztah a téměř zapříčiní jeho konec. Zde však zasáhne Turo, díky němuž Ľuba Andreje podpoří a on tak stihne památník včas dokončit. Naplnění tedy dochází pouze jeden ze dvou hrdinů, přičemž by se mohlo zdát podivuhodné, že jím není Grečnerem „protežovaný“ Turo. Tento rys však vykazují všechny tři režisérovy snímky z šedesátých let, neboť Andrej z *Nylonového mesiace* ztrácí milovanou Vandu a Martin Lepiš z *Drak sa vracia* si uvědomí nemožnost soužití s „vlastními“ lidmi.

Leitmotiv hirošimské tragédie povyšuje význam Andrejova památníku do obecné roviny, a byť jde jako v případě památníku v Nemecké o uctění obětí konkrétní tragédie,

⁵⁷² PIŠŮTOVÁ. Absolutny debut, s. 14.

⁵⁷³ Turova matka zahynula při bombardování, což s vědomím existence nukleární zbraně hrdinovi připomíná, že nemá smysl „ozdobovat pomníky mrtvu planétu“ a že kdykoli může přijít nějaký kapitán, jenž dá pokyn k jejímu shození.

⁵⁷⁴ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

⁵⁷⁵ CYRÓN, Milan. *Natáčet jen to, co káže nitro* [online]. 25fps [citováno 11. 5. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2011/natacet-jen-to-co-kaze-nitro/>>

Ve scénáři Turo sděluje Ľubě: „Andrej je klad'as, ktorému je treba závidieť... Pomník obetiam Hirošimy! ... Na čo? Všetci sme obeť Hirošimy...“

⁵⁷⁶ Neuvažuje, zda se soutěže zúčastnit, ale už je uprostřed tvůrčího procesu.

⁵⁷⁷ Andrej na Turovu adresu poznamenává kritiku, jež v předešlé verzi chyběla: „Turo je idiot. Neznášam tie jeho pesimistické šplechy...“

vzhledem k celosvětovému dopadu této události v sobě nese i širší humanistické poselství. Důsledky svržení nukleární zbraně a úzkost jimi způsobovaná se přitom promítají do všech složek Grečnerova scénáře. V dialogu Luba hovoří o mrtvém dítěti a jedovatém vzduchu, stařec prodávající losy se zmiňuje o posledním dnu, objevuje se voice-over hirošimského lékaře popisující svržení jaderné pumy, ve zvuku se škvaří sádlo, v mizanscéně se na světlených novinách ČTK píše o další pokusné explozi atomové bomby, na záclonách či igelitovém závěsu dominují stíny postav, Marcelin vysoký účes tvarem připomíná jaderný hřib, s nímž se krátce prolne a na začátku Turo sleduje v kině žurnál o pokusných výbuších. K přesnějšímu vyjádření pocitů postav Grečner v literárním scénáři místy využívá některých prvků scénáře technického, jako jsou informace o velikosti i kompozici záběru nebo poznámky ke střihu, např.: „Strih obrazu v rytme twistu. Rytmus záberov je daktyl: dlhá doba celok, dve krátke sú detaily: momentky zastaveného pohybu. /15 m./ Posledná mrtvolka patrila tvári Rií,⁵⁷⁸ nebo „Pozn. Následujúca [sic!] sekvencia je riešená ako obrazový negatív. Má za účel podtrhnúť neskutočnosť scény. Je to vízia. Obrazový návrat do denného svetla a pozitívu to obnaží jednoznačne.“⁵⁷⁹

Z výše uvedeného je zřejmé, že Eduard Grečner provedl v literárním scénáři zásadní úpravy, a to navzdory tomu, že v něm ponechal většinu Stadtruckerových motivů, dialogů, obrazů a dokonce zachoval charaktery některých postav (Marcela). Písemný posudek Štefana Sokola nasvědčuje tomu, že ve studiu scénář vzbudil rozruch, hojně se hovořilo o pesimismu a nejvíce výhrad zaznívalo k postavě Tura.⁵⁸⁰ Nicméně zástupci I. TS Grečnerovu verzi většinou uvítali, neboť text pokládali za potřebný a užitečný.⁵⁸¹ Za výjimku platil Maximilián Nitra, jenž vyzdvihl snížení postav a zjednodušení některých motivů, tedy to, co vyžadoval od počátku literární přípravy, nicméně na závěr svého posudku otevřeně přiznává: „Scenár sa mi, úprimne povedané, nepáči. Je v ňom príliš snaha po vonkajšej efektnosti, po až formalistických obrazových kompozíciách [...] je v ňom týmto činom oveľa menej životnosti a prostoty, než akú utrafila poviedka.“⁵⁸² Nejvíce mu přitom vadilo, že se původně prostý obsah modernisticky přetváří. Psychické rozpoložení hrdinů podle něj musí mít objektivní danost, jež v textu schází, neboť Turův dětský zážitek z války nemůže v dospělosti působit tolik depresivně:

Počnúc dosť nepochopiteľným rámcovaním, ktoré, ako zistíme na konci, je zbytočné pretože patetické, zmieta sa celý všedný týždeň v křčoch Turových apokalyptických vízií, straší príznak atómovej smrti a vojny, hoci sú to pocity naozaj nezdôvodnené. A snaha o zdôrazňovanie týchto podvedomých pocitov pripomína viac ako nápadne dva výnimočné moderné filmy – *Hirošimu* a *Marienbad*. Ale naozaj si myslím, že len vonkajškovo. Miesto poctivých „siedmych dní“ vznikla pózovitá „bludička“.⁵⁸³

⁵⁷⁸ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Třetí verze literárního scénáře, 1963.

⁵⁷⁹ Tamtéž.

⁵⁸⁰ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Písemný posudek Štefana Sokola na 3. verzi literárního scénáře, 23. 4. 1963.

⁵⁸¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Zápis z 8. pracovní rady I. TS, 23. 4. 1963.

⁵⁸² SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Písemný posudek Maximilána Nitry na 3. verzi literárního scénáře, 14. i. 1963.

⁵⁸³ Tamtéž.

Veškerá zjednodušení, z nichž některé realizoval už Stadtrucker (snížení počtu protagonistů), jiné Grečner (odstranění nadbytečných epizodních figur) vyhovovala Nitrově *výchozí představě*, avšak další Grečnerovy zásahy se jí naprosto přičily. Dramaturg od počátku sledoval všednodenností se zabývající film, což Grečner narušil totálním ponořením do nitra postav a povýšením formální roviny. Nitra sice během posuzování předložených textů a rozprav nad nimi rovněž hovořil o formálně neotřelém díle, nicméně Grečnerův formalismus stejně jako zájem o vnitřní pochody hrdinů odklonily látku od záznamu všednodennosti. Nejen z Nitrova postoje lze přitom vyčíst, že ještě v roce 1963 platil formalismus za nežádoucí jev. V originále zápisu z osmé pracovní porady I. TS se objevuje poznámka: „D. Tatarka nabáda autorov lit. scenára k väčšej odvahe a formálnemu experimentu,“⁵⁸⁴ ovšem nachází se zde přeškrtnuta a v kopii dokonce schází. Ačkoli tedy na poradě zazněla výzva k formálnímu experimentování, z oficiálních studiových dokumentů musela být odstraněna. Naopak Sokol ponechal formu zcela stranou a troufl si tvrdit, že více než o ní se na schůzi bude hovořit o morálce a filozofii díla.⁵⁸⁵

O postoji Alberta Marenčina v této fázi neexistuje žádný záznam, avšak na základě jeho pozdějšího dokumentu k technickému scénáři⁵⁸⁶ lze očekávat, že ho Grečnerův text uspokojil, ačkoli je jasné, že své stanovisko musel zformulovat tak, aby nadřízené orgány přesvědčil o potřebnosti předkládaného scénáře. Podle J. A. Novotného jde o nadprůměrný autorský text zohledňující specifika filmu,⁵⁸⁷ což počátkem šedesátých let nebylo na Slovensku ani zdaleka běžným jevem. Novotný na rozdíl od Nitry ocenil Grečnerovy zásahy:

Látka prodělala za dva roky pomalý sice, ale hluboký proces[,] v němž původní – ještě váhavé a neurčité názorové složky – dostaly velmi pádné, konkrétní a čistší rysy. Starý Stadtruckerův sujet , [sic!] obírající se kumštýrským zápolením o vyjádření „ideje“ není již hlavní osou zamýšleného filmu. Grečner zintenzivněl – a většinou se zdarem – niterný pocit života u mladých lidí, učinil zjitřenost a kolotání jejich duší pravou realitou, zatím co běžná, vnější skutečnost dostala smysl zrcadla, odrazové stěny.⁵⁸⁸

Ve svém posudku se Novotný zaměřil především na ústřední dvojici a na atomovou hrozbu, již opět protikladně k Nitrovi hodnotil pozitivně:

Nad Turem, Andrejem a ostatními se vskutku vznáší jako stín atomový mrak: je všudypřítomný jako drtivá negace života, je vlastním soupeřem oněch chlapců /i děvčat ! / a je pěkné, že tohoto

Citace dokládá, že Nitra jako první přirovnal Grečnerův debut k Resnaisovým filmům, a to už ve fázi literárního scénáře.

⁵⁸⁴ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Zápis (originál) z 8. pracovní porady I. TS, nedatováno.

⁵⁸⁵ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Písemný posudek Štefana Sokola na 3. verzi literárního scénáře, 23. 4. 1963.

⁵⁸⁶ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Vyjádření k technickému scénáři, nedatováno.

⁵⁸⁷ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Písemný posudek J. A. Novotného na 3. verzi literárního scénáře, 17. 4. 1963.

⁵⁸⁸ Tamtéž.

strašáka, jenž nemá v [dějinách] obdoby, neodmítají hulákavým kladáctvím. Jeden jej nosí v sobě jako jedovaté závaží a poddává se otrávenému klimatu času, druhý proti němu chce vztyčit svůj obranný, umělecky fixovaný protest či výkřik...⁵⁸⁹

Postavy zapadaly do jeho představy „dnešních lidí deroucích se z chaosu vnějších i intimních zážitků“ a Tura s Andrejem považoval za spojitě nádoby, pročež mu scházelo výraznější rozpracování Andrejovy figury. Ocenil však, že byl Andrej zbaven dřívějšího nánosu „romantického umělectví“ a že ve vyobrazení procesu tvorby absentují postoje u stojanu, máchání špachtlemi a žmolání hlíny. Ľubino závěrečné gesto však označil za laciné a vyžadoval jasnější vyjádření toho, zda měla smrt chlapce na hrdinu osudný vliv.

U Tura Novotný nabádal k přesnějším rozehrání ještě protikladnějších zvrátů a výkyvů jeho nitra od cynismu a k němu⁵⁹⁰ a tvrdil: „Turo by se mohl zdát příliš pesimistický, leč to je jen zdání. On má právo být skeptický, obolený, protože je to člověk nešpinavý. Protože má v sobě daleko větší morální náboj než nějaký křikloun, exhibicionista, který se svým optimismem necudně ukazuje a který si jím kupuje souhlas okolí.“⁵⁹¹ Štefan Sokol dokonce o Turově pesimismu hovořil jako o oprávněném a snad na konto odpůrců se vyjádřil, že v Československu už nelze před problémy strkat hlavu do písku tak jako doposud: „A keby Grečnerov budúci film pobúril ľudí, povedal im, doboha, robte voľačo, možno ešte v tejto chvíli nevíete čo, ale rozmýšľajte, veď ide o váš život, tak by film splnil svoju úlohu.“⁵⁹² Hlavního hrdinu označil za upřímného k sobě i okolí. Obdobně jako Novotný však vznesl výtku směrem k zanedbání Andreje. Ten by se podle něj měl stát svým aktivním postojem Turovým protikladem.⁵⁹³ Jako hlavní příčinu do té doby probíhajícího neustálého vracení scénáře k přepracování Stadtrucker jmenoval to, že se jednotlivým participantům zdál příběh málo radostný, neoptimistický a vzdálený od života dělnické třídy.⁵⁹⁴ Např. poslední zmíněný důvod se v dochovaných materiálech nikde neobjevuje, což ovšem neznamená, že tato výhrada nemohla padnout pouze v ústní rovině, aniž by byla zaznamenána. Bez ohledu na to však Sokolovo kladné hodnocení pesimismu odráží postupnou liberalizaci poměrů uvnitř slovenského filmu, neboť o pesimismu hovoří jako pozitivním aspektu scénáře, i když na druhou stranu naznačuje, že právě kvůli němu se o díle hodně mluví, což naopak napovídá, že mnohým tento pesimismus vadil.

I. TS snad i proto Grečnerovu verzi literárního scénáře schválila s tím, že Turo může zůstat takový, jaký je, stane-li se Andrej aktivnějším.⁵⁹⁵ Patříčné změny se měly vykonat v technickém scénáři, ale poněvadž musela literární scénář schválit ještě IUR, Grečner ho opatřil následující poznámkou, kterou hodlal předejít totožným výhradám ze strany jejich představitelů:

⁵⁸⁹ Tamtéž.

⁵⁹⁰ Tamtéž.

⁵⁹¹ Tamtéž.

⁵⁹² SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Písemný posudek Štefana Sokola na 3. verzi literárního scénáře, 23. 4. 1963.

⁵⁹³ Tamtéž.

⁵⁹⁴ Emailová korespondence s Ivanem Stadtruckerem, 14. 8. 2015.

⁵⁹⁵ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Zápis (originál) z 8. pracovní porady I. TS, nedatováno.

Tvar sochy – ktorá v tomto filme má nemalý význam mravný, t.j. ako symbol ľudského úsilia postaviť proti hrozbe nukleárnej smrti individuálny čin – bude prirodzene konzultovaný so sochármi. Dramatický priestor sochára Andreja sa tým rozšíri a to najmä v zmysle pripomienok TS, aby pozitívna hodnota tohto činu – ako prejavu vôle k životu – bola podtrhnutá. Podobne bude v technickom scenári po konzultácii s odborníkmi namiesto obrazu s film. týždenníkom včlenená a v priebehu scenára prekomponovaná prednáška o rádioaktívite a žiarení, ktorú má – ako astronóm – na pôde OB viesť sám Turo. Dramatické skĺbenie a vkomponovanie tohto motívu do celého scenára /nejde len o mechanickú zámenu obrazov/ sa vykoná – podľa uznesenie Tvorivej skupiny – v technickom scenári.⁵⁹⁶

Druhá časť poznámky reaguje jak na výhrady Novotného, pro nějž prolog odehrávající se v kině zbytečně kazí potomní refrén v závěru,⁵⁹⁷ tak Sokola, který celou scénu považoval za povrchní.⁵⁹⁸ Kromě toho ovšem dokazuje, že technický scénář nebyl vždy pouhým přepisem scénáře literárního, protože zjištění Jana Černíka, že se z technického scénáře, uzavírajícího se dramaturgickým změnám, v průběhu padesátých let stává především produkční dokument,⁵⁹⁹ nelze stoprocentně aplikovat na všechny technické scénáře bez výjimky. Neznamená to však, že by Černíkem zmiňovaná tendence neexistovala, nicméně v praxi se zahájení práce na technickém scénáři teprve po konečném schválení toho literárního nedodržovalo, na což v polovině šedesátých let upozorňoval i Pavol Bauma:

Schvalovaním literárneho scenára s pripomienkami, ktoré sa majú uplatniť pri písaní režisérského scenára, nezvyšujú sa umelecké nároky a ani ekonomické výsledky a pre samotný výrobný proces filmu nie sú uspokojivé. V čs. filmovej praxi sa uvedená zásada definitívneho ukončenia literárnej prípravy filmu nedodržiava. Konkrétne pri schvaľovaní literárneho scenára boli stanovené úpravy v r. 1958 z 29 pri 18 filmoch, v r. 1959 z 32 pri 12 filmoch, v roku 1960 z 36 pri 24 filmoch a ani dnes nie je situácia omnoho lepšia.⁶⁰⁰

Tomuto „nešvaru“ se tedy nevyhnulo ani schválení Grečnerova literárního scénáře, neboť pro skupinu to znamenalo tak zásadní problém jako později pro Baumu. Lze sice namítnout, že provedené změny nebyly natolik zásadní, aby se jakýmkoli způsobem změnila literární kvalita technického scénáře a zpochybnily tak jeho statut produkčního dokumentu, ovšem jak ukážu níže, v technickém scénáři Grečnerovy prvotiny došlo k další fixaci jeho *východí představy* i ve srovnání s poslední verzí scénáře literárního.

Vrátím-li se ke schvalovacímu procesu literárního scénáře *Každý týždeň sedem dní*, prameny nasvědčují tomu, že IUR I. TS se s předloženým textem neztotožnila v takové

⁵⁹⁶ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Třetí verze literárního scénáře, 1963.

⁵⁹⁷ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Písemný posudek J. A. Novotného na 3. verzi literárního scénáře, 17. 4. 1963.

⁵⁹⁸ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Písemný posudek Štefana Sokola na 3. verzi literárního scénáře, 23. 4. 1963.

⁵⁹⁹ ČERNÍK. Technický scénář a sověťizace československého filmu 1945–1954, s. 92.

Černík mj. uvádí: „„Filmaři dokázali díky množství používaných prvků fixovat ‚filmovou ideu‘ [...] Povaha technického scénáře jako dokumentu dramaturgie se tak otevírá novým otázkám. Technický scénář nebyl pouhým přepisem literárního scénáře do záběrů, ale dokumentem, který filmařům umožňoval jednak důkladnější přípravu natáčení a jednak dramaturgické úpravy filmu. Dramaturgickým úpravám se začaly scénáře uzavírat mezi lety 1948–1951...“ Tamtéž, s. 86.

⁶⁰⁰ BAUMA. *Ekonomika československého filmu*, s. 103.

míře jako skupina. Jednoznačně odmítavě se proti němu postavil Ján Rozner⁶⁰¹ a zásadní výhrady do svého písemného posudku zanesl i Břetislav Truhlář. Jediným, kdo Grečnerovu variantu více méně přijal, tak zůstal Emil Lehuta. Navzdory výhradám se však všichni tři členové IUR shodli na scenáristických kvalitách a neotřelosti zvolené formy,⁶⁰² leč ta podle nich příliš nekonvenovala s obsahem. Lehuta konstatoval, že Grečnerův scénář prozrazuje člověka s vyhraněnými estetickými zálibami a osobitou filmařskou poetikou, nemálo poučenou posledním vývojem světového filmu, ovšem fabuli označil za příliš povrchní na to, aby takové postupy unesla:

[O]bvlášť je to očividné na tých polohách, kde sa zaujímavý a citlivo odpozorovaný život dnešných, našich mladých ľudí pokúša tieto impresie prekročiť a siahat' aj za vysokými – teda ťažšie dostupnými a náročnými métami – svetonázorovej filozofie, ovplyvnené poznaním novodobých dejín /atómová hrozba/ i bezprostredne silným osobným zážitkom z vojny.⁶⁰³

Ján Rozner tento nesoulad shledal v celém textu, neboť ho sice považoval za scenáristicky zpracovaný na vysoké úrovni,⁶⁰⁴ ale pod tímto moderním obalem našel pouze předstíranou myšlenkovou hloubku, pročež již v úvodu posudku přiřkl scénáři atributy jako umělý, nesourodý a smontovaný pro dosažení efektu.⁶⁰⁵ Rovněž v poznámce Emila Lehuty, že formální hodnota (a novota) navazující na poslední kolibské úspěchy,⁶⁰⁶ jež se dokonce pokouší překonat, je cennější než hodnota myšlenková,⁶⁰⁷ se nachází hlavní důvod odmítavého postoje členů IUR.

Grečnerův literární scénář narazil na obecnou představu o podobě zpracování námětu ze všednodenního života studentů. Nejen v Maximiliánu Nitrovi, ale též v Jánú Roznerovi a Břetislavu Truhlářovi vyvolávala tematika předloženého scénáře zcela odlišnou představu o formě budoucího filmu. A ta se s formálními experimenty neslučovala. Přijetí neotřelé formy proto v jejich myslích vyvolávalo nespokojenost

⁶⁰¹ I když v závěru poznamenal: „To je iste značne subjektívne a možno by hotový film dokázal opak. Možnos [sic!] som scenár nevedel čítať a dal som sa stfhať niečím, čo by vo filme zaniklo a čo v ňom nie je podstatné.“ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Písemný posudek Jána Roznera na 3. verzi literárního scénáře, 18. 5. 1963.

⁶⁰² Kupříkladu Truhlář poznamenal: „Vlastný scenár, jeho tendencia k obrazovej úspornosti, na mnohých miestach už s prenikavo postavaným dialógom, s bohato a až prekvapujúco vizuálnym a auditívnym prístupom je ukázkou vyspelej práce.“ Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Písemný posudek Břetislava Truhláře na 3. verzi literárního scénáře, 2. 5. 1963.

⁶⁰³ Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Písemný posudek Emila Lehuty na 3. verzi literárního scénáře, 27. 4. 1963.

⁶⁰⁴ Rozner ocenil, že film má působit překvapivými obrazovými a zvukovými asociacemi, a že se obrazem pokouší odhalovat nitro člověka. Mimoto suznáním poznamenal, že Grečner využívá nejnovějších výtvarných francouzského filmu. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Písemný posudek Jána Roznera na 3. verzi literárního scénáře, 18. 5. 1963.

⁶⁰⁵ Tamtéž.

⁶⁰⁶ Ivan Bonko ve své recenzi dokonce tvrdil, že právě úspěch filmů *Slnko v sieti*, *Boxer a smrť* a *Havrania cesta* přispěl k tomu, že si Grečner mohl vybrat tak divácky náročnou látku. Ve světle několikaleté literární přípravy snímku a přijetí synopse I. VS se však toto tvrzení jeví jako lehce vykonstruované, byť úspěch zmíněných titulů samozřejmě mohl přispět k větší otevřenosti vedení studia. BONKO. Ťažkosti hľadania, s. 15.

⁶⁰⁷ Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Písemný posudek Emila Lehuty na 3. verzi literárního scénáře, 27. 4. 1963.

s obsahovou náplní. Konec konců i vyzdvihované slovenské filmy z roku 1962, Hollého *Havrania cesta*, Solanův *Boxer a smrť* a Uhrovo *Slnko v sieti*, byly natočeny realisticky,⁶⁰⁸ pročež se vykazovaly mnohem „ukázněnější“ formou. I v porovnání se *Slnkem v sieti* přicházel Grečner s *východí představou* filmu, který neměl v dějinách slovenské kinematografie obdoby, což se jeho dílu stalo osudným. Stejně jako zmiňovaní posuzovatelé totiž vnímali formu a obsah snímku *Každý týždeň sedem dní* jako nesourodé také recenzenti.⁶⁰⁹ Jejich soudy se přitom odrážejí i v odborné reflexi režisérovy prvotiny, kdy např. Jelena Paštéková tento titul hodnotí optikou filmového ekvivalentu literatury všedního dne (viz kapitola „2. Grečnerovská literatura“).

Nesoulad formy a obsahu se tematizuje také v posudku Jána Roznera, v němž posuzovatel jako jeden ze dvou hlavních problémů vytyčuje, že atomová hrozba se využívá ve filmařsky banálním příběhu, aby se jí zakryla šablona konstrukce,⁶¹⁰ nebo Břetislava Truhláře, podle nějž myšlenky, které mají nést postavy scénáře, jsou velké a silné, ale jejich niterný svět a lidské drama plytké.⁶¹¹ Zatímco pro Lehutu to však neznamenal nijak zásadní nedostatek, pro Roznera a Truhláře ano. Druhý jmenovaný dokonce za hlavní slabinu scénáře pokládal jeho hlavní rovinu, čili příběh Tura a Andreje, jež má podle něj bez výrazného syžetu nést celou myšlenku aktivního postoje socialistického člověka v dnešním atomovém věku.⁶¹² Právě jeho písemný posudek je nejvíce poplatný dobové komunistické ideologii, jejíž známky lze nalézt též v posudku Sokolově, ale u ostatních se explicitně neprojevuje. Mluvčí IUR Břetislav Truhlář totiž v IUR I. TS zastupoval Ústřední výbor komunistické strany a z hlediska hodnocení umělecké tvorby se pevně držel pravidel socialistického realismu.⁶¹³ Od toho se pak odvíjela jeho stanoviska v posudku na literární scénář filmu *Každý týždeň sedem dní*: film

⁶⁰⁸ Tohoto pojmu zde užívám s vědomím toho, že se dopouštím určitého zjednodušení. K problematice realismu ve filmu viz THOMPSONOVÁ, Kristin. Realismus ve filmu: Zloději kol. *Iuminace* 10, 1998, č. 2, s. 69–86.

⁶⁰⁹ Ivan Bonko hovoří o přexponování dokumentárních záběrů a komentáře nad míru únosnosti a na úkor samotného příběhu hrdinů, Richard Blech poznamenává, že realita a maximální stylizace místy stojí dost příkře proti sobě, podle Jozefa Boboka svedla snaha využívat formálních efektů režiséra na scestí a dle Agnešy Kalinové se ve filmu uměle dramatizuje. Jaroslav Boček shrnuje své výtky následovně: „Rozdvojení filmu Každý týden sedm dní není vnější, ale vnitřní. Anachronický vztah ke světu, tj. moralizátorský přístup, je vyjádřen nejnovějšími a silně působivými výrazovými prostředky.

BONKO, Ivan. *Ťažkosti hľadania*, s. 15.

BLECH. *Hľadanie bez omylov?*, s. 8.

BOBOK. *Každý týždeň sedem dní. Mladí o mladých vo filme*, s. 13.

KALINOVÁ, Agneša. *Sedem dní ve znamení bomby. Film a divadlo* 8, 1964, č. 17, s. 9.

BOČEK, Jaroslav. *Talentovaný debut, ale... Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 36, s. 12.

⁶¹⁰ Rozner sice hovoří obecně o filmech pojednávajících o nukleární hrozbě, ale pochopitelně tím míří na Grečnerův scénář. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Písemný posudek Jána Roznera na 3. verzi literárního scénáře, 18. 5. 1963.

⁶¹¹ Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Písemný posudek Břetislava Truhláře na 3. verzi literárního scénáře, 2. 5. 1963.

⁶¹² Tamtéž.

Truhlář se soustředí pouze na příběh, který by podle něj měl ukázat, že socialistický věk je silnější než věk atomový (jednou však o „našem“ věku hovoří jako o atomovém, podruhé jako o socialistickém). Problém odpovědnosti za socialismus je ve scénáři pouze „nahozen“. Všechny problémy v něm obsažené by se měly spojit a prohloubit s problematikou přestavby socialistické společnosti.

⁶¹³ Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

O Truhlářově chápání filmového umění vypovídá též jeho postoj k literárnímu scénáři k *Slnku v sieti*, který odmítl jako zcela nefilmový. Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

by měl např. ukázat sílu socialistického věku a představbu socialistické společnosti.⁶¹⁴ Nijak zásadně však svou vůli neprosazoval a nakonec se podřídil názoru skupiny.⁶¹⁵

Druhým problémem, jímž scénář dle Roznera trpí, je nepřesvědčivost Turovy neschopnosti zbavit se vzpomínek na smrt matky, neboť pro takový pocit postrádal motivaci:

Nedávno som práve o tejto generácii čítal, že pre ňu je druhá svetová vojna niečím takým vzdialeným, ako bolam [sic!] husitská doba. To sa mi zdá vcelku presvedčivejšie, a za pravdivejší by som dnes pokladal námet, ktorá [sic!] by ukázal, ako sa mŕtva minulosť v mladom človeku v dôsledku nejakého impulzu prebúda a ako mu ožíva. Isteže, vylúčiť nemožno ani daný prípad. Ale tu sa potom predpokladá nejaký zvláštny, osobný zážitok, odôvodňujúci, že Turo – na rozdiel od iných ľudí – žije ustavične ešte vo svojom bludnom kruhu.⁶¹⁶

Lehuta Tura pokládal za nepřesvědčivého na základě jeho protikladného konání,⁶¹⁷ čili odmítal právě pro Tura naprosto zásadní povahový rys, u nějž J. A. Novotný Grečnera vybízel k rozpracování do ještě protichůdnějších poloh. Ve spojitosti s Turovou figurou se tedy ukazuje, že ani pro generačně spřízněného kritika⁶¹⁸ nebylo snadné akceptovat ambivalentní postavu a posuzovatelům (posléze i recenzentům) činilo obtíže přijmout hrdinu citlivějšího k jevům, k nimž se ostatní chovají netečně. Grečnerovou ambicí zde přitom nebylo povýšit Turovu či Andrejovu frustraci na generační pocit: „Jejich pocity proto nemůžeme zobecňovat na celou generaci. V takovém případě se totiž dílo jeví neautentickým, nerealistickým. V zásadě pak nezáleží na tom, zda budeme protagonisty oproti jejich vrstevníkům považovat za senzitivnější, anebo neurotičtější, podstatné je jejich odlišné vnímání světa.“⁶¹⁹ Nicméně právě to se v případě hodnotitelů scénáře z řad IUR ukázalo jako nepřekonatelný problém.

Navzdory tomu však IUR I. TS literární scénář *Každý týždeň sedem dní* schválila. Na posuzování se z IUR dostavil pouze Truhlář a z pramenů nevyplývá, proč ke schválení scénáře došlo. Formulace „na základě obšírnej diskusie so s. Truhlárom a na základě troch odovzdaných písomných posudkov“ ovšem evokuje, že vedoucí tvůrčí skupiny doporučil scénář do výroby IUR navzdory. Snad proto, že se na látce pracovalo mnoho let a pomalu zastarávala, film byl zařazen do dramaturgického plánu pro daný výrobní rok a představitelé I. TS dospěli k názoru, že by bylo zbytečné nadále se pokoušet vést scénář jiným směrem. Marenčinovo vyjádření k technickému scénáři odhaluje skutečnost, že skupina Grečnerův scénář schválila, i když se ne zcela slučoval s jejich *výchozí představou*, což dokládají zejména postoje členů IUR. Nicméně i přesto se vedení I. TS rozhodlo umožnit začínajícímu režisérovi převést jeho *výchozí představu* na filmové

⁶¹⁴ Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Písemný posudek Břetislava Truhláře na 3. verzi literárního scénáře, 2. 5. 1963.

⁶¹⁵ Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

⁶¹⁶ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Písemný posudek Jána Roznera na 3. verzi literárního scénáře, 18. 5. 1963.

⁶¹⁷ Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Písemný posudek Emila Lehuty na 3. verzi literárního scénáře, 27. 4. 1963.

⁶¹⁸ Lehuta se stejně jako Grečner narodil v roce 1931.

⁶¹⁹ CYROŇ, Milan. Několik poznámek o filmu *Každý týždeň sedem dní*, s. 129.

plátno. Marenčin proto apeloval na to, aby se autorovi nevnucovaly představy cizí.⁶²⁰ Výše jsem vznesl domněnku, že Marenčin byl s Grečnerovou verzí literárního scénáře spokojen, přičemž nyní uvedené vyjádření by svědčilo spíše o opaku. Avšak Marenčin vedoucí I. TS směrem k osobitým snímkům upřednostnil Grečnerovo pojetí před absolutním naplněním vlastní *výchozí představy*, poněvadž zapadalo do celkového profilu skupiny.

Grečner na schválení scénáře vzpomíná následovně:

Od samého začiatku boli všelijaké pochybnosti, štruktúra filmu bola viditeľne nekonvenčná a na ten čas sa to vnímalo asi ako chyba. Ale tvorivá skupina (Marenčin-Bakoš) to presadila pod titulom ‚experiment‘ čo bola aj pravda. Že to napokon pustili bolo zapríčinené tým, že dovtedajšia kinematografia (Bielik, Bahna, Lettrich) mala tradičný rukopis a možno sa to už zunovalo a náš ‚experiment‘ to mal prelomiť. Nevieam, či to presvedčilo, ale nemilým, ale reálnym faktom je, že ‚experiment‘ neoslnil divákov.⁶²¹

Přestože tedy literární scénář zcela neodpovídal Marenčinově *výchozí představě*, korespondoval s jeho představou o vývoji slovenské kinematografie,⁶²² což napovídá také Grečnerova poznámka o prosazení filmu coby experimentu.⁶²³ Šlo tak vlastně o jeden z prvních pokusů o typ filmu, který se ve slovenské kinematografii důsledně uplatnil v druhé polovině šesté dekády, a to jak v Krátkém filmu, kde se překračovaly ustálené narativní konvence,⁶²⁴ tak v Hraném filmu, kde jednak tvůrci čtvrté režijní generace (Jakubisko, Havetta, Hanák) výrazně narušili tradiční narativní postupy, jednak vzniklo i několik neúspěšných experimentů, např. *Údolie večných karaván* (Miroslav Hornák, 1968).⁶²⁵

Grečner na aktivu konaném roku 1968 pronesl:

Treba, myslím, napriamit' všetko úsilie, aby sme získali najmladšiu generáciu, ktorá má aj chuť, ale nemá k tomu primerané porozumenie v skupinách. Či by nestálo za to uvažovať o založení experimentálnej skupiny v slovenskom filme na Kolibe, ktorá by mala oproti iným skupinám to výsadné postavenie, že by jej tvorba zodpovedal[a] istým kritériám, že by spadala pod ekonomickú ochranu, pretože automaticky je nemysliteľné, aby experimentálny film, za aký považujem Jakubiskových *Zbehov*, prebehol tak, aby boli obchodníci spokojní. Treba nájsť riešenie, ktoré vyrovná schodok medzi avantgardou a medzi obchodom.⁶²⁶

Jako experimentální přítom vnímal řadu děl vyprodukovaných I. TS Albert Marenčin,⁶²⁷ jenž toto směřování skupiny sledoval již v případě *Každý týždeň sedem dní*, a ze stejného

⁶²⁰ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Vyjádření k technickému scénáři, nedatováno.

⁶²¹ Emailová korespondence s Eduardem Grečnerem, 4. 8. 2015.

⁶²² V tomto bodě se koncept *výchozí představy* jeví jako využitelný i mimo oblast scenáristiky. Tuto hypotézu více rozvedu v úvodu následující kapitoly věnující se snímku *Nylonový mesiac*.

⁶²³ Naopak v rozhovoru s Agnešou Kalinovou režisér uvedl: „Experimentom nebol ani film *Každý týždeň sedem dní*. Iba ak osobným. Všetky výrazové prostriedky tohto filmu boli už vo svetovej kinematografii vyskúšané.“ KALINOVÁ. Hľadanie Eduarda Grečnera, s. 8.

⁶²⁴ MACEK, PAŠTEKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 280.

⁶²⁵ Tamtéž, s. 272.

⁶²⁶ SFÚ. Stenografický protokol z aktívu slovenských filmových a televizních umelcov, 18. 6. 1968, s. 42.

⁶²⁷ Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

důvodu později angažoval např. režiséry Juraje Jakubiska, Ela Havettu a scenáristu Lubora Dohnala.⁶²⁸ „V tejto skupine sa presadzovali látky a autori, ktorí narúšali tradičné predstavy o podobe filmových príbehov i o spôsoboch ich rozprávania. [...] Príklon k moderne a látkam poznačeným absurditou či experimentom neskôr logicky vyvrcholil v debutoch najmladšej režisérskej generácie...“⁶²⁹

Shrnutí

Jak Grečnerova, tak Stadtruckerova verze literárního scénáře se podstatně odlišují od poslední verze filmové povídky, přičemž obě shodně sledují zejména osudy dvou hlavních hrdinů. Tím oba autoři respektovali *výchovnou představu* dramaturga Štefana Sokola a dalších zástupců I. TS, neboť ti vyžadovali, aby se počet ústředních postav snížil. Ačkoli se členové skupiny snažili vést Stadtruckera k tomu, aby se nejdůležitější figurou stal Kamil (či dříve jeho částečný předobraz Milan), autor očividně více inklinoval k ambivalentnímu Turovi, což Grečner podtrhl tím, že z něj učinil postavu příběhu dominující, čímž reagovali na starší domácí snímky, v nichž soupeřili kladní hrdinové s ještě kladnějšími.⁶³⁰ Jistou náklonnost samotného Stadtruckera k této postavě je možné identifikovat už u filmové povídky, kdy např. Novotný poznamenal, že tvůrce nejlépe zpracoval nejméně sympatického Tura.⁶³¹ Jakožto největší problém se v průběhu vzniku literárního scénáře jevil přílišný Turův pesimismus, a přestože ho kupříkladu Sokol

⁶²⁸ V I. TS vznikl roku 1969 také dlouhometrážní debut Otakara Krivánka *Deň náš každodenný* a ve stejném roce vyvrcholilo úsilí o vytvoření experimentální skupiny, neboť Krivánek předložil návrh na utvoření experimentálního studia Univerzalfilm (též Bakri–Bakoš–Krivánek), jehož cílem byla podpora výroby autorského filmu s minimálními náklady. Díky finanční samostatnosti projektů měla panovat i větší tvůrčí svoboda. Návrh nakonec neprošel jak v roce 1969, tak roku 1985, kdy ho režisér zkusil předložit znovu. Rudolf Urc na tento pokus vzpomíná v profilu režiséra na *Film.sk*: „Krivánek sa ešte chystal založiť experimentálne štúdio, ktoré neprajníci výsmešne nazývali ‚kombajn‘, a vystrašení riaditeľa Koliby varovali pred nebezpečenstvom ‚súkromného podnikania‘. A tak to všetko zapadlo.“ To s odkazem na oficiální vyjádření Ing. Emila Bandíka z roku 1985 potvrzuje i Václav Macek. Dalo by se tedy říci, že zatímco Štefan Uher stál se svým *Slnkem v sieti* u zrodu nové poetiky v československé kinematografii, pak *Každý týždeň sedem dní* Eduarda Grečnera stálo na začátku experimentálnější koncipovaných snímků ve slovenském filmu. MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 247.

URC, Rudolf. Otakar Krivánek [online]. *Film.sk*. [Citováno dne 5. 8. 2015]. Dostupné z WWW: <http://old.film.sk/show_article.php?id=7090>.

⁶²⁹ MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 243.

Podle Grečnera slovenskou kinematografií na přelomu šesté a sedmé dekády ovlivnil Alain Robbe-Grillet: „Obidva Robbe-Grilletove filmy [*Muž, ktorý luže* a *Eden a potom*] vzbudili okamžitý záujem a mali veľký vplyv na slovenský film, ale ten sa nestihol naplno prejaviť, pretože hneď po dokrútení *Edenu* sa v slovenskej kinematografii otvorila tvorivá priepasť, do ktorej popadali všetky prípadné pokusy dať sa cestou experimentálneho filmu. Experiment bol snaživým renomovaným domácim kritikom u dávnejšie vykričaný ako nebezpečný prúd, ktorý sa zahniezdil na Kolibe a ohrozuje nielen ideológiu, ale i tržby. Zaste netušil, akú výdatnú *argumentačnú trofej* ponúka ‚deratizátorom‘ umenia v období, ktoré nasledovalo po okupácii Československa a nasledujúcich previerkach tvorcov v rokoch 1970 až 1972. [...] Experimentovanie skončilo v priepasti vynútenej ‚normalizácie‘ a všeobecného estetického úpadku. Opäť sa všetko podrobne a do úmoru skúmalo, schvaľovalo alebo odmietalo. Nič to však nemení na fakte, že také filmy predtým existovali a znamenali výrazný posun v estetike mladej slovenskej kinematografie, ktorá estetický posun naliehavo potrebovala.“ GREČNER. *Film ako voľný verš*, s. 134.

⁶³⁰ Ačkoli se od druhé poloviny padesátých let objevovali i ambivalentní hrdinové, na Slovensku jím byl snad jedině protagonist filmu *Kapitán Dabač* (Paľo Bielik, 1959).

⁶³¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Posudek J. A. Novotného k druhé verzi filmové povídky, 15. 1. 1961.

a Novotný přijali, I. TS Grečnerův scénář schválila pod podmínkou, že učiní „klad'ase“ Andreje aktivnějším. Členové skupiny doufali, že se tím vyváží Turův pesimistický postoj k životu, jenž by mohl vadit nadřizeným orgánům.

Ve Stadtruckerově variantě vznikla postava Kamila sloučením figur Milana a Daniela (proto vystupuje i v původně Milanových scénách) a Turův charakter se oproti filmovým povídkám stal více nejednoznačným. V Grečnerově variantě Turo nabyl některých povahových rysů Milana (a patřičných scén, např. peripetie s Riou), nicméně zůstaly zachovány i jeho dřívější charakterové vlastnosti. Díky tomu se z cynického bonvivána proměnil v postavu, která navenek vystupuje jako otrlý suverén, ale ve skutečnosti tím pouze zakrývá svou citlivost až přecitlivělost. Ze stejného důvodu není na postavu Andreje naloženo tolik frustrujících zkušeností jako na Kamila v předchozí verzi literárního scénáře nebo na Milana ve filmových povídkách. Andreje i Tura stíhají pocity zmaru, pochybnosti a zklamání, nicméně u v první verzi literárního scénáře je v případě Tura zapřičiňuje okolní svět, u Kamila jeho vlastní tvůrčí limity a morální poklesky, jež se promítají do podoby památníku. V třetí verzi Andreje frustruje neschopnost dokončit dílo, Grečner tedy zaměnil příčinu a následek. Turo opět trpí okolním světem, např. chováním Rii, nicméně větší důraz se klade na jeho trauma z dětství (smrt rodičů). Leč právě to připadalo řadě členů I. TS i IUR nevěrohodné.

I když členové I. TS žádali, aby se osou příběhu stalo vytváření uměleckého díla, Ivan Stadtrucker v první verzi literárního scénáře tvorbu návrhu památníku upozadil ve prospěch hlubšího ponoru do nitra postav, což Eduard Grečner ještě zvýraznil, neboť Andrejovu bezradnost ve vztahu k umělecké tvorbě využil jako motivaci pro jeho frustraci a vykreslení jeho pocitů a myšlenkových pochodů. V první verzi literárního scénáře se vystihnoutí pocitů hrdinů a zachycení studentského života více méně rozpracovávají rovným dílem, ale ve třetí verzi hraje nitro postav mnohem důležitější úlohu nežli jejich všednodenní studentský život a útrapy s ním spojené. Rovněž proces tvorby jako takový v poslední verzi literárního scénáře nehraje nijak zásadní roli. V důsledku karibské krize, jež ho utvrdila v jeho *výchozí představě*, Grečner vystavěl scénář kolem svržení atomové pumy na Hirošimu, a tak Andrej nevytváří návrh památníku obětem v obci Nemecká, nýbrž hirošimské tragédii a rovněž Turo pociťuje svou úzkost ve spojitosti s nukleární hrozbou.

Stadtrucker částečně upravil svou *výchozí představu*, ale Grečner ji ve svém zpracování zcela změnil. Zatímco u prvně jmenovaného se oba protagonisté zbaví svých úzkostí, u Grečnera se Turovi nepodaří od tísně oprostít. Tím se zvýznamňují motivy pomíjivosti, nepolapitelnosti a neporozumění posílené už Stadtruckerem v první verzi literárního scénáře. Tentokrát jsou však přímým důsledkem hrdinových úzkostných pocitů a atomové hrozby, jež zde funguje jako zástupný symbol jakékoli frustrace způsobující duševní rozklad jedince i společnosti. Takto osamocen Turo prochází v podstatě celým Grečnerovým scénářem, kdežto ve Stadtruckerově pomáhá Kamilovi s památníkem (Andrejovi v třetí verzi až do samého konce nikdo neasistuje).

Grečnerova *výchozí představa* na nitro postav plně soustředěného filmu formou odpovídajícího západním kinematografiím však nekonvenovala s *výchozí představou* Maximiliána Nitry a zástupců IUR představujících si spíše realisticky zpracovaný film o vysokoškolské mládeži. Navzdory negativním reakcím došlo ke schválení literárního

scénáře a jeho postoupení do výrobní fáze. Stalo se tak poté, co představitelé skupiny usoudili, že nemá smysl pokoušet se autora přimět ke změně *výchozí představy*, k čemuž vedla jednak nutnost realizace, bez níž by se nenaplnil výrobní plán, jednak zkušenost s předchozími, ne tak docela úspěšnými, pokusy orientovat kýženým směrem Ivana Stadtruckera. Ty vedly k plnému přenechání scénáře Grečnerovi, nicméně i v jeho případě se opakovala obdobná situace jako u Stadtruckera.

4.8.6. Technický scénář a hotový film

Eduard Grečner v technickém scénáři na jednu stranu ponechal kritizované motivy či momenty (dvojramenné schodiště, Turovo filozofování v rozhovoru se Štefanem), na druhou stranu respektoval některé zásadní výtky, kdy např. nahradil scénu v kině avizovanou Turovou přednáškou o radioaktivním a kosmickém záření v osvětové besedě. Tvůrce neprovedl žádnou změnu, jež by pozměnila jeho *výchozí představu*, naopak ji uvedenou scénou zdůraznil. Jedna z posluchaček se Turo dotáže, co má dělat první minutu po výbuchu,⁶³² na což protagonista není schopen odpovědět.⁶³³ Právě touto otázkou se autor pokusil motivovat hrdinovu frustraci, neboť právě ona mu připomene tragickou smrt matky. Význam položené otázky pro *výchozí představu* dokládá také Turova replika v jedné z posledních scén: „Veď to je to... čo robiť prvú minútu po výbuchu... Čo im povedať....“⁶³⁴ V technickém scénáři se celá promluva plánuje jako voice-over, ve filmu protagonista vysloví poslední větu, čímž se podtrhuje, že se táže sám sebe. Stejně jako tím, že na sebe zírá do zrcadla, což evokuje též pohled směrem k divákovi.⁶³⁵



Jako zásadní podmínku schválení literárního scénáře si I. TS stanovila, že postava Andreje bude aktivnější nežli doposud. Grečner již v kopii pro IUR předeslal, že se jeho dramatický prostor rozšíří v souvislosti s tvarem návrhu památníku coby symbolu lidského

⁶³² Turo totiž hovoří o tom, že dvě minuty po explozi se lze v místě dopadu bez rizika pohybovat. Stařena, jež se ho ptá, je následně tou, co opéká klobásy za výrazného zvuku škvaření sádla. Když ji Turo na ulici mívá, znovu na něj svou otázkou „útočí“.

⁶³³ Ze své přednášky proto během projekce osvětového filmu uteče a na další už se nedostaví. Kromě úvodní scény Turovy přednášky v technickém scénáři přibyly dvě závěrečné scény, v nichž tajemník osvětové besedy hrdinovi jeho přednášku připomíná a následně se posluchačům omlouvá, že přednášející nepřišel.

⁶³⁴ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Technický scénář, 1964.

⁶³⁵ Turův pohled a zvolání do kamery využíval již Stadtrucker ve filmových povídkách a první verzi literárního scénáře, Grečner ho však realisticky motivoval právě využitím zrcadla.

úsilí postavit se nukleární smrti, neboť se tím vyjeví pozitivní hodnota jeho činu.⁶³⁶ V technickém scénáři autor Andrejovu práci na uměleckém díle a dílo samotné skutečně rozpracoval, aniž by z něj ovšem učinil středobod vyprávění, jak od počátku literární přípravy vyžadovali zástupci skupiny. Ačkoli jim tedy ve vztahu k postavě Andreje vyhověl, držel se své vlastní *výchozí představy*. Zároveň se mu však podařilo eliminovat Lehoutou vyslovené negativum, že Andrejova socha je jen vnějškově přilepená na jeho osobní příběh.⁶³⁷

Hrdinův vztah s Ľubou sice už v literárním scénáři ohrožovala vzájemná neschopnost podpořit se, nicméně v technickém scénáři a filmu leží větší podíl viny na Andrejově upnutí se na sochu. V poslední verzi literárního scénáře se protagonista nedostavil na partnerčinu zkoušku proto, že se byl udat na policii jako viník chlapcovy smrti, v technickém scénáři i filmu na zkoušku zapomene kvůli práci na památníku. Nefunkčnost vztahu Andreje a Ľuby se ve filmu demonstuje i kompozicí záběru. Už v Grečnerově literárním scénáři se píše: „Opět dva profily v zábere. Pozerajú sa na seba s láskou, ale bezradne.“⁶³⁸ Technicky scénář naznačuje způsob snímání: „Kamera prudkým zdvihom /transfokátor a žeriav/ a odjazdom necháva Andreja a Ľubu uprostred veľkej, bezvýraznej plochy. Vzdďaľuje sa, vysoký nadhľad. Dve postavy v objatí, okolo nezúčastnene prechádzajú chodci.“⁶³⁹ V hotovém filmu sice chybí kamerový pohyb i využití transfokátoru, leč nefunkčnost vztahu se zdůrazňuje postavením figur po stranách záběru a prázdným černým prostorem mezi nimi stejně jako holými větvemi stromu obklopujícími postavy (namísto prázdného prostoru) v následujícím ostře stříženém absolutním nadhledu.



Obdobný způsob snímání se přitom uplatňuje i ve scénách Tura a Marceley.

⁶³⁶ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Třetí verze literárního scénáře, 1963.

⁶³⁷ Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Písemný posudek Emila Lehuty na 3. verzi literárního scénáře, 27. 4. 1963.

⁶³⁸ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Třetí verze literárního scénáře, 1963.

⁶³⁹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Technický scénář, 1964.



Proces vzniku návrhu památníku Grečner v technickém scénáři rozdělil do čtyř přesně vymezených etap. Poprvé ho popisuje v obraze 13: „[...] z neurčito formovanéj sadrovej hmoty sochy /I. etapa/, na ktorú ruka nanáša špachtľou mäkkou sadru a hneď ju formuje, panorámou na polodetail Andreja.“⁶⁴⁰ Během Turova modelování Rii je Andrejova socha v pozadí zabalená v igelitu (II. etapa), přičemž po dívčině odchodu se v technickém scénáři uvádí využití detailu sochy v igelitu, z nějž lze spatřit jen nezahalenou část: „Detail Andrejovy sochy v igelite. Poznávame iba časť tvaru, ktorý nie je zahalený. Inak igelit vo svojom formovaní prezrádza kontúry sochy a dáva tušiť jej tvár, hádam presnejšie, ako keby bola odhalená. Motív padajúcej figúry.“⁶⁴¹ Ve filmu se zabalený návrh objevuje, když se kamera jízdu přesouvá od Riiny busty k hrdince nebo když k ní kamera jízdu míří spolu s Turem. V jednotlivých obrazech Andrejova sochání se detailněji nežli v literárním scénáři popisuje protagonistův pracovní postup, včetně způsobu znázornění jeho únavy, a objevují se v něm zmínky o materiálu a tvaru sochy (sádra, kovová kostra).

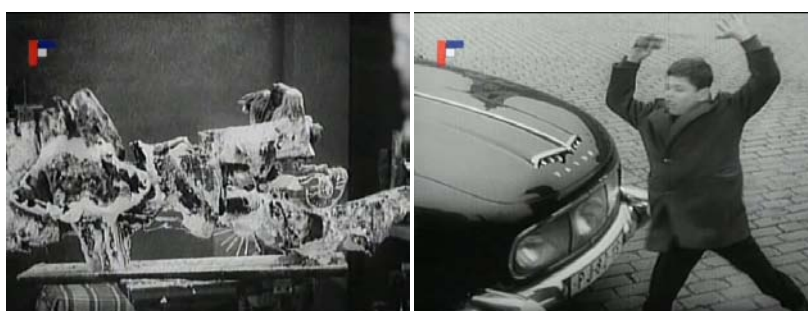


⁶⁴⁰ Tamtéž.

⁶⁴¹ Tamtéž.



Eduard Grečner též vyhověl J. A. Novotnému, neboť jako impulz k dokončení díla slouží smrt šestiletého chlapce, již tentokrát nezavinil Andrej, nýbrž náhodný chodec.⁶⁴² Hlavního hrdinu tak nesžírají pocity viny, ale v myslí se k tragické události neustále vrací, což se demonstruje jak v obraze, tak ve zvuku, kdy se různě kombinují stop-záběr chlapce v obranném gestu, záběr se sochou, černý blank, ticho, hudba z tranzistorového radiopřijímače, zvuk tramvaje a zvuková rekonstrukce havárie. Obdobně se Andrejův pocit viny formuloval už v Grečnerově literárním scénáři, v technickém se pochopitelně rozpracovává podrobněji, ale zejména nabývá onoho odlišného významu. Ve filmu se Andrejovo ponoření do vlastní myslí zobrazuje prostředky uvedenými v technickém scénáři, přičemž zobrazení smrti chlapce coby impulzu k dokončení návrhu Grečner vyjádřil pomocí stříhové skladby,⁶⁴³ kdy vedle sebe klade stop-záběr hochy a různě velké statické i rozpohybované záběry na sochu, a zvukovou rekonstrukcí nehody.



⁶⁴² Tím zmizelo i Lubino „patetické gesto“, jelikož dívka za svým milým přichází až v momentě, kdy dílo dokončil. Posléze se Štefanem pomáhá s uložením sochy do bedny.

⁶⁴³ Jaroslav Boček ve spojitosti s generací nové vlny poznamenává: „Tahle generace obrodila montáž, prostředek, který zůstal generací Jasného dlouho nedotknut. Někteří v tom spatřují vliv Resnaisovy *Hirošimy mé lásky* a jeho snímku *Loni v Marienbadu*. Bez pochyby tento vliv nelze eliminovat, ale i kdyby nebyl, musela by tato generace problém montáže nastolit, protože bez ní nelze podnikat průniky do lidského vědomí, nelze postihovat vnitřní souvislosti citové a myšlenkové, nelze uskutečnit nenadále konfrontace představy a reality.“ BOČEK. *Kapitoly o filmu*, s. 199.

To je podle něj jedním ze společných rysů českých tvůrců s mladými Slováky Grečnerem a Uhrem. Tamtéž.

S pomocí dalších Andrejových výtvorů, jejich umístění v mizanscéně a způsobu snímání se vyjadřují i Turovy pocity,⁶⁴⁴ např.:

Kolmý nadhľad na izbu s kompozíciami
s kompozíciami [sic!] sôch vo neskutočnom osvetlení.
Turo kráča medzi nimi, potom ide k obluku.

Turo: Nemá zmysel ozdobovať
sochami mŕtvolu planétu...“



Turova povaha zůstala zachována, pouze už neoznamuje Rii, že ještě nebyl s žádnou ženou. Technický scénář se soustředí spíše na to, že protagonista nechápe, proč s ním dívka strávila noc, když ho nemiluje, a rovněž na její přístup k milostným avantýrám. Následkem toho si však ústřední hrdina uvědomuje, jak ohavně se zachoval ve vztahu k Marcelle. Po flashbacku s Marcelou před obchodním domem sebekriticky poznamenává: „Som ja ale hovädo.“⁶⁴⁵ Grečner rovněž částečně upravil charakter Rii, jež s Andrejem hovoří o tom, co začala k Turovi cítit (v třetí verzi literárního scénáře byla jejich komunikace na toto téma pouze naznačena). Andrej ji odbude tím, že by měla dát Turovi pokoj, čímž implicitně naznačuje jeho citlivost. Následná smrt chlapce jejich rozhovor předčasně ukončí, a tak více méně zapříčiní, že se Ria a Turo vícekrát nesetkají, jelikož hrdince nebyla dána možnost, aby svůj problém dořešila.

Z uvedeného vyplývá, že prostřednictvím změn učiněných Eduardem Grečnerem v technickém scénáři se auto nijak neodchýlil od své *východí představy*, právě naopak ji kroky, jimiž vyhověl představitelům I. TS, více rozpracoval a v technickém scénáři zafixoval. Hrdinové jsou stíháni úzkostí, již způsobuje nukleární hrozba, ať už minulá (hirošimská tragédie), k níž odkazuje Andrejem vytvářený památník a hlas hirošimského lékaře provázející Turovu linii, nebo budoucí (potenciální svržení atomové pumy), jíž se obává Turo v důsledku dotazu staré ženy a tragické smrti matky. Aktivnímu Andrejovi se podaří své tísně zbavit, Turovi, jehož frustrace je hlubší a silnější nikoli, snad proto, že se jí poddá. Až příliš ovlivňuje protagonistovo chování a zcela naruší jeho schopnost navázat upřímný milostný, či obecněji řečeno, mezilidský vztah,⁶⁴⁶ přičemž v momentě, kdy se o to pokusí, už je pozdě.⁶⁴⁷

⁶⁴⁴ Míra respektování v technickém scénáři popsaném způsobu snímání atp. ve výsledném filmu není předmětem této práce.

⁶⁴⁵ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Technický scénář, 1964.

⁶⁴⁶ Rovněž Andrej se o něm před Lubou vyjadřuje s určitým despektem vyplývajícím z Turova chování a řečí, které neustále vede.

⁶⁴⁷ Stanislava Přádná uvádí jako antipody Arnošta ze *Zabitě neděle* (Drahomíra Vihanová, 1969) a Lauka z filmu 322. Arnošt je ovládán negativní energií a spěje k sebeustrukci, naopak Lauka z krizového stavu

Zástupci I. TS Grečnerovu *výchozí představu* přijali, i když Turův pesimismus a nezdary Andrejovu úspěchu ovlivňuje celkové vyznění díla a posouvá ho do roviny bezútěšnosti.⁶⁴⁸ Uvědomovali si přitom, že právě tyto atributy by mohly vést k zamítnutí možnosti realizace ze strany vedení studia. Jak je důležité snímek *Každý týždeň sedem dní* realizovat proto zdůraznili Albert Marenčin ve vyjádření k technickému scénáři a Štefan Sokol v ideovém zdůvodnění látky. Marenčin v podstatě navázal na Sokolův posudek k poslední verzi literárního scénáře, neboť jako nejdůležitější lidskou vlastnost vyzdvihl schopnost podívat se pravdě do očí a bez příkras analyzovat situaci. Právě to podle něj činí Grečner svým plánovaným filmem:

Ako inak sa môže dnešný umelec postaviť hroziacemu nebezpečenstvu atómovej vojny než toto nebezpečenstvo identifikovať a dať o ňom pravdivé svedectvo svojim súčasníkom. O to sa pokúša Grečner vo svojom scenári: pozerá sa pravde do očí, nevytvára ilúzie ale ani nepodlieha panike a beznádeji. Atómový mrak vrhá síce svoj tieň na celé ľudstvo, ale neoslobodzuje nikoho od mravných záväzkov a povinností. Toho sú si vedomí Grečnerovi hrdinovia a podľa toho aj konajú.⁶⁴⁹

Sokol se ve svém ideovém zdůvodnění odvolává na povinnost umělce zobrazovat jevy povrchnímu pozorovateli skryté, což podle něj platí i pro pocity atomového nebezpečí. Jeho existenci se snaží legitimizovat opřením se o blíže nespecifikované výroky prvního tajemníka ÚV KSSS Nikity Chruščova. Bylo by podle něj chybou ponechat občany bez morální ideové pomoci Grečnerova filmu, protože:

Je veľkou zásluhou súdruhov Grečnera a Stadtruckera, že tento problém bez zábran vyťahujú na svetlo božie, ukazujú, ako hrozby dvadsiateho storočia pôsobia na našu spoločnosť a hlavne na jej najcitlivejšiu časť a to je mládež. Nezobrazujú tento proces pasívne, ale ukazujú, ako sa mladý človek tejto hrozbe bráni, ako jej čelí svojou aktivitou a činorodosťou, čo je jediná cesta, ak sa vyhnúť katastrofe.⁶⁵⁰

Sokol zde taktéž vycházel ze svého písemného posudku na třetí verzi literárního scénáře, kde mj. obhajoval Turův pesimismus, který v ideovém zdůvodnění pochopitelně nezmínil. V obou dokumentech se však odkazoval k bipolárnímu rozložení světa, neboť v ideovém

rozpadu vyvedou pozitivní síly v něm samém. CIESLAR, PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*, s. 271.

V tomto ohledu zůstává Turo někde mezi nimi, neboť ho jeho frustrace nedovede k sebeodstranění, ovšem ani pozitivní síly ukryté v jeho nitru mu nedokážou pomoci. Zůstává tak ve svých úzkostných pocitech uvězněn bez možnosti záchrany či definitivního konce.

⁶⁴⁸ Albert Camus v *Mýtu o Sysifovi* tvrdí: „Avšak trvalé napětí, které udržuje člověka ve vztahu ke světu, uspořádaný zápal, který ho nutí vše přijímat, to vše v něm vyvolává jinou horečku. V takovém světě je pak dílo tou jedinou možností, jak si zachovat vědomí a zafixovat jeho zákruty. Tvořit znamená žít dvakrát.“ CAMUS, Albert. *Mýtus o Sysifovi*. Praha : Garamond, 2006, s. 89–90.

Právě to, že se Andrej pokouší vzepřít atomové hrozbě uměleckým dílem, jej činí navzdory dočasným nezdarům úspěšnějším než Tura, jelikož ten na své umělecké ambice rezignoval jen proto, že ho nepřijali na sochařství. Grečner se přitom, jak už bylo řečeno, soustředí na postavy umělců napříč celou svou filmovou tvorbou.

⁶⁴⁹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Vyjádření k technickému scénáři, nedatováno.

⁶⁵⁰ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Ideové zdůvodnění látky, 10. 7. 1963.

zdůvodnění látky hovořil o koexistenci dvou velkých společenských, ekonomických a vojenských společenství⁶⁵¹ a v písemném posudku obhajoval Turův pesimismus tím, že ani sovětskou nótu Spojeným státům o vyzbrojování bundeswehru atomovými zbraněmi přece nelze považovat za pesimistickou.⁶⁵²

Závěrečné shrnutí

Formování *výchozí představy* snímku *Každý týden sedem dní* probíhalo v rozmezí let 1958 až 1964, kvůli čemuž se na ní podílela poměrně velká *SIWG*, jež prošla kvůli reorganizaci uvnitř slovenského filmu výraznými personálními změnami. V jejich důsledku zanikla I. VS Jaššo–Bukovčan a látka přešla do I. TS Marenčin–Bakoš. Ivan Bukovčan tak přišel o vedoucí pozici a posléze *SIWG* zcela opustil stejně jako hospodářský vedoucí I. VS Július Jaššo. Naopak Albert Marenčin, jenž se z jednoho z interních dramaturgů stal vedoucím I. TS a tedy dramaturgem hlavním, získal větší pravomoci spojené také s podřízením IUR tvůrčí skupině, resp. jejímu vedoucímu. Právě tyto organizační změny a povýšení Alberta Marenčina vedlo společně s postupnou liberalizací k tomu, že mohl být natočen filmový experiment, jaký se do té doby v slovenské kinematografii nerealizoval. Jeho podobu nejvíce ovlivnil Eduard Grečner, který na postu režiséra vystřídal Františka Kudláče, pod jehož vedením by vzniklo mnohem konvenčnější dílo. Právě jeho *výchozí představa* její nesoulad s *výchozí představou* Ivana Stadtruckera i Eduarda Grečnera však znemožňovala další práci na literárním scénáři, což bylo důvodem toho, že došlo k jeho odvolání.

I když se o výslednou podobu filmu nejvíce zasadil Eduard Grečner, jeho formu předjímalý už epizodicky vystavěné filmové povídky Ivana Stadtruckera, které autor nehodlal nijak zvlášť přepracovat, ačkoli ho k tomu ostatní členové skupiny neustále tlačili. Stadtrucker po celou dobu své práce na filmových povídkách a literárním scénáři více méně vzdoroval panujícím normám, přičemž Eduard Grečner se s ním v tomto ohledu plně ztotožnil a dovedl scenáristovo úsilí do konce v momentě, kdy představitelé I. TS seznali, že ten není schopen naplnit jejich *výchozí představu*. Tatáž situace se sice opakovala i s Grečnerem, nicméně skupina nakonec usoudila, že bude nejlepší nechat ho film natočit, ačkoli se její členové ne zcela ztotožňovali s jeho *výchozí představou* realistického filmu pojednávajícího o vysokoškolských studentech. To dokládá, že I. TS fungovala na principu plné důvěry ve vztahu ke scenáristům a režisérům a neváhala pustit do realizace i látku, jež tak docela neodpovídala *výchozím představám* jednotlivých členů.

Jak Ivan Stadtrucker, tak Eduard Grečner se zároveň ukázali jako autoři, kteří striktně sledovali naplnění vlastní *výchozí představy* a pokud se rozhodli učinit nějakou změnu žádanou ostatními participanty, vždy se snažili co nejméně se vlastní *výchozí*

⁶⁵¹ Tamtéž.

⁶⁵² SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týden sedem dní*. Písemný posudek Štefana Sokola na 3. verzi literárního scénáře, 23. 4. 1963.

Sokol zde odkazuje na druhou berlínskou krizi z 1958, v jejímž průběhu SSSR mj. sledoval cíl zabránit vyzbrojení Bundeswehru atomovými zbraněmi: „Vyzbrojování začalo v roce 1958 na základě souhlasu Spolkového sněmu z května 1957. Německá armáda postupně získala od USA nosiče jaderných zbraní, zbraně samotné však zůstaly pod kontrolou Spojených států.“ HORČIČKA, Václav. Druhá berlínská krize a politika Spolkové republiky. *Historický obzor* 11, 2000, č. 9 a 10, s. 218.

představě zpronevřit. Navzdory tomu se v průběhu geneze filmu uskutečnilo množství změn, kvůli nimž lze zaznamenat znatelné rozdíly mezi původní Stadtruckerovou synopsí a poslední variantou literárního scénáře či technickým scénářem vytvořenými Eduardem Grečnerem. Ten hájil stanoviska Ivana Stadtruckera, zároveň však *vývojový proces* od počátku ovlivňoval na základě vlastní *výchozí představy*, viz např. jeho upnutí se k atomové hrozbě u Stadtruckera druhotné. V momentě, kdy Grečner začal přepisovat literární scénář, Stadtruckerovu *výchozí představu* významově pozměnil, ačkoli ponechal mnohé její atributy. Na rozdíl od Stadtruckerovy varianty literárního scénáře neumožnil figuru Tura, jež se v průběhu literární přípravy stala hlavní postavou, zbavit se úzkosti. Tak činil také Stadtrucker v synopsi a filmových povídkách, ovšem tehdy se Turo nacházel v kolektivu čtyř ústředních hrdinů, z nichž nebyl tím nejdůležitějším. Pro Grečnera však představoval důležitější postavu než jeho spolubydlící Andrej. Už v jeho prvotině se tak objevují prvky typické i pro jeho další tvorbu v šedesátých letech: protagonista poznačený neúspěšným hledáním a snaha proniknout prostřednictvím moderních filmových vyjadřovacích prostředků do nitra postav. To sledoval již Ivan Stadtrucker, jenž tak Grečnerovi poskytl více než vhodný materiál pro realizaci jeho režijní prvotiny.

5. Nylonový mesiac

Architekt Andrej (František Velecký) se setkává se svůdnou Vandou (Helena Šmihulová), s níž se počne stýkat navzdory tomu, že má známost se zdravotní sestrou Drahuší (Dagmar Dolinská) toužící po vdavkách. Přestože protagonista původně považuje nový román za dočasný, ostatně jako vždy, brzy se do Vandy zamiluje. Nespokojen s tím, že nejsou nikdy sami, přihlásí se do soutěže o návrh horského hotelu. Milenci díky tomu mohou odjet na hory, kde však kromě naplnění Andrejových tužeb dojde k prvním neshodám. Vanda se totiž nehodlá vázat, zatímco Andrej jí nabídne sňatek. Protagonista svým sobeckým chováním a potřebou mít Vandu jen pro sebe zapříčiní, že se s ním žena rozejde a nenávratně zmizí z jeho života. Souběžně s tím se odvíjejí osudy doktora Paštinského (Ludovít Ozábal) a jeho syna Jozefa (Miroslav Bedrik). Neoblíbený Paštinský si po smrti ředitele projekčního ústavu myslí na jeho místo, ovšem dostává výpověď. Jozef žije pouze bigbitem,⁶⁵³ přičemž hochův mladistvý elán a odhodlání se stavějí do protikladu k nudnému životu usedlého a ustrašeného otce. Paštinského stereotypní manželský život rovněž zrcadlí životní situaci, do níž se Vanda odmítá dostat.

5.1. Úvod

Jak jsem uvedl již v úvodu ke kapitole věnující se filmu *Každý týždeň sedem dní*, Grečnerova prvotina se setkala se zanedbatelným zájmem publika. Kritika titul přijala často s rozporuplnými pocity, ovšem mnozí si od mladého režiséra slibovali, že svou další tvorbou přispěje do slovenské kinematografie pozoruhodnými díly.⁶⁵⁴ Jeho druhý snímek *Nylonový mesiac*, natočený podle stejnojmenné novely Jaroslavy Blažkové a v premiéře uvedený 11. února 1966,⁶⁵⁵ však mezi kritiky způsobil všeobecné zklamání a rovněž

⁶⁵³ Ve filmu se objevila slovenská bigbitová kapela The Beatmen ovlivněná tvorbou The Beatles. Kapela hrála v letech 1964–1966 a jejím frontmanem byl Dežo Ursíny. Postavu Jozefa ztvárnil druhý kytarista a zpěvák skupiny Miroslav Bedrik. S Ursínym Grečnera seznámil pomocný režisér filmu Jozef „Boby“ Novan, jenž tehdy působil v hudební redakci televize. Kromě hudby Ilji Zeljenky Grečner přenechal výběr hudby pro film právě na něm. Měl nahrát hudbu s anglickými texty, neboť se režisérovi zdálo, že by v příběhu *Nylonového mesiaca* působily slovenské texty bizardně. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

Eduard Grečner na svém blogu, stejně jako v pořadu *Zlatá šedesátá*, ve spojitosti s filmem vzpomíná: „Jedným z hlavných motívov filmu bola aj generačná vzbura v rodine: mládenec s dlhými vlasmi a bezvlasý otec, ktorý sa pružne prispôboval dobe a tento svoj postoj kázal aj svojmu odbojnému synovi. Miro Bedrik [...] a samozrejme aj jeho kamaráti a účastníci jeho koncertov vo filme museli mať dlhé vlasy, ktoré tak dráždili komunistický režim, že ich nositeľov (pre nich to boli nositelia tichej vzbury) násilne na policajnej stanici strihali. [...] Vydával som vtedy desiatky úradných potvrdení o tom, že majiteľ tohto potvrdenia vystupuje ako komparz vo filme *Nylonový mesiac* a dlhé vlasy sú pre túto úlohu nevyhnutné. Rýchlo sa medzi mladými rozšírilo, že takéto potvrdenia sa vydávajú. Podpísal som ich možno aj niekoľko desiatok, možno aj stovku. Každý vlasáč čo o to požiadal to dostal. Polícia bola bezradná a niekoľkokrát som musel potvrdiť, že je to autentická potvrdenka. [...] Trvalo to dosť dlho, film už mal dávno po premiére, ale potvrdenky sa stále používali.“ GREČNER, Eduard. *Beatmeni vlasáci a Nylonový mesiac* [online]. SME blog [citováno 20. 6. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://http://grecner.blog.sme.sk/>>.

⁶⁵⁴ BONKO. Ťažkosti hľadania, s. 15.

KALINOVÁ, Agneša. Obrana s výhradami. *Film a doba* 10, 1964, č. 10, s. 555.

POLÁK, Milan. Kto neskoro chodí. Na margo sfilmovaného *Nylonového mesiaca*. *Pravda*, 23. 2. 1966, s. 3.

⁶⁵⁵ Slovenský filmový ústav. Oddelení dokumentace. Složka k filmu *Nylonový mesiac*. Distribuční list filmu *Nylonový mesiac*.

na půdě ČSFB jej nevnímali zrovna pozitivně,⁶⁵⁶ a to navzdory tomu, že se stal divácky nejúspěšnějším autorovým filmem. Bez ohledu na to totiž se 142 478 diváky⁶⁵⁷ zaostával za dalšími tituly uvedenými roku 1966: výpravný film *Majster kat* (Paľo Bielik, 1966) se těšil návštěvě 2 387 352 diváků, detektivka *Smrť prichádza v daždi* (Andrej Lettrich, 1965) oslovila 425 211 diváků, *Námestie svätej Alžbety* (Vladimír Bahna, 1965) pojednávající o osudech slovenských židů za Slovenského státu se těšilo zájmu 278 360 diváků, *Kým sa skončí táto noc* (Peter Solan, 1965) vidělo 244 182 diváků a chuligánský film *Šerif za mrežami* (Dimitrij Plichta, 1965) jich navštívilo 239 103. S horším výsledkem se musela potýkat jen *Panna zázračnica* (Štefan Uher, 1966) s pouhými 78 058 diváky.⁶⁵⁸ Na Grečnerovu obranu je třeba poznamenat, že jeho dílo uváděné jakožto psychologický film snad ani nemohlo obstát v konkurenci divácky atraktivnějších žánrů, nehledě na to, že část publika dost možná odradila zkušenost s jeho prvotinou.

Režisér sice adaptoval populární literární předlohu, ale ta poprvé vyšla již roku 1961 a vcelku rychle zastarala, o čemž se hovořilo i v průběhu schvalovacího procesu⁶⁵⁹ a též to zaznělo v některých recenzích: „Málo platné, co se mohlo zdát v novele alespoň trochu odvážné, není po pěti letech ve filmu už ani atraktivní, a zdaleka v něm už nejde o city mladých lidí, ale spíše jen o nálady a hru na ‚životní styl‘.“⁶⁶⁰ Nebo:

Než, som sa išiel pozrieť na nový Grečnerov film *Nylonový mesiac*, prečítal som si znova Blažkovej novelu. Už po prvých stránkach som bol zmätený a prekvapený. [...] Hoci ani vtedy som *Nylonový mesiac* nepovažoval za nejakú zvlášť veľkú literatúru. Bola to však literatúra, ktorú si doba priam vyžiadala, ktorú si vytvorila. A teraz aký rozdiel, aká zmena! Za niekoľkých rokov stratila takmer všetky svoje prednosti, zovšednela, vyprchal z nej život.⁶⁶¹

Přípravné práce na filmu se zahájily 19. března 1965 a první natáčecí den připadl na 16. dubna téhož roku. Poslední natáčecí den proběhl 3. září 1965, čili necelý půlrok před premiérou. SFÚ. Oddělení dokumentace. Složka k filmu *Nylonový mesiac*. Výrobní list filmu *Nylonový mesiac*.

⁶⁵⁶ Na aktivu zabývajícím se propagací např. z Jána Komiňára zaznělo: „[...] bolo by sa treba zamyslieť aj nad dramaturgickou žánrovou a tematickou skladbou ročného výrobného plánu slovenskej filmovej tvorby. V posledných rokoch vytvorili na Kolibe viacero slovenských filmov s problematickou umeleckou úrovňou /Ivanov, Prípady Barnabáš Kos, Každý týždeň sedem dní, Nylonový mesiac, Odhalenie AB, atď./“ Slovenský filmový ústav. Slovenský filmový ústav. Propagácia slovenských filmov. Aktív o propagácii v marci 1967, s. 9.

V roce 1968 Emil Lehuta pronesl: „Ťažko ospravedlniť benevolentným postojom zväzu a jeho predsedníctva k takých [sic!] očividným neúspechom našej produkcie, ako bolo *Odhalenie Alžbety Bátorčičky*, *Nylonový mesiac* a niektoré ďalšie. Preniesť sa cez to nie je otázka profesie, ale elementárnej morálky.“ SFÚ. Stenografický protokol z aktívu slovenských filmových a televíznych umelcov, 18. 6. 1968, s. 36.

Albert Marenčin tvrdí, že ve I. TS hodnotili *Každý týždeň sedem dní* jako daleko zdařilejší film nežli *Nylonový mesiac*. Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

⁶⁵⁷ Do slovenských kin zavítalo 89 344 diváků (985 projekcí), do českých 53 134 (643 projekcí). MAJCHRÁK. *Otázky žánrovej štruktúry slovenského filmu 1946–1980 vo filmovej distribúcii v Čechách a na Slovensku*, s. 66.

V sociologickém průzkumu Lubomíra Mešťánka pořízeného při premiérovém uvedení snímku v bratislavském kině Tatra, jež trvalo 16 dní a kde ho vidělo 13 250 diváků, 12 % dotázaných uvedlo, že film byl velmi dobrý, 31 % se jevil jako dobrý, 39 % ho označilo za průměrný a 18 % za špatný, přičemž pozitivnímu hodnocení se těšil zejména u mladých lidí. FRAŇO, A. J. O *Nylonovom mesiaci* trochu jinak. *Smena*, 28. 5. 1966, s. 7.

⁶⁵⁸ MAJCHRÁK. *Otázky žánrovej štruktúry slovenského filmu 1946–1980 vo filmovej distribúcii v Čechách a na Slovensku*, s. 64–70.

⁶⁵⁹ Viz písemné posudky k filmu.

⁶⁶⁰ von. Kaširovaný mesiac i city. *Práce*, 17. 3. 1966, s. 5.

⁶⁶¹ HASMANN, Rudo. Jedna či dve príležitosti?. *Mladá tvorba* 11, 1966, č. 4, s. 56–57.

Podle Dagmar Marenčinové totiž byla šedesátá léta velmi dynamickým obdobím, během něž se rychle dohánělo vše do té doby neznámé či zapovězené.⁶⁶² A tak roku 1961 zaujala próza dosud Blažkové nevídanou otevřeností ohledně erotických vztahů a emancipovanou ženskou hrdinkou, což však záhy překonala další díla. Ve spojitosti s filmovým *Nylonovým mesiacom* i dalšími slovenskými hranými filmy daného desetiletí na to upozorňuje i Jelena Paštéková:

Podoby slovenskej filmovej lásky sú v šesťdesiatych rokoch značne anachronické a na ich dne sa napriek predstieranej modernosti skrýva prudérnosť (*Pre mňa nehrá blues, Každý týždeň sedem dní, Nylonový mesiac, Zmluva s diablom, Čierna minúta, Láska neláskavá*). Z tohto rámca sa svojím komplexnejším obrazom životného sveta vymklo iba Bednárovo a Uhrovo *Slnko v sieti* (1962), Weissov a Laholov *Sladký čas Kalimagdory* (1968) a Jakubiskove, Hanákove a Havettove filmy z druhej polovice desaťročia.⁶⁶³

Vzhledem ke Grečnerovu tvůrčímu naturelu se volba novely *Nylonový mesiac* jeví jako ne zcela vhodná.⁶⁶⁴ Z hlediska nejen režisérovy filmografie ale též osobních postojů představuje jeho druhý snímek ojedinělý případ, kdy se podřídil vnějším tlakům, neboť pokud by si pro svůj druhý film ne zvolil divácky atraktivní látku, neobdržel by ze strany ČSFB finanční ani žádnou jinou podporu. Natočení takového filmu mu vlastně ředitel ČSFB Pavel Gejdoš předložil jako ultimátum, o čemž pojednám níže v oddílu zabývajícím se okolnostmi vzniku scénáře. Pokud by se tak nestalo, Grečnerovo dílo by se ubíralo jiným směrem.⁶⁶⁵ Ivan Stadtrucker pro něj připravoval scénář o člověku, jenž se nevhodně umisťuje a tím mění hodnoty jako desetinná čárka nazvaný *Nevhodne umiestená desatinná čiarka* (k realizaci nikdy nedošlo)⁶⁶⁶ a režisér plánoval v lednu 1965 začít s natáčením

⁶⁶² Rozhovor s Albertem Marenčinem a Dagmar Marenčinovou, Bratislava, 5. 6. 2015.

⁶⁶³ PAŠTÉKOVÁ. Literárne impulzy v slovenskom hranom filme, s. 35–36.

Otázkou samostatného výzkumu by bylo, nakolik to bylo dáno tvůrci samotnými, anebo vnějšími okolnostmi. Grečner např. uvedl, že v televizním filmu *Mířve oči* nemohla být herečka Marta Rašlová odhalena. Nedovolili mu to, neboť tehdy i nahota byla „hříchem“. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

⁶⁶⁴ I když Milan Polák tvrdil opak: „[...] režisér mal námet konvenujúci jeho naturelu a založeniu, cez ktorý sa mohol dostať pod povrch všednosti a vysloviť o svojom súčasníkovi nové poznanie využitím všetkých možností modernej filmovej reči.“ POLÁK. Kto neskoro chodí. Na margo sfilmovaného *Nylonového mesiaca*, s. 3.

⁶⁶⁵ Grečner zpětně hodnotí nepřijetí *Každý týždeň sedem dní* jakožto důležitý bod, od něž se jeho tvorba dále odvíjela. Kvůli tomu se následně pustil do adaptování novely *Nylonový mesiac*. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 21. 10. 2013.

⁶⁶⁶ Šlo o příběh z uměleckého prostředí a chvíli se jmenoval *Hra na pravdu*. Nerealizoval se, protože už existovalo podobné drama *Kdo se bojí Virginie Woolfové?*, a tak od toho patrně na Grečnerův podnět upustili, dokonce ani scénář nedopsali. Stadtrucker vyhotovil jen povídku. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

Vzhledem k tomu, že citovaný snímek pochází z roku 1966, Grečner a Stadtrucker museli na své látce pracovat ještě po natočení filmu *Nylonový mesiac* a v době příprav *Drak sa vracia*.

Ivan Stadtrucker uvádí, že po *Každý týždeň sedem dní* psal ve spolupráci s Tiborem Vichtou jakožto dramaturgem scénář pro Eduarda Grečnera, ovšem upustili od něj poté, co Jean-Luc Godard natočil snímek *Vdaná žena* (1964). Další projekt, na jehož pracovní titul si již nepamatuje, ukončila invaze vojsk Varšavské smlouvy v srpnu 1968. Scénář následně přepracoval do podoby televizní inscenace *Únava materiálu* (1974), jež měla velký celostátní úspěch. Emailová korespondence s Ivanem Stadtruckerem, 14. 8. 2015.

Scénář *Hra na pravdu* figuroval v plánu I. TS pro léta 1971–1972, je tedy otázkou zda jde skutečně o totožný scénář s *Nevhodne umiestenou desatinnou čiarkou*, anebo jde o Stadtruckerem zmíněný scénář

snímku *Drak sa vracia*, jehož technický scénář měl hotov již na podzim 1964.⁶⁶⁷ Realizace „*Draka*“ se tedy opět neuskutečnila. Poprvé nepostoupil do výroby v důsledku tažení Pavla Dubovského proti ideově závadným scénářům v roce 1959 a nyní kvůli Gejdošovi. Oba ředitelé svým přičiněním nepřímo ovlivnili podobu budoucího filmu, neboť ten by v případě realizace na konci páté a v polovině šesté dekády minimálně částečně vyhlížel jinak. O tom však pojednám v kapitole věnované tomuto titulu.

Nylonový mesiac lze v kontextu Grečnerovy tvorby považovat za jediný „komerční“ film, k jehož natočení by bez tlaku ze strany vedení ČSFB nikdy nepřikročil. Že se nevydařil tak docela podle jeho představ, si tvůrce uvědomoval už po dokončení:

Bola to prvá projekcia [filmu *Nylonový mesiac*], po ktorej malo nasledovať zhodnotenie. Bol som nesvoj (zakaždým je autor nesvoj keď po prvý raz predvedie svoje dielo), ale ja som bol nesvoj aj preto, lebo som cítil, že film nie je celkom taký aký som chcel vytvoriť, videl som jeho slabiny a típol som kto ešte okrem mňa ich odhalí. Chvíľa ticha v projekcii po filme sa mi videla nekonečná, Dominik Tatarka [...] chvíľu mlčal a potom povedal oslobodzujúce slová, ktoré mi rozochveli vnútro: „nebojím sa o osud slovenského filmu, keď má takýchto režisérovi“.⁶⁶⁸

nerealizovaný kvůli okupaci vojsky Varšavské smlouvy a nastoupivší normalizaci. Mezi dalšími nerealizovanými projekty Eduarda Grečnera se zde nalézají také *Salome* podle Oscara Wilda, *Janko Král* později natočený pro televizi a *Na druhom konci linky* ve spolupráci Grečnera a Karvaše. MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 314.

Dále Grečner připravoval scénáře *Pieseň piesní podle Šalamouna*, *Pieseň o Jochannovi* opět podle Wilda, *Pieseň pre hluchých* dle Jána Pappa a pohádku *Lomidrevo a Loktibrada*. Pro televizní „nedělní poezii“ připravoval *Dvojramenní čisté telo* na motivy André Bretona a poezii Robinsona Jefferse.

SFÚ. Oddělení dokumentace. Složka k filmu *Každý týždeň sedem dní*.

⁶⁶⁷ Např. viz HERMANN, P. Každý může mať svoju Hirošimu. *Kultúrny život* 19, 1964, č. 40, s. 9.

Drak sa vracia figuruje vedle *Každý týždeň sedem dní* v dramaturgickém plánu na rok 1964 vytvořeném už červnu 1963 a posléze i ve výrobním plánu na rok 1964, kde je však ručně zaznamenán jeho přesun do látek uvažovaných pro výrobní rok 1966. SFÚ. Dramaturgicko-výrobné plány. Dramaturgický plán na rok 1964, červen 1963.

SFÚ. Dramaturgicko-výrobné plány. Návrh výrobného plánu hraných filmov na rok 1965–1966.

⁶⁶⁸ GREČNER, Eduard. *Slovenský film videný znútra (18)* [online]. SME blog [citováno 20. 6. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://http://grecner.blog.sme.sk/>>.

Grečner chtěl později adaptovat Tatarkovu baladickou prózu *Kohútik v agónii*, u níž ho zaujaly emoce krutosti a lásky, nicméně tomu zabránila okupace Československa vojsky Varšavské smlouvy v roce 1968, kdy už Grečner s Tatarkou formovali *východí představu* filmu: „Chodieval som k Tatarkovi do jeho bytu pod Slavínom, popíjal s ním okrem kávy skvelú whisky, účastnil som sa akýchsi rozhovorov bez konca na domáci spôsob. [...] Príbeh *Kohútika v agónii* je tiež tak komponovaný - ako nekončiaci tok. Bolo pre mňa výzvou nájsť spôsob prerozprávania zložitej štruktúry prózy do vizuálnej reči filmu. Náročná úloha ma veľmi zaujala a spolu sme vymýšľali rozličné väzby, motívy a obrazy. Len tak mimochodom som mu spomenul svoj mladícky zážitok z detstva: videl som kurence zabíjať nie nožom ako moja stará mama, ale sekerou: odťatá hlava odletela na sneh a telo kurčaťa – kohútika – bez hlavy ešte sekundu bežalo popri nátoni, na sneh prudko striekala krv... Tatarku scéna nadchla, krutá krása tohto obrazu v kontexte vojny sa mu pozdávala a začali sme tento motív rozvíjať. Príbeh Tatarkovho *Kohútika v agónii* je vlastne baladická meditácia popraveného chlapca, jeho matky a jej brata (autor) o vojne, o zbytočnej smrti, o vine a výčitkách svedomia matky, ktorá v snahe zachrániť synovi život nepriamo zavinila jeho smrť.“ Tamtéž.

Stručně se o tom režisér zmínil i v rozhovoru s Annou Slávikovou: „*Kohútik v agónii* by sa bol dostal na plátno, keby nedošlo k okupácii ČSR v roku 1968, a tým k dlhému prerušeniu mojej filmovej kariéry.“ SLÁVIKOVÁ, Anna. Režisér EDUARD GREČNER hovorí o svojom knižnom debute *Absolutná žena*. [online]. *Literárne informačné centrum* [citováno 24. 10. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.litcentrum.sk/rozhovory/reziser-eduard-grecner-hovori-o-svojom-knižnom-debute-absolutna-zena>>.

Tatarkův *Kohútik v agónii* se společně s texty *Kolíška* Alfonze Bednára a *Tri vody* Ivana Bukovčana plánoval zařadit do povídkového filmu plánovanému k dvacátému výročí SNP pod názvem *Partizánske poviedky* v režii Stanislava Barabáše. SFÚ. Dramaturgicko-výrobné plány. Dramaturgický plán na rok 1964.

Těch, kdo *Nylonový mesiac* takto ocenili, ovšem bylo velmi málo. Kupříkladu v *Lidové demokracii* se oznamovalo, že se autorovi nepodařilo realizovat vlastní záměr, a že problematiku vztahů výrazně zploštil⁶⁶⁹ a recenzent *Práce* psal, že je v něm všechno, včetně citů, trochu kaširované.⁶⁷⁰ V jeho závěrečném konstatování: „Film pro kino náročného diváka to zdaleka není, a pro běžného diváka, který chce být baven a dojmán – teprve ne,“⁶⁷¹ se pak odráží základní rozpor přítomný v Grečnerově adaptaci.

Tato kapitola se proto vedle popisu okolností vzniku scénáře zaměří na *výchozí představu* Eduarda Grečnera o budoucím filmu *Nylonový mesiac*, jež sice vycházela z textu Jaroslavy Blažkové, ovšem zdůrazněním pro mnohé cizorodých, pro Grečnera však zcela zásadních motivů, ji posunula do odlišných významových poloh. Popis procesu schvalování literárního scénáře a tedy vývojového procesu *výchozí představy*, během něž režisérova *výchozí představa* neustále „narážela“ na *výchozí představy* ostatních členů tvůrčí skupiny, ukáže Grečnera jako neústupného tvůrce, jenž za každou cenu hodlal prosadit svou verzi *výchozí představy*, což ostatně naznačoval už průběh literární přípravy snímku *Každý týždeň sedem dní*. Rovněž Albert Marenčin Eduarda Grečnera charakterizuje jako umělce připravujícího všechny své filmy velmi pedantně a cílevědomě.⁶⁷² Literární přípravu filmu rozčlením do tří etap: 1. první verzi literárního scénáře, 2. druhá verzi literárního scénáře a 3. technický scénář a hotový film, přičemž už tato třífázová příprava nasvědčuje tomu, že schvalování snímku *Nylonový mesiac* probíhalo oproti předchozímu titulu „hladčeji“, snad i proto, že tentokrát všichni členové skupiny zastávali podobnou koncepci, a to koncepci divácky atraktivního titulu, čili se snáze dospělo ke konsensu coby základnímu předpokladu úspěšného dokončení filmu.⁶⁷³

Oproti Stubbsovi⁶⁷⁴ nevyčleňují prozaickou předlohu coby samostatnou část, a to proto, že na rozdíl od něj sledují vývoj *výchozí představy*. Novelu tedy chápu jako součást avant-textu, již budu při sledování vývojového procesu sice zohledňovat, avšak pouze z hlediska jejího vztahu k *výchozí představě* budoucího filmu, a to proto, že se shodně s Macdonaldem domnívám, že je podstatné to, co adaptátor, čili Grečner, přinesl do procesu formování *výchozí představy* a jaké uvnitř *SIWG*, tedy především I. TS, panovalo přesvědčení o nejlepším způsobu adaptování novely.⁶⁷⁵ Z tohoto úhlu pohledu není předloha natolik důležitá, aby se vyčlenila coby samostatná vývojová etapa. Proto

K realizaci snímku nakonec nedošlo, a tak se nelze divit, že Tatarka chtěl své dílo později přivést na plátno ve spolupráci s Grečnerem. Už v druhé verzi dramaturgického plánu se mezi návrhy do výroby objevuje *Kohútik v agónii* v režii Eduarda Grečnera a *Kolíška* ve tvůrčí skupině Beer-Bauma jako televizí objednaný titul, prozatím bez režiséra. I zde se však v obsazích plánovaných filmů objevují *Partyzánske poviedky*, a to *Kohútik v agónii* v režii Stanislava Barabáše, *Kolíška* Alfonze Bednára v režii Jozefa Medved'a a *Tri vody* v režii Andreje Lettricha. SFÚ. Dramaturgicko-výrobné plány. Dramaturgický plán na rok 1964.

SFÚ. Dramaturgicko-výrobné plány. Dramaturgický plán na rok 1964, II. varianta.

⁶⁶⁹ an. Dvě slovenské filmové novinky. *Lidová demokracie*, 18. 3. 1966, s. 3.

⁶⁷⁰ von. Kaširovaný mesiac i city, s. 5.

⁶⁷¹ Tamtéž.

⁶⁷² Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

O tom, že tvrdohlavě zastával svá stanoviska, hovoří i sám Grečner. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

⁶⁷³ MACDONALD. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, p. 91.

⁶⁷⁴ STUBBS. The Evolution of Orson Welles's *Touch of Evil* from Novel to Film, pp. 19–39.

⁶⁷⁵ MACDONALD. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, p. 208.

budu zohledňovat jen ty rozdíly či shody mezi knihou a scénáři, které mi umožní sledovat Grečnerův přístup, případně přístup dalších členů skupiny. Mimoto Jaroslava Blažková sice novelu rovněž napsala s určitým záměrem, ale sledovala vytvoření prozaického literárního díla, nikoli představu potenciálního filmu.

5.2. Prameny (Avant-texte)

K snímku *Nylonový mesiac* vznikly dvě verze literárního scénáře, samostatný technický scénář pro natočení zimních exteriérů a technický scénář pro celý film, do něž byla zimní část zakomponována beze změn (neboť dané scény se již natočily). Tentokrát nebyla napsána filmová povídka (viz oddíl „Okolnosti vzniku scénáře“) ani synopse, a to proto, že šlo o adaptaci literárního díla.⁶⁷⁶ K oběma verzím literárního scénáře se jako obvykle vyhotovily písemné posudky, z nichž mnohé se však v dokumentaci k filmu nepodařilo dohledat. Přesto se domnívám, že zbývající posudky postačí k rekonstrukci geneze režisérova druhého snímku a popisu vývojového procesu *východí představy*. Autorství dochovaného originálu písemného posudku lze na základě podpisu přisoudit zástupci IUR I. TS Emilu Lehutovi.

Ostatní posudky nejsou k dispozici a rovněž jejich autorství zůstává utajeno. Zajisté je vyhotovili, nebo to alespoň dostali za úkol, Břetislav Truhlář, Tibor Rakovský a Ján Rozner coby členové IUR. Z interních scenáristů a dramaturgů I. TS je, předpokládám, sepsali titíž lidé jako v případě posudků k verzi druhé. To ovšem ani zdaleka nebyvalo pravidlem, a proto to s jistotou mohu říci pouze o Nataši Tánské. Existenci jejího písemného posudku odvozují nejen z formulace z posudku k druhé verzi literárního scénáře: „Vcelku je scénár o úctyhodný kus ďalej. Zásahy a zmeny boli na prospech veci...“⁶⁷⁷, ale taktéž z jeho celkového pojetí, které naznačuje, že posuzovatelka je obeznámena i s první verzí scénáře. Jen díky znalosti první verze si totiž mohla dovolit konstatovat, že druhá verze prohloubila vztah Andreje a Vandy, získala na množství drobných situačních nápadů a charakteristice postav, zosílila ironii a posílila nelítostnost.⁶⁷⁸

V případě ostatních posuzovatelů se v jejich hodnotících textech nenalézají žádné zmínky o první verzi, ani další ukazatele toho, že k ní posudky sepisovali. Úvod posudku Maximiliána Nitry spíše vyvolává dojem, že četba druhé verze scénáře je prvním seznámením se s touto látkou: „Filmový prepis Blažkovej [sic!] prózy možno prijať iba s uznaním, i keď s oneskoreným vydýchnutím, že aj na *Nylonový mesiac* došlo, aj keď už trochu neskor [sic!]“⁶⁷⁹ V úvahu lze samozřejmě vzít i eventualitu, že toto konstatování zanesl teprve do svého druhého posudku, ale pak by tak rovněž učinil poněkud zpozdile, a případné dublování tohoto postoje v obou posudcích nepokládám za příliš pravděpodobné. Autorství případných písemných posudků k první verzi literárního scénáře nelze ověřit ani z jiných dokumentů.

⁶⁷⁶ Viz ŠMÍDA. *Od námětu do kopie. Výroba hraného filmu*, s. 3.

⁶⁷⁷ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Nataši Tánské k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁶⁷⁸ Tamtéž.

⁶⁷⁹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Maximiliána Nitry k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.

Ke druhé verzi literárního scénáře se ve fondu literárně-dramaturgické přípravy nachází pět písemných posudků, včetně jejich opisů, díky nimž lze velmi snadno určit původce: za skupinu Maximiliána Nitru, Pavla Sobotu a jmenovanou Natašu Tánskou a za IUR Tibora Rakovského a Břetislava Truhláře. Vedle této pětičky Albert Marenčín požádal o vypracování posudků Dominika Tatarku a z IUR Jána Roznera a opět Emila Lehutu, nicméně v literárně-dramaturgické přípravě studia Koliba jejich písemné posudky scházejí. Několik málo informací (výsledky diskuzí, počet a jména zúčastněných i omluvených, kdo odevzdal posudek a kdo ho alespoň přislíbil) lze čerpat ze zápisu posuzování druhé verze literárního scénáře konaného dne 16. března 1965. Zápis z posuzování první verze se podobně jako většina písemných posudků nedochovala.

5.3. Screen Idea Work Group

Jádrovými členy *SIWG Nylonového mesiaca* byli bezesporu Eduard Grečner coby autor scénáře a režisér a Jaroslava Blažková jakožto autorka literární předlohy a tedy námětu a spoluscenáristka druhé verze literárního scénáře. Mimoto s ní skupina konzultovala Grečnerem vyhotovenou první verzi literárního scénáře, její názor na ni tedy hrál důležitou úlohu. Dále pak do jádra *SIWG* patří vedoucí I. TS Albert Marenčín a autoři písemných posudků Maximilián Nitra, Nataša Tánská a Pavel Sobota. Stejně tak z nejrůznějších zdrojů vyplývá, že po celou dobu literární přípravy filmu a rovněž při předvádění konečného sestřihu figuroval v *SIWG* Dominik Tatarka, nicméně jeho přínos pro formování *výchozí představy* není nikde zaznamenán. Není jisté, zda ke scénáři napsal Marenčinem žádaný písemný posudek a nejsou známy ani jeho postoje během diskuzí v průběhu posuzování a schvalování literárního scénáře stejně jako v případě dalšího příslušníka *SIWG* Alfonze Bednára, jenž se účastnil diskuzí během posuzování. Oba spisovatelé působili v I. TS nejen jako posuzovatelé filmových povídek a literárních scénářů, ale též jako scenáristé a jejich slovo mělo váhu s ohledem na to, že šlo o uznávané autory. Kromě toho, že Albert Marenčín měl ve skupině hlavní slovo, a tak mohl zásadně *výchozí představu* ovlivnit, pakliže by nerespektoval autory, plně jim nedůvěřoval a neponechával jim značnou svobodu, je jeho pozice v rámci *SIWG* významná také proto, že právě on stál za jejím složením. Dále se z jádra *SIWG* nesmí opomenout zástupci IUR I. TS Emil Lehuta, Břetislav Truhlář, Tibor Rakovský a Ján Rozner, ovšem u posledně jmenovaného se nedochovaly žádné konkrétní stopy jeho vlivu na formování *výchozí představy*.

Za okrajového člena považují hospodářského vedoucího Pavla Baumu. Důležitou roli sehrál ředitel ČSFB Pavel Gejdoš, jenž sice nijak neparticipoval na vývoji *výchozí představy*, ale svým tlakem na Eduarda Grečnera zapříčinil, že režisér sáhl po novele Jaroslavy Blažkové. Kdyby tedy nebylo Gejdoše, *Nylonový mesiac* by nevznikl. Z tohoto hlediska je jeho vklad sice velmi podstatný, nicméně pouze dočasný, nebo, řekněme, iniciační. Schůze, na níž se projednávala druhá verze literárního scénáře, se účastnil i kameraman filmu Tibor Biath,⁶⁸⁰ nikde však není zaznamenáno, zda se k textu jakkoli

⁶⁸⁰ S Vincentem Rosincem Grečner na tomto filmu nespolečně pracoval, protože ten ve stejnou dobu snímal *Zvony pre bosých* Stanislava Barabáše. Oba štáby se během natáčení potkali na Chopku. K Rosincovi měl

vyjádřil. Předpokládám však, že alespoň něco málo k budoucímu filmu a jeho pojetí poznamenal, a také s Grečnerem konzultoval vizuální pojetí jeho *výchozí představy*, a tak ho taktéž zařazuje mezi okrajové členy *SIWG*.

Zcela neznámý zůstává u *Nylonového mesiaca* dramaturg. Jeho jméno není uvedeno ani v titulcích filmu, ani v literárně-dramaturgické přípravě, výrobním ani distribučním listu, či výrobním plánu na rok 1965.⁶⁸¹ V dokumentaci k filmu se zkrátka nenacházejí žádné stopy vedoucí k jeho práci na snímku. Ani Eduard Grečner, ani Albert Marenčin si dnes nevzpomínají, kdo mohl dramaturgem být. Grečner zauvažoval o Monice Gajdošové,⁶⁸² domnívám se však, že ho napadla proto, že jako dramaturg a scenárista začínal v její tvůrčí skupině. Marenčina napadl Tibor Vichta. Ten sice působil stejně jako Gajdošová ve II. TS, ale podle něj ho mohl Grečner oslovit. Mezi skupinami prý existovalo napětí a konkurenční nevraživost, ale právě Vichtu by Marenčin rád měl ve své tvůrčí skupině.⁶⁸³ Marenčinova úvaha tak vyplývá spíše z jeho osobního názoru na členy II. TS, nežli z jakýchkoli reálných předpokladů. Pozoruhodné ovšem je, že také jeho nenapadl nikdo z vlastní skupiny.

5.4. Okolnosti vzniku scénáře

Druhý celovečerní snímek Eduarda Grečnera *Nylonový mesiac* (1965) vznikl v I. TS Marenčin - ing. Bauma⁶⁸⁴ podle stejnojmenné předlohy Jaroslavy Blažkové⁶⁸⁵ z roku 1961. Grečnerova volba tohoto námětu vyplývala zejména z diváckého neúspěchu jeho debutu *Každý týždeň sedem dní* a naopak čtenářské oblíbenosti Blažkové novely. Jedna z výčitek adresovaná režisérovi ústy ředitele ČSFB Pavla Gejdoše totiž poukazovala na nezájem publika o jeho prvotinu a z něj plynoucí ekonomickou nerentabilitu. Gejdoš proto požadoval, aby si režisér našel látku, která bude pro diváky srozumitelná a osloví je. Pokud by tak neučinil, neumožnil by mu nadále režirovat. Ovšem ani Grečnera netěšil nezájem publika. To ho vedle Gejdošova pokynu motivovalo k tomu, aby pro svou druhou režijní práci hledal látku, díky níž bude moci navázat kontakt s obecností.⁶⁸⁶ Prózy

režisér nejbliže, zejména pro jeho výtvarné vidění, ale i s techničtěji založeným Biathem byl spokojen. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012 a Zlín, 29. 5. 2013.

⁶⁸¹ Slovesný filmový ústav. Dramaturgicko-výrobné plány. Návrh výrobního plánu hraných filmov na rok 1965–1966.

⁶⁸² Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 21. 10. 2013.

⁶⁸³ Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

⁶⁸⁴ Pavol Bauma krátce vystřídal v letech 1964–1965 ve vedení I. TS Karola Bakoše.

⁶⁸⁵ Jaroslava Blažková v letech 1952–1959 působila jako redaktorka Československého rozhlasu a vydavatelství *Smena*. V Torontu, kde se po emigraci usadila, pracovala jako jazyková redaktorka v *Sixty-Eight Publishers* Josefa Škvoreckého. Do literatury vstoupila právě novelou *Nylonový mesiac*. Psala rovněž pro děti, např. soubor povídek *Tóno, ja a mravce* (1961). SEDLÁK a kol. *Dejiny slovenskej literatúry II*, s. 467.

Roku 1962 se v Marenčinově tvůrčí skupině uvažovalo o rozpracování synopsí podle jejích prozaických textů *Zrkadlo* a *Ohňostroj pre deduška*. MOJŽÍŠ. *Albert Marenčin – filmár križovatkách času*, s. 59.

Dále pro režiséra Vladimíra Pavloviče připravovala psychologickou studii o dospívání děvčete nazvanou *Jahodová zmrzlina* (alternativní název *Letný vietor*). Dramaturgem látky byl Maximilián Nitra. SFÚ. Dramaturgicko-výrobné plány. Dramaturgický plán pre rok 1966-1967 (koncept).

⁶⁸⁶ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

Jaroslavy Blažkové, jež si získala čtenáře zejména mezi mládeží, proto hodlal využít, aby svým druhým snímkem zasáhl širokou veřejnost.⁶⁸⁷

Dne 20. listopadu 1964 se Grečner zavázal napsat podle novely *Nylonový mesiac* filmovou povídku⁶⁸⁸ a odevzdat ji do 31. března 1965, leč tvůrce fázi povídky „přeskočil“ a již 16. února 1965 odevzdal vedení tvůrčí skupiny literární scénář: „Keďže už literárna poviedka bola zreteľným uceleným dielom, bolo možné štádium filmovej poviedky preskočiť.“⁶⁸⁹ Tato první verze scénáře byla po vyhodnocení písemných posudků a konzultaci s Jaroslavou Blažkovou 21. února 1965 schválena a přijata jako filmová povídka. Současně vedení skupiny pověřilo Blažkovou napsáním literárního scénáře, čili jeho druhé verze. Na té Blažková a Grečner pracovali společně. Výsledek své práce odevzdali 7. března 1965 a 12. března Albert Marenčin pozval ředitele Gejdoše, Jaroslavu Blažkovou a dále Emila Lehutu, Břetislava Truhláře, Dominika Tatarku, Jána Roznera a Tibora Rakovského na posuzování literárního scénáře IUR I. TS. Na konci zasedání, konaného 16. března, byl scénář *Nylonového mesiaca* schválen a navržen do výroby s tím, že režisér Eduard Grečner vypracuje technický scénář v duchu připomínek a proběhnuvší diskuze.⁶⁹⁰ Opakovala se však obvyklá situace nastíněná ve spojitosti s pokyny k technickému scénáři *Každý týždeň sedem dní*, neboť absence jakýchkoli materiálů týkajících se posuzování technického scénáře naznačuje, že technický scénář do rukou zástupců IUR neputoval.

Na rozdíl od literární přípravy *Každý týždeň sedem dní*, kdy se literární scénář schvaloval nejprve ve skupině a teprve pak v IUR, u *Nylonového mesiaca* se posuzování jak členy skupiny, tak IUR odehrálo během jednoho setkání. Tomu nasvědčuje zápis z posuzování druhé verze literárního scénáře,⁶⁹¹ leč vzhledem k existenci posudku Emila Lehuty na první verzi předpokládám, že se tak dělo i v jejím případě. Posuzování druhé verze se zúčastnili Albert Marenčin, Alfonz Bednár, Nataša Tánská,⁶⁹² Maximilián Nitra a Pavel Sobota. Dále se dostavili Eduard Grečner, Jaroslava Blažková, kameraman filmu Tibor Biath a za IUR pouze Tibor Rakovský, protože Břetislav Truhlář poslal jen posudek. Emil Lehuta a Ján Rozner se omluvili, neboť v době konání se nacházeli mimo Bratislavu. K látce však zaujali pozitivní stanovisko, a proto se od jejich písemných posudků očekávaly pouze dílčí připomínky.⁶⁹³ Vzhledem k tomu, že se jejich posudky, a stejně tak posudek Dominika Tatarky, v literárně-dramaturgické přípravě studia Koliba nenacházejí, nelze dnes říci, zda je skutečně dodali, či nikoli.

Ředitel ČSF Bratislava Pavel Gejdoš se posuzování taktéž nezúčastnil, ale ještě téhož dne poslal I. TS dopis, v němž v případě schválení scénáře IUR a tvůrčí skupinou,

⁶⁸⁷ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, 21. 10. 2013, Bratislava.

⁶⁸⁸ Slovenský filmový ústav. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Smlouva o napsání filmové povídky, 20. 11. 1964.

⁶⁸⁹ Emailová korespondence s Eduardem Grečnerem, 4. 8. 2015.

⁶⁹⁰ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Zápis z posuzování druhé verze literárního scénáře ze dne 16. 3. 1965.

⁶⁹¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Zápis z posuzování lit. scénára „Nylonový mesiac“, 16. 3. 1965.

⁶⁹² Nataša Tánská je autorkou námětu a scénáře k snímku *Vždy možno začať* (Ján Lacko, 1961), v němž se ve slovenském filmu poprvé objevily prvky civilismu.

⁶⁹³ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Zápis z posuzování druhé verze literárního scénáře ze dne 16. 3. 1965.

souhlasil se zahájením přípravných prací na filmu *Nylonový mesiac*, a to nejpozději do desíti dnů od data schválení.⁶⁹⁴ V termínu 17. – 20. března proto Grečner vypracoval technický scénář pro zimní část, která se měla co nejdříve začít natáčet. Po realizaci zimní části měl 14. – 19. dubna dokončit technický scénář ke zbytku filmu a 22. dubna ho odevzdat vedení skupiny a řediteli studia ke schválení.

5.5. Schvalovací proces a vývoj výchozí představy

5.5.1. Literární scénář (první verze)

Jestliže *výchozí představa* filmu *Každý týždeň sedem dní* prošla značným vývojem a nejen hotový film ale též poslední verze literárního scénáře se výrazně odlišují od synopse a obou verzí filmových povídek, u snímku *Nylonový mesiac* se obě verze literárního scénáře příliš neliší, nicméně i tak došlo k celkem výraznému vývoji *výchozí představy*. První verze literárního scénáře se sestává z 83 obrazů. V prvních třech se ve všednodenních situacích poprvé objevují oba hlavní hrdinové.⁶⁹⁵ Grečner si zvolil Blažkové novelu s cílem přivést do kina početné publikum. Počítal přitom s diváckou obeznámeností s protagonisty, a proto si mohl dovolit díky motivickému střihu mezi druhým a třetím obrazem⁶⁹⁶ sice nenápadně, leč jasně ústřední pár představit. Právě spojení postav skrze motivický střih zřetelně poukazuje na to, že jde o Andreje a Vandu.⁶⁹⁷

V expozici autor dále představuje Andrejovy kolegy z Projekčního ústavu Petra a doktora Paštinského, Andrejovu partnerku Drahuši, u níž načrtává její upnutí se na Andreje i jeho negativní poměr k manželství, a její kolegyni Hanku. Obraz 8 se odehrává v bytě doktora Paštinského, uvádí na scénu paní Paštinskou, jejich dceru Boženku a zejména důležitou postavu Jozefa. V průběhu rodinného oběda se odhalí generační rozpor mezi Jozefem a rodiči, mimo jiné znázorněný Jozefovým poslechem jazzu. Tímto obrazem se navíc scénář rozděluje do dvou linií, které se v řadě bodů protínají, a to na linii ústředního páru a linii Paštinského a Jozefa.⁶⁹⁸ Nejvýraznějším protnutí jsou obrazy spojené s Paštinského narozeninovou oslavou, která probíhá jako

⁶⁹⁴ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Dopis Pavla Gejdoše ze dne 16. 3. 1965.

⁶⁹⁵ Andrej v davu lidí bezradně stojí v hale Aerolinií v Redutě, Andrej sedí v rozjíždějícím se autobusu a Vanda cestuje taxíkem. První z uvedených obrazů měl být nasnímán skrytou kamerou za využití dlouhoohniskového objektivu.

⁶⁹⁶ Záběry Grečner hodlal střihnout na základě kompozičních vztahů mezi záběry, a to v momentě Andrejova zažhnutí zápalky a taxikářova připálení Vandiny cigarety zapalovačem.

⁶⁹⁷ K obeznámenosti s jejich vzezřením posloužil i rozhovor s Grečnerem a kameramanem filmu Tiborem Biathem, v němž se objevují fotografie uchazeček o roli Vandy, jimž dominuje portrét Heleny Šmihulové s popiskem „Vybraná Vanda...“ nebo screenshotsy z filmu se jmény představitelů doprovázející recenze či noticky o vznikajícím filmu.

PIŠŮTOVÁ, Viera, TRNKOVÁ, Eva. Mesiac z nylonu. *Film a divadlo* 9, 1965, č. 22, s. 10–11.

POLÁK. Kto neskoro chodí. Na margo sfilmovaného *Nylonového mesiaca*, s. 3.

Smena, 4. 7. 1965, s. 7.

⁶⁹⁸ K protnutí linií dochází v obraze 31 situovaném do Projekčního ústavu, v němž se Paštinský svěruje Andrejovi se svými starostmi se synem a v obrazech 32 a 36, kdy Jozef zve po basketbalovém zápasu Vandu a její kamarádku Ditu na svůj koncert. V předloze hraje Vanda kopanou, přičemž záliba v tomto „mužském“ sportu má demonstrovat její emancipační snahy.

zástěrka pro to, aby se zavděčil kolegům z podniku. Na oslavu však neochotně dorazí pouze Andrej s Vandou, načež jsou zde konfrontováni s šedivým světem Paštinského.

Linii ústředního páru lze rozdělit na obrazy, v nichž se Andrej vyhýbá neustále telefonující Drahúši,⁶⁹⁹ hovoří s Petrem o své nové lásce, setkává se s Vandou, s níž se marně pokouší být sám; na obrazy, v nichž se Vanda objevuje s kamarádkou Ditou či postavou poslance a na obrazy společně tráveného času na horách.⁷⁰⁰ Během horské části dochází ke zlomu ve vztahu dvojice hrdinů, neboť zde Andrej své milé nabídne manželství, čímž se pro ni stane průměrným mužem. Následující obrazy stvrzují odcizení ústředního páru a odhalují osudy dalších postav.⁷⁰¹ Paštinského linii lze rozčlenit na obrazy Paštinského rodiny, několik málo obrazů samotného Paštinského a samotného Jozefa.

Úspěch novely Jaroslavy Blažkové podnítl, že *výchozí představa* budoucího filmu se uvnitř tvůrčí skupiny odvíjela od ideje realizovat divácky atraktivní kinematografické dílo. To platí také pro *výchozí představu* Eduarda Grečnera, jenž se prostřednictvím adaptace *Nylonového mesiaca* hodlal zapsat do povědomí širšího publika. Literární předloha mu zároveň, alespoň podle jeho původního mínění, poskytovala prostor pro rozvíjení vlastního přístupu. *Nylonový mesiac* zkrátka spojoval diváckou atraktivitu s Grečnerovi blízkou tematikou. Na próze ho zaujal hrdinčin vzdor a její snaha o emancipaci, přičemž při pohledu na tvůrce filmografie je zřejmé, že ho přitahovali právě hrdinové „protestující“, odporující svým počínáním zavedeným společenským konvencím jako např. Janko Král z televizní *Pribelské vzbury Janka Kráľa* (1978),⁷⁰² nebo hrdinové vymykající se z většinové společnosti, kupř. Martin Lepiš z *Drak sa vracia* nebo svým intenzivním prožíváním úzkosti z nukleární hrozby Turo z *Každý týždeň sedem dní*.⁷⁰³ Protagonistka *Nylonového mesiaca* Vanda má navíc společné rysy s Riou, ovšem s tím rozdílem, že druhá jmenovaná se ke svému nevázanému způsobu života přiklonila teprve po zklamání z nenaplněné lásky, čímž se poukazuje na rozklad partnerských

⁶⁹⁹ Kromě obrazů, v nichž se Andrej telefonicky vymlouvá, proč se Drahúši tak dlouho neozval, se v několika obrazech odráží ženiny obavy ze stárnutí a touha se provdat. V obraze 14 si Drahúša koupí od chlapce sněženky a přivoní k nim, aniž by si uvědomila, že sněženky nevoní (podobně bezvýrazný je i její vztah s Andrejem). Vztah s Drahúši Andrej ukončí v obraze 53, učiní tak tedy až za polovinou scénáře.

⁷⁰⁰ Natáčelo se na Javorině ve Vysokých Tatrách a v lyžařském areálu Jásná-Chopok. Všechny ostatní scény se odehrávají v Bratislavě.

⁷⁰¹ Doktor Paštinský dostane výpověď, Drahúša sděluje Andrejovi, že se učí žít bez něj, Vanda se rozejde s Andrejem, Peter se svěří Andrejovi, že se sešel s Drahúši a Paštinský nalezne toulavého psa, jehož se ujme, zatímco Jozef se svými přáteli postává na ulici, poslouchá hudbu a pozoruje kolemjdoucí děvčata, čímž text končí.

⁷⁰² Osudy Janka Kráľa Grečner považuje za své životní téma. Už na FAMU je zpracoval do filmové povídky. *Zlatá šedesátá* (Martin Šulík, 2009).

Rozhovor s Eduardem Grečnerem, 21. 10. 2013, Bratislava.

V knihovně FAMU se bohužel žádné Grečnerovy školní práce nenacházejí. Jestli z filmové povídky napsané na FAMU vycházel při psaní scénáře ke svému televiznímu filmu, který jako jediný z jeho filmografie není adaptací literárního díla, si režisér dnes nevzpomíná, údajně s ní však získal finanční odměnu v soutěži o operní libreto. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

⁷⁰³ Grečner k tomu poznamenal, že něco niterného ho vždy přitahovalo k těm, kteří jsou nespokojeni s daným stavem, vždy ho oslovovaly motivy vzdoru. Proto Jozef Paštinský vzdoruje proti generaci rodičů (on je vlasatý a miluje bigbít, otec je plešatý a má rád klasiku) a Drak by snad i chtěl být členem společnosti, ale zároveň jí pohrdá. V *Každý týždeň sedem dní* musí hrdinové zápasit o uznání, přičemž jejich mínění se vymyká tomu všeobecnému a Janko Král zosobňuje vzpouru proti společnosti. Avšak nezamýšlel to jako program, vyplynulo to tak samo. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

vztahů, zatímco prvně uvedená si ho zvolila bez přičinění vnějších okolností coby způsob udržení si vlastní svobody.⁷⁰⁴ Jak ona, tak Andrej navíc pracují jako architekti, čili je lze vřadit mezi Grečnerovy hrdiny umělce stejně jako muzikanta Jozefa.

V souvislosti s režisérovou *výchozí představou* by bylo možné parafrázovat výrok, který zmínil ve vztahu k přepracování textu Ivana Stadtruckerera u psaní scénáře filmu *Každý týždeň sedem dní*, a to, že si z předlohy vzal příběh a základní myšlenku.⁷⁰⁵ Navzdory podřízení se diktátu vedení ČSFB se totiž nedokázal zcela oprostit od vlastního pohledu na svět a způsob jeho pojmání v uměleckém díle:

Ako pomerne oneskorený čitateľ prečítal som si *Nylonový mesiac* mimo tej senzácie, ktorú novela vyvolala pri jej vydání [sic!]. Našiel som v nej veci nesenáčné, o ktoré ako o hodnoty možno oprieť môj pocit sveta a človeka v bludnom strácaní a nachádzaní harmónie, po ktorej celou bytosťou túži a opäť ustrojením celej bytosti ju od seba zapudzuje. Čosi o vnútornej citovej prázdnote.⁷⁰⁶

Jestliže Eduard Grečner takto pristoupil k přepracování Stadtruckerova textu, kterým byl očividně zaujat, nelze se divit, že totéž učinil s Blažkové prózou, o níž měl o něco horší mínění: „[...] samotná látka sa mi zdala ako len taká glazúra. Pôsobivo napísaná, ale bez hlbších koreňov. Pokúsil som sa ich do toho dostať a v podstate ľahký príbeh som zaťažil svojimi ťažkými úvahami. Tie dve veci sa však dostali do rozporu a tak som s tým filmom nakoniec nebol spokojný.“⁷⁰⁷

Pro popis Grečnerovy *výchozí představy* je proto nutné položit si otázku, které prvky mu posloužily pro pozvednutí podle něj povrchního díla, čili: Jaké byly další její aspekty doplňující *výchozí představu* divácky úspěšného filmu, o nichž kritici i sám režisér tvrdí, že jimi své dílo přetížil? Pro jejich odhalení je užitečné nahlédnout jednak do literárního scénáře a novely, neboť výše uvedená citace, podle níž režisér tyto prvky našel v předloze, odporuje zažitě představě o tom, že do ní zakomponoval cizorodé elementy. Přinejmenším v této fázi vývojového procesu se ovšem držel původní předlohy a svou *výchozí představu* utvářel z matérie, již mu poskytovala. Jeden ze stěžejních momentů – vesnický pohřeb, u něž se pozastavím u popisu následující fáze – se nachází již v novele stejně jako linie Paštinského stavěná do kontrastu s Vandinou linií. Pouze peripetie spojené s Jozefovým účinkováním v kapele nečerpají z prózy. Autor se tímto více soustředil na generační rozpory, neboť Jozef podobně jako Vanda odmítá životní

⁷⁰⁴ Katarína Hrabovská o Grečnerových ženských postavách hovořila jako o skicách inspirátorek a žen s tajemstvím. SFÚ. Aktív o slovenskom hranom filme v roku 1966. Referát Kataríny Hrabovské, 4. 5. 1967, s. 4.

⁷⁰⁵ PIŠŮTOVÁ, s. 14.

⁷⁰⁶ an. Dve slovenské filmové novinky, s. 3.

⁷⁰⁷ SUDOR, Karol. Eduard Grečner. Nikdy som sa neprispôbil. *TV Oko* 7, 2008, č. 7, s. 7.

Později toto své tvrzení Grečner částečně poopravil: „To nie je pravda, že by som bol nespokojný s filmom, ja som nespokojný so sebou, lebo ten film vznikol ako reakcia nie môjho vnútra, ale ako reakcia na prvý film, kedy bolo takmer prázdne hľadisko a riaditeľ filmu mi povedal, že by som mal nakrútiť niečo, čo naplní sálu, lebo, že mi nabadúce nedajú žiadne peniaze, tak ja som hľadal. Vtedy práve Jarka Blažková vydala knihu *Nylonový mesiac*, ktorý sa stal bestsellerom, a ja som preto nespokojný so sebou, lebo som podľahol tomu, že sa majú nakrúcať komerčné filmy.“ CYRÓN, Milan. *Natáčet jen to, co káže nitro* [online]. 25fps [citováno 30. 10. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2011/natacet-jen-to-co-kaze-nitro/>>.

postoj svých rodičů. Zatímco ona vidí svou svobodu v odmítání vážných známostí a institutu manželství, on ji hledá, pro Grečnera příznačně, v umění.

Určení *východí představy* dalších členů I. TS v této fázi vývoje komplikuje fakt, že k první verzi literárního scénáře *Nylonového mesiaca* se dochoval pouze jediný písemný posudek, jehož autorem byl zástupce IUR Emil Lehuta. Albert Marenčin však potvrdil, že se k adaptaci *Nylonového mesiaca* přistupovalo s vědomím toho, že Blažková platí za všeobecně oblíbenou a čtenou autorkou, a proto se očekávalo, že se pozitiva knihy odrazí i v budoucím filmu.⁷⁰⁸ Tomu by nasvědčoval i dochovaný posudek Emila Lehuty, v němž se až na několik málo výhrad hodnotí literární scénář velmi pozitivně.⁷⁰⁹ Lehuta text přivítal s neskrytým nadšením:

Prepis *Nylonového mesiaca* nemôžem neprívať, už aj pre svoje dávne presvedčenie o potrebe aj takých filmov, ktoré by spájali v sebe dobrú úroveň s istou primárnou atraktivnosťou pre diváka. Úspech Blažkovej novely bol svojho času pod[m]ienený práve spojením týchto dvoch vlastností, a to v dobe značného literárneho sucha:⁷¹⁰ poviedka pôsobila vtedy priam oslobodzujúco.⁷¹¹

Jak je z citace patrné, Lehutovo hodnocení se opírá o přesvědčení, že slovenská kinematografie potřebuje i taková díla, která spojují dobrou úroveň s primární atraktivitou pro recipienta. Co si představuje pod pojmem „dobrá úroveň“ nikterak nedefinuje. Nedomáhá se však toho, aby byly filmy přístupny co nejširším lidovým vrstvám, nýbrž cítí nutnost existence snímků, které svou diváckou přitažlivostí zaujmou obecnost, aniž by rezignovaly na kvalitní zpracování kultivující jeho vkus. V jeho obecně pojatém „volání“ po spojení estetických kvalit a divácké atraktivity se nachází pojetí s postojem samotného režiséra (viz „Okolnosti vzniku scénáře“), ačkoli toho k němu samozřejmě vedly daleko osobnější důvody. Kořeny Lehutova stanoviska lze spatřovat v celkové atmosféře slovenské kinematografie šedesátých let, v rámci níž s nástupem československé nové vlny počali filmoví tvůrci i kritici pociťovat dichotomii snímků ceněných kritikou a titulů preferovaných diváky,⁷¹² o níž svědčí i ohromný rozdíl

⁷⁰⁸ Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

⁷⁰⁹ O tom svědčí např. autorovo závěrečné konstatování: „Príbeh je v podstate postavený, preto myslím, že scenáru veľa nechýba k dotiahnutiu.“ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Emila Lehuty k první verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷¹⁰ Literární sucho, na nějž Lehuta v posudku naráží, se pochopitelně vztahuje ke schematickým padesátým letům, během nichž dobovým požadavkům podlehl i mnozí jinak významní slovenští spisovatelé jako např. Dominik Tatarka. V rámci slovenské literatury se sorealistické bariéry počaly postupně prolomovat zejména díky časopisu *Mladá tvorba* vzniknuvšího roku 1956. Kolem časopisu se sdružovali autoři, kteří posléze pozitivně ovlivnili vývoj slovenské poezie, prózy a literární kritiky. Jeho prostřednictvím se mimo jiné prosadila i skupina mladých prozaiků označovaná jako *Generace 56* či *Generace Mladé tvorby*, mezi něž se řadí také Jaroslava Blažková (dále Ján Johanides, Vincent Šikula, Rudolf Sloboda, Anton Hykisch, Peter Jaroš...). SEDLÁK. *Dejiny slovenskej literatúry II*, s. 238-239, s. 241. Tito tvůrci „do centra svojho umeleckého záujmu postavili jednotlivca, ktorý rieši mnohé citové problémy, hľadá si miesto vo svete pokrivených medziľudských vzťahov a deformovaného verejného života, zápasí o vlastnú identitu...“ (SEDLÁK. *Dejiny slovenskej literatúry II*, s. 243.) což je příznačné také pro *Nylonový mesiac* a jeho hrdinku Vandu.

⁷¹¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Emila Lehuty k první verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷¹² Např. TÁNSKÁ, Nataša. Útrapy z rozumu? *Kultúrny život* 19, 1964, č. 5, s. 5. BOBOK, Jozef. Útrapy s režisérmí. *Kultúrny život* 19, 1964, č. 6, s. 8.

v návštěvnosti filmů Paľa Bielika *Jánošík I* (3 478 830 diváků), *Jánošík II* (2 245 208 diváků) a *Majster kat* (2 387 352 diváků) a např. *Slnka v sieti* (464 997 diváků).⁷¹³

Zásadní diskuze na toto téma se ve slovenském prostředí odehrála v letech 1963–1964, ale otázky s ní spojené se navracely po celou druhou polovinu šedesátých let. V letech 1963–1964 se problematizovalo, jak by měl slovenský film „vypadat“ a na stránkách časopisu *Kultúrny život* se na toto téma uskutečnila dlouhá polemika.⁷¹⁴ Zatímco první skupina filmařů reprezentovaná Eduardem Grečnerem, Stanislavem Barabášem a Petrem Solanem prosazovala ve své scenáristické i režijní tvorbě přiblížení se západní evropské kinematografii a intelektualizaci vyprávění,⁷¹⁵ druhá skupina v čele s režisérem Vladimírem Bahnou a scenáristy Jozefem A. Tallem a Štefanem Sokolem⁷¹⁶ tuto intelektualizaci odmítala, neboť ji považovala za antividáckou.⁷¹⁷ Odlišná stanoviska se projevovala např. v hodnocení filmu Stanislava Barabáše *Trio Angelos* (1963), který např. Eduard Grečner velmi obhajoval.⁷¹⁸ Divácky orientovaní tvůrci ovšem nedokázali vytvořit filmy, které by dosahovaly vyšší estetické úrovně, ať už šlo o jednoho z hlavních propagátorů této linie, Vladimíra Bahnu, nebo ve srovnání s ním talentovanějšího Paľa Bielika, jejichž filmy⁷¹⁹ více či méně připomínaly schematická díla předcházející dekády. O něco málo úspěšnější byli scenárista Jozef A. Tallo a režisér Andrej Lettrich s detektivkami vzniknuvšími v II. TS *Smrt prichádza v daždi* (1965), *Vrah zo záhrobia*

SOKOL, Štefan. Sme takí ako naše filmy. *Kultúrny život* 19, 1964, č. 13, s. 8.

Štefan Uher v jedné z publikovaných diskuzí tvrdil, že vývojem filmu se ztrácí kontakt s divákem, ale až se najde slovenský Forman a když najde svůj poměr k tématu, anebo národu, bude se mu aplaudovat.

Grečner v téže diskuzi pronesl: „Lud ako masový konzument umeleckého diela, podľa mňa neexistuje. Existujú jednotliví ľudia, ktorí individuálne vnímajú. [...] Keby skutočne úprimne šlo o toho diváka, ktorý sa tak často skloňuje, vzniklo by tu aj úsilie voľajako diváka vyviest' z bludiska mešťiackych zvyklostí, z toho, že sa mu sústavne uľahčuje konzumácia umenia, že sa požaduje od umenia taká tvorba, aby mu uľahčila vnímanie a vôbec aj život.“ ŠTRIC, Ernest. Aký je slovenský film? *Predvoj* 2, 1966, č. 52, s. 11.

⁷¹³ MAJCHRÁK. *Otázky žánrovej štruktúry slovenského filmu 1946–1980 vo filmovej distribúcii v Čechách a na Slovensku*, s. 65–66.

⁷¹⁴ TÁNSKÁ. Útrapy z rozumu?, s. 5.

BOBOK. Útrapy s režisérmí, s. 8.

SOKOL. Sme takí ako naše filmy, s. 8.

TALLO, Jozef A. Ešte o útrapách – trochu radikálnejšie. *Kultúrny život* 19, 1964, č. 8, s. 9.

GREČNER, Eduard. Film ako voľný verš. *Kultúrny život* 19, 1964, č. 9, s. 8.

TALLO, Jozef A. Bezpečná drezúra holubov. *Kultúrny život* 19, 1964, č. 14, s. 6–9.

LIEHM, A. J. Situácia sa normalizuje. A čo film? *Kultúrny život* 19, 1964, č. 16, s. 9.

KALINOVÁ, Agneša. Útrapy či rozpaky. *Kultúrny život* 19, 1964, č. 17, s. 1.

⁷¹⁵ Ve spojitosti s díly Alaina Resnaisa, Ingmara Bergmana a Michelangela Antonioniho.

⁷¹⁶ Sokolovy preference bylo možné sledovat také v průběhu literární přípravy Grečnerovy prvotiny, jejímž byl dramaturgem (viz kapitola „4.0. Každý týždeň sedem dní“). Albert Marenčin Sokola charakterizoval jako sympatického nekonfliktního člověka s citem pro vesnické látky, tak trochu odchovaného tvorbou Jasného a Kachyni. Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

Jozef A. Tallo se např. vyjádřil, že návraty k formálním experimentům jsou možné, ale nejsou definitivním východiskem a nemůže nahradit filmová dramata. TALLO. *Film a filmový autor*, s. 62.

⁷¹⁷ MACEK, PAŠTĚKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 238.

⁷¹⁸ GREČNER. Film ako voľný verš, s. 8.

⁷¹⁹ Bielikovy filmy jsem uvedl výše. Bahna v první polovině šedesátých let natočil v I. TS schematické povstalecké drama *Predjarie* (Vladimír Bahna, 1961) a svůj nejlepší film *Námestie svätej Alžbety* (1965), který sice obsahuje několik zdařilých momentů, ale jeho poetika odpovídá padesátým letům. Film vznikl podle stejnojmenného románu (1958) Rudolfa Jašíka. Scénář napsal Štefan Sokol.

(1966) a *Volanie démonov* (1967),⁷²⁰ ovšem první z nich vznikala paralelně s filmem *Nylonový mesiac* a zbývající dvě teprve poté. Chopil-li se nyní divácky poutavé látky režisér s Grečnerovými filmařskými ambicemi, nejen Lehutovi svítla naděje, že vznikne divácký film, který podprůměrnou tuzemskou produkci překoná.

Záruku spojení divácké atraktivnosti a kvalitního zpracování proto Emil Lehuta nespatoval jen v adaptování čtenářsky úspěšné Blažkové novely, jež podle něj propojení obou aspektů splňovala,⁷²¹ ale rovněž v osobě režiséra, který měl díky svému odporu k banalitě, jež při zfilmování *Nylonového mesiaca* hrozila, pro realizaci filmového přepisu výborné předpoklady.⁷²² Této jistoty Lehuta nabyl díky obeznámenosti s přístupem Eduarda Grečnera vyplývající z posuzování scénáře k jeho prvotině, kdy ho poznal jako autora s vyhraněnými estetickými zálibami a osobitou poetikou, a rovněž jako autora, jenž se orientuje v moderních vyprávěcích postupech objevivších se ve světové kinematografii.⁷²³ Vedle toho mu Lehuta přiznával schopnost zachovávat vidění a styl autorky, jíž se podle něj v předložené verzi scénáře velmi pozorně drží, což se mu daří právě díky odporu k banalitě a uměleckému zaměření se schopností nadhledu, ironie a analýzy.⁷²⁴

I přes svůj nadšený postoj k tomu, že se Grečner chopil divácky atraktivní látky a zvolil si *Nylonový mesiac*, se však Lehuta obával, že novela zastarala. V posudku uznává, že moderní erotismus, jímž si po svém vydání próza získala množství čtenářů, už zdaleka nepůsobí tak pronikavě, neboť se slovenská literatura nachází v časech sexuální inflace.⁷²⁵ Vedle snahy pojmenovat vodítko pro zfilmování prózy Jaroslavy Blažkové tak Lehuta vystihl mělkost a časově omezenou platnost erotického zevnějšku předlohy (z dnešního pohledu ještě výraznější⁷²⁶). Jejím nedostatkem nebyla ani tak proklamovaná „sexuální inflace“ sama o sobě, jako spíše určitá povrchnost, kvůli níž novela postrádala trvalejší účinnost a nadčasovost, zvláště když tohoto dojmu nabývali členové I. TS a později i filmoví recenzenti sotva pět let po jejím vydání.⁷²⁷ Emil Lehuta spatoval

⁷²⁰ Na tyto tři snímky v sedmdesátých letech navazovaly *Prípady krásnej nerestnice* (1973) a *Šepkajúci fantóm* (1975). V případě prvního titulu v jejím čele byli Ľudovít Filan a Juraj Král. Následně Filana vystřídala ve vedení skupiny Monika Gajdošová.

⁷²¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Emila Lehuty k první verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷²² Tamtéž.

⁷²³ Tamtéž.

⁷²⁴ Tamtéž.

⁷²⁵ Tamtéž.

⁷²⁶ Eva Palkovičová ve svém příspěvku proneseném na studentské literárněvědné konferenci v roce 2011 označila novelu i film za druhořadá a umělecká díla, která ztratila svou platnost, a to proto, že schematicky rozdělují svět na to, co je správné a co naopak špatné: „Ak chceli obaja autori demonštrovať potrebu plurality, ktorá je najvlastnejšou vlastnosťou umenia, vybrali si na to spôsob, ktorý ju prakticky popiera. Blažková sa tak veľmi usilovala objasniť svoju predstavu nezávislosti a slobody, až ju odoprela čitateľovi, Grečner do priezračných symbolov pretavil svoju víziu načahovania sa za nedosiahnuteľným. Ani veľkolepé gestá vzbury a túžby tak dobovú zväzujúcu normatívnosť nerozkladajú, ale naopak, potvrdzujú právoplatnosť názoru, že svet sa dá rozdeliť na správne, čo treba presadzovať akýmikoľvek prostriedkami, a nesprávne, čo treba akýmikoľvek, tradičnými či modernými, prostriedkami rozvrátiť.“ PALKOVIČOVÁ, Eva. Ako si vychovať rodičov? Schematizácia literatúry a filmu – hlas mládeže prvej polovice šesťdesiatych rokov. In JEDLIČKOVÁ, Alice. *Kníha, filmový pás, internet*. Ústav pro českou literaturu AV ČR : Praha, 2012, s. 18–31. [online]. [citováno 27. 7. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.ucl.cas.cz/slk/data/2011/sbornik/4.pdf>>.

⁷²⁷ V roce 1965 se přitom objevilo 3. vydání a roku 1967 dokonce 4. vydání.

východisko v posunu významu předlohy směrem k ženskému charakteru Vandy⁷²⁸ a ve zdůraznění podstaty jejího konfliktu s Andrejem, na první pohled skryté pod efektností milostných scén. Lehuta se obával, že nevyplyne jádro problému vznikuvšího ve vztahu hlavních hrdinů. Shledal proto, že je třeba dopilovat jednak ženský charakter Vandy, jednak více rozpracovat charakter Andrejův.⁷²⁹

Blažkové Andrej se na první pohled jeví jako mužský ekvivalent Vandy, alespoň v nakládání s láskou. K Vandě zpočátku přistupuje pouze jako k obvyklému flirtu, a teprve později se do ní skutečně zamiluje. V předloženém scénáři však Lehuta shledal, že „nezávislý“ Andrej nemá v textu dostatek prostoru, a proto důvody rozepře mezi ústředním párem a motivace rozchodu z ní pramenícího zůstanou divákovi utajeny.⁷³⁰ Oproti předloze totiž Andrej k Vandě téměř ihned „zahoří“ láskou, pročez donchuánská poloha jeho povahy zůstává pouze naznačena. Její dostatečné vyobrazení přitom hrálo důležitou úlohu z hlediska Vandiných motivací, a to jak pro navázání vztahu s Andrejem, tak pro jeho ukončení, což ostatně dokládají slova samotného tvůrce: „[...] nekonvenčná hrdinka pri hľadanie lásky, keď konečne sa jej zdá, že toto by mohol byť ten partner, tak on sa vo finále ukáže ako úplne konvenčný a požiada ju o ruku. A to je dôvod, prečo ona ho odmietne.“⁷³¹ Lehuta ovšem scénáři vyčítal, že hrdina se „konvenčně“ chová téměř po celou dobu, kvůli čemuž později nedojde k zásadnímu zlomu v nazírání hrdinky na jeho osobu a vytratí se též Vandiny skutečné motivace pro ukončení vztahu: „[...] na konci rozchod milencov môže vyjsť ako Vandin rozmar, nie ako zákonitosť odhalenia hodnôt.“⁷³²

Zatímco v případě Andreje Lehuta pouze konstatuje nutnost rozpracovat konkrétní hrdinovy vlastnosti, v případě Vandina charakteru naznačuje cestu, jíž by se měl autor vydat, poněvadž prozatím není dostatečně vykreslena její povaha. V novele ji podle něj nejlépe odhaluje postava poslance, s nímž se protagonistka několikrát střetne (ve scénáři se tak děje v obraze, v němž Vanda poslance oceňuje za to, že se jí nedvoří): „[...] vo filmovom scenári ustúpila do pozadia aj dôležitá postava poslanca, ktorá má u Blažkovej význačnú funkciu pri osvetľovaní Vandinho charakteru: poslanec má Vandu, na rozdiel od ostatných ‚namladých‘ [sic!] postáv, rád. Práve preto, lebo vycítil jej pravosť, že pochopil, že ‚anarchizmus‘ v jej veku nie je popretím hodnôt, ale ich hľadaním.“⁷³³

Východzí představa Eduarda Grečnera i dalších členů I. TS se tedy shodovala v předpokládání divácky úspěšného filmu, přičemž si alespoň někteří z nich slibovali, že se pozitivní aspekty novely projeví i v něm. Emil Lehuta si však stejně jako Eduard

⁷²⁸ Ve slovenské kinematografii se podle něj doposud neobjevil takto vyhraněný ženský typ. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Emila Lehuty k první verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷²⁹ Tamtéž.

Obdobný náhled na vztah ústředního páru a jeho konfliktní vyústění předpokládám na základě posudku k druhé verzi literárního scénáře také u Nataši Tánské. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Nataši Tánské k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷³⁰ Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Emila Lehuty k první verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷³¹ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

⁷³² SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Emila Lehuty k první verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷³³ Tamtéž.

Grečner uvědomoval, že to, čím zaujala próza, může být pro kinematografické dílo nedostatečné. Režisér se tak domníval vzhledem k povrchnosti novely a Lehuta se obával, že zastarala. Jeho přínos pro formování *výchozí představy* proto lze definovat jako snahu o nalezení řešení pro aktualizaci látky. Vzhledem k tomu, že její zastaralost konstatovali u druhé verze literárního scénáře rovněž další členové I. TS, lze tušit, že se takto vyjádřili už v této fázi vývojového procesu. Jejich případný postoj či způsob, jímž přispívali k odstranění uvedeného negativa, však pro tuto fázi zůstává ne zcela zřejmý, protože se mohou vzít v úvahu pouze jejich připomínky k následující verzi. O těch však pojednám až v následující části.

5.5.2. Literární scénář (druhá verze)

V části pojednávající o okolnostech vzniku scénáře jsem uvedl, že na druhé verzi pracovali Eduard Grečner a Jaroslava Blažková společně. Navzdory tomu se však řídili *výchozí představou* režiséra, nikoli prozaičky, což dotyčný naznačil již v rozhovoru předcházejícímu natáčení filmu: „[...] na adaptácii svojej novely pracovala sama spisovateľka Blažková za moje čiastočnej asistencie. Moja bude iba interpretácia novely...“⁷³⁴ Ačkoli by se na základě tohoto tvrzení mohlo zdát, že Grečner u tvorby scénáře pouze asistoval, avšak podává-li dnes tvůrce pravdivý obraz toho, jak jejich spolupráce probíhala, opak je pravdou:

Písal som ju [první verzi literárního scénáře přijatého jako filmovou povídku, pozn. M. C.] v spolupráci s Jaroslavou Blažkovou, ktorá vo forme filmu nemala nijaké skúsenosti. Rovnako vznikal literárny scenár (druhá verzia) v spolupráci, ale tam som už pretláčal filmové videnie. [...] Bolo mnohokrát ťažké prelomiť prozaickú silnú individualitu Blažkovej, ktorá lipla na svojej predstave. Napokon sme sa dohodli, ale J. Blažková sa s tým nestotožnila, myslím, že dosť trpela, lebo som nedávno čítal v jej interview, že *Nylonový mesiac* nakrútil režisér Grečner *podľa vlastného scenára*. Tak po rokoch veľmi distingvovane vyjadrila svoj dištanc od filmu. Myslím, že sa nemýlim, lebo keď sa vrátila z kanadského exilu po 1989 prevrate, nikdy sa neozvala a ani sme sa osobne nestretli. Prozaici filmový posun akcentu (aj A.Bednár po premietnutí mojej adaptácie novely *Kolíška*, ktorú nakrútil Vido Horňák mi aspoň zavolať, že som mu „pokazil“ poviedku) zle znášali.⁷³⁵

Takto podaný popis událostí se přitom jeví jako pravděpodobný, neboť jak odhalí popis další vývojové fáze *výchozí představy*, její vyznění se posouvalo směrem, který určoval Eduard Grečner. Protože tvůrci na scénáři participovali společně, místy je uvádím oba, leč tam, kde sehrálo hlavní úlohu režisérovo přispívání k formování *výchozí představy*, jmenuji pouze jeho.

⁷³⁴ KALINOVÁ. Hľadanie Eduarda Grečnera, s. 8.

⁷³⁵ Emailová korespondence s Eduardem Grečnerem, 4. 8. 2015.

Už při mém dřívějším setkání s režisérem Eduard Grečner vyslovil domněnku, že Jaroslava Blažková nebyla s adaptací spokojena, ačkoli mu nikdy nic konkrétního nepověděla. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 29. 5. 2013.

To, že Jaroslava Blažková adaptaci *Nylonového mesiaca* hodnotí negativně, potvrdila také Jana Cviková, která se spisovatelkou vedla rozhovor pro časopis *Romboid*. CVIKOVÁ, Jana. Všetko šlo do šrotu, ale žilo sa stále ďalej: rozhovor s prozaičkou Jaroslavou Blažkovou. *Romboid* 50, 2015, č. 3, s. 8–13.

Emailová korespondence s Janou Cvikovou, 8. 8. 2015.

U druhé verze literárního scénáře se původní počet obrazů rozrostl z 83 na 103,⁷³⁶ přičemž první změna je patrná již na začátku. Autoři vzali v potaz Lehutovu připomínku ohledně prvních dvou obrazů, u nichž mu nebyla zřejmá návaznost k dalšímu textu,⁷³⁷ a odstranili první tři obrazy. Obraz 1 se tedy odehrává na frekventované ulici, kde spěchající Vanda vbíhá pod kola trolejbusu, ale Andrej ji strhne zpět na chodník. Tento obraz se nápadně podobá obrazu 36 první verze literárního scénáře, kde před trolejbusem strhl Vandu a Ditu poslanec.⁷³⁸ Tento motiv tvůrci přesunuli na úvod scénáře, čímž jednak vyřešili Lehutovu připomínku k nejasné návaznosti, jednak zachovali obraz dotvářející charakter impulzivní Vandy, ačkoli postavu poslance odstranili. Navzdory Lehutovu vybitnutí k posílení úlohy poslance totiž tato figura ve druhé verzi literárního scénáře schází. Grečner totiž tuto postavu na rozdíl od Lehuty nepovažoval za tolik zásadní: „Ja som vychádzal z jedného zorného uhla [...] všetko, čo sa k nim [k Vandě a Jozefovi, pozn. M. C.] vzťahovalo, som ja vyťahol ako dominujúce a ostatné nebolo potrebné.“⁷³⁹ Upozaděna byla postava Dity, jež vystupuje pouze ve zcela novém obraze 59, v němž odmítá Vandino pozvání na koncert. Dita ve druhé verzi literárního scénáře není Vandinou ztřeštěnou kamarádkou, ale všednodenními povinnostmi unavenou ženou.⁷⁴⁰

Úloha doktora Paštinského a zejména Jozefa byla naopak zvýrazněna. V první verzi vystupuje Jozef s jazzovou kapelou, ve verzi druhé s bigbítovou. Koncert kapely je na rozdíl od první verze popsán: „[...] celá scéna pôsobí apokalypticky, je to zúfalá kľčovitosť a túžba vymknúť sa niečomu, uniknúť z konvencie, z nudy, z tohto sveta.“⁷⁴¹ Ačkoli s Jozefovou postavou Grečner sympatizoval, paradoxně popsal jeho úsilí jako křečovitě, k čemuž dodal moralizující vystoupení třídního učitele.⁷⁴² Koncertu se účastní i Vanda, na rozdíl od první verze bez Andreje, jenž v obraze 65 odehrávajícím se paralelně s koncertem ukončí svůj poměr s Drahuší (jako v první verzi za polovinou scénáře).

⁷³⁶ Obrazy jsou však ve scénáři špatně číslovány, neboť po obraze 87 přichází obraz s číslem 94. V textu se budu tohoto chybného číslování držet.

⁷³⁷ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Emila Lehuty k první verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷³⁸ S tím velmi pravděpodobně souhlasila také Jaroslava Blažková, neboť podle svých slov postavu „unaveného súdruha celého sivého od dymu porád“ dodatečně připsala jen proto, aby mohla kniha vyjít. JURÍK, Luboš. *Rozhovory po rokoch*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2011.

Online dostupné zde: JURÍK, Luboš. *Prečo mám tak ostrú pamäť?* [online]. Aspekt [citováno 5. 8. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.aspekt.sk/sites/default/files/blazkova%20rozhovor.pdf>>.

⁷³⁹ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

O nadbytečnosti poslance, řečeno s trochou nadsázky, svědčí dost možná i fakt, že během osobního rozhovoru si Eduard Grečner nepamatoval, že by kdy taková postava existovala. Vzhledem k nezachování Lehutova posudku ke druhé verzi není možné sledovat jeho postoj k tomuto řešení a z ostatních lektorů se k němu taktéž nikdo nevyjádřil.

⁷⁴⁰ Do práce přibíhá pozdě kvůli frontě v čistírně a na koncert nemůže jít, protože na ni doma „čeká“ prádlo.

⁷⁴¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. První verze literárního scénáře, 1965.

⁷⁴² Popisem apokalyptičnosti se navíc dává za pravdu majiteli automobilu, které se nachází v garáži, kde hoši zkoušejí. V první verzi se odehrává pouze dialog mezi jednotlivými členy hudební skupiny, přičemž úlohu zkušebny plní blíže nespecifikovaný sál plný stoliček. V druhé verzi přichází majitel automobilu, aby jejich „řev“ přirovnal k apokalypse, jež bude provázet konec světa. Jozef si z něj utahuje, že to jistě napsal Maxim Gorkij a majitel automobilu jej za to pokárá, načež mu položí otázku, proč nezpívá rodným jazykem, například *Listoček z brezy*. Tuto lidovou píseň, též známou pod názvem *Za našou dedinou*, nazpívala v roce 1954 Melánia Olláryová.

V posudku na první verzi literárního scénáře Emil Lehuta doporučoval jít cestou jedinečného Vandina charakteru a obnažení jádra jejího konfliktu s Andrejem,⁷⁴³ přičemž Nataša Tánská u druhé verze shledala, že se vztah Andreje a Vandy skutečně prohloubil.⁷⁴⁴ Shrnou-li se životní postoje obou hrdinů, mají společnou touhu žít svobodně a nenechat se nikým svazovat. V případě Andreje to demonstruje zejména jeho vztah k Drahuši,⁷⁴⁵ nicméně protagonistův neplynulý vývoj od donchuána k bezhlavě zamilovanému muži zůstal navzdory Lehutově připomínce zachován. Naopak Vanda v některých momentech získala větší prostor a prohloubila se její aktivnost. Důležitou úlohu v jejich vztahu hraje horská epizoda,⁷⁴⁶ která je vyústěním Andrejových tužeb, avšak souběžně s tím zlomovou událostí. Naplno se zde projevuje Andrejovo sobectví⁷⁴⁷ a dochází ke sporu ústíciému rozchodem protagonistů (k tomu Vandu motivují Andrejova majetnickost a žádost o ruku, která pro ni představuje Andrejovu snahu spoutat ji).

V první verzi se objevuje vícero scén, v nichž Vanda⁷⁴⁸ vystupuje bez Andreje, a přestože byla její úloha posílena v mnohých detailech, více pozornosti text upírá k Andrejovi: „Je na rozdiel od predlohy výraznejší, pretože vo filme sa stáva viac nositeľom myšlienky. [...] tento film sa nakrúca z pohľadu muža.“⁷⁴⁹ Grečnerův scénář pojednává o pomíjivosti nejen lásky, ale pomíjivosti života obecně. Tento významový posun oproti předloze vyvolává nahlížení na problematiku vztahů skrze Andreje a jeho bezmocnost vůči nezvratitelnému rozhodnutí emancipované ženy. Prchavost milostného vztahu je přitom naznačována v průběhu celého scénáře. Vrátný na ministerstvu polnohospodářství, kde Vanda pracuje, Andrejovi tvrdí, že tam nikdo takový zaměstnán není, Peter hlavního hrdinu upozorňuje na to, že se „popálí“, v okamžicích Andrejova poblouznění Vandou se zjevuje stará žena, jež chce připálit cigaretu a jednou mu dokonce nabízí přespání, a v závěru Andrej nalezne ve Vandině bytu namísto hrdinky její starou bytnou.

Pomíjivost ovšem není přítomna pouze v ústřední linii, ale též u doktora Paštinského, neboť také prostřednictvím jeho osudů Grečner hodlal oprostít film od banality a vložit do něj trvalejší hodnoty. Syžetovou linii Paštinského a jeho rodiny autor postavil do kontrastu k hlavní linii Vandy a Andreje. Postavy Paštinského rodiny vystupují rovněž v Blažkové novele, ale spisovatelka se jimi zaobírá méně a k posílení jejich významu došlo i oproti první verzi literárního scénáře. Andrejovy rozhovory

⁷⁴³ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Emila Lehuty k první verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷⁴⁴ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Nataši Tánské k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷⁴⁵ V novele kromě toho Blažková naznačuje ještě další, značně nezávazný, Andrejův poměr, ve scénáři ponechaný stranou.

⁷⁴⁶ Rozvržení obrazů a rozmístění motivů v nich se přitom v jednotlivých verzích odlišuje.

⁷⁴⁷ To demonstruje i nový obraz 66. Andrej v něm má schůzku s Vandou, avšak hrdinka na něj čeká v hloučku svých přátel: „Pod, už ťa čakáme. To sú moji dobrí priatelia: Ilja Zeljenka a Laco Kupkovič – známi škandalisti a skladatelia – a týchto pánov isto poznáš. Lasica a Satinský. Mysleli sme, že pôjdeme k Iljovi na porciu kvílenia, ktoré vydáva za hudbu.“ Grečner v tomto z recese zapojeném obraze (Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.) poukázal na hrdinovy majetnické sklony. Vanda zde žertuje o hudbě skladatele, jenž k filmu složil hudbu. Rovněž v obraze 43 na něj Vanda činí narážku, když Andrejovi sděluje, že byla s partou u skladatele komponujícího elektronickou hudbu.

⁷⁴⁸ Otázka Vandiny sestry Zoši, zda je Andrej seriózní, na níž hrdinka odvětila, že doufá, že ne, ve druhé verzi schází, tudíž zde není její touha po nekonvenčním muži tak explicitně vyjádřena.

⁷⁴⁹ PIŠŮTOVÁ, TRNKOVÁ, *Mesiac z nylonu*, s. 11.

s Jozefem a Jozefovo vystupovanie s kapelou v novele absentujú, ale naprostá väčšina scén s doktorem Paštinským se v ní objavuje. Grečner úlohu této postavy posílil tím, že řadu motivů spojených s některými epizodními postavami připsal právě Paštinskému.⁷⁵⁰ Tak učinil i oproti první verzi literárního scénáře, neboť mimo jiné⁷⁵¹ přepracoval scénu Paštinského oslavy. Grečner zároveň lehce pozměnil jeho charakteristiku. Stejně jako v novele dostane Paštinský v závěru výpověď od nového ředitele Projekčního ústavu, avšak ve scénáři si na toto místo myslí sám. V literární předloze nemá jeho postava k ničemu odvalu, všeho a všech se vlastně obává. Scénář tímto ještě zesílil dopad jemu udělené výpovědi, po níž se Paštinský ujme toulavého psa, o nějž nikdo nestojí podobně jako o něj⁷⁵² a současně vyjevil, že ředitelský post znamená pro Paštinského postavu nejvyšší životní cíl.

Z výše uvedeného jasně vyvstává, jakým způsobem se formovala Grečnerova *východí představa* směřující k prohloubení banálního příběhu Blažkové novely. Obdobně jako pro *východí představu* filmu *Každý týždeň sedem dní* zde hraje úlohu pomíjivost zobrazovaná prostřednictvím tváří starých žen, s nimiž se náhodně setkává Andrej po setkání s Vandou či místo něj, a šedivého manželského života Paštinských. K pomíjivosti se přidává nepolapitelnost, již demonstruje např. motiv dítěte natahujícího se k noční obloze po měsíci nebo vrátneho neznalost Vandy. Zatímco z hlediska Andreje je pomíjivost frustrující, Vandu fascinuje. Mimoto si uvědomuje pomíjivost života, a proto se odmítá zatěžovat závazky, které by jí bránily si ho užít. V literárním scénáři se podobně jako v novele staví do kontrastu vyumělkovaný Vdoviakův pohřeb se smutkem dávaným okázale najevo a tichý vesnický pohřeb obsahující pohanské prvky: „Ma na tomto fascinoval jej záujem o záhrobie, to je také mimoriadne, a potom to, ako ona vstupuje a ako on vstupuje do tej epizódy tej zimnej lásky. [...] To sú scény, ktoré vychádzajú zo mňa, ty ja mám na tom filme najradšej.“⁷⁵³

Vedle toho Grečnerova *východí představa* čerpala z předlohy v tom ohledu, že představila nekonvenční ženskou hrdinku, jež se nenechá nikým a ničím svazovat, ovšem literární scénář není nazírán z její perspektivy, nýbrž z pozice mužského protagonisty Andreje, což zůstalo zachováno i v hotovém filmu. Vandinu touhu po svobodě, jak se domnívá i Eva Filová,⁷⁵⁴ znázorňuje rovněž tanec v průběhu koncertu bigbitové kapely Jozefa Paštinského. Její výzvy k tanci, které Andrej ignoruje či přijímá s nechutí, přitom naznačují hrdinovu touhu si ženu podmanit. Jestliže se Vanda pokouší vyhnout hrozícím stereotypům manželského života, jež by ji připravily o svobodu, Jozef se prostřednictvím hudby pokouší vymezit vůči generaci svých rodičů hledících si pouze pohodlných životních jistot a kariérního postupu. Navzdory tomu, že toto úsilí je Grečnerem popsáno jako křečovitě, ukazuje se jako úspěšné, na rozdíl od snah rodičů, neboť Jozef úspěšně koncertuje a na závěr nahrává desku, kdežto jeho otce namísto povýšení propustí ze zaměstnání. Společně s toulavým psem se pak ocitá doslova na ulici. Stejně jako Paštinský

⁷⁵⁰ Ten tak pronáší na pohřbu ředitele projekčního ústavu proslov namísto zde vynechané postavy Durdíka (Durdík se objevuje jen v několika málo obrazech z Projekčního ústavu).

⁷⁵¹ Paštinský pronáší více proslovů směrem k Jozefovi (původně mu je adresovala Paštinská). V souvislosti s obrazy z Vdoviakova pohřbu připsal Grečner Paštinského rozhovor s Andrejem.

⁷⁵² Téhož psa se pokoušeli zbavit Andrej s Vandou, přičemž v novele si jej nakonec Vanda ponechá.

⁷⁵³ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

⁷⁵⁴ FILOVÁ. *Eros, sexus, gender v slovenskom filme*, s. 40.

je vůči rozhodnutí jiné osoby bezmocný též Andrej, jehož sobecké pojmání vztahu s Vandou a chladný poměr k Drahuši zanechaly osamělého.

Na základě výše uvedeného je zřejmé, že Grečner stále předpokládal divácky úspěšné dílo, nicméně zatímco v první verzi literárního scénáře vycházel z odlišného pojmání života příslušníků různých generací a snah mladých hrdinů vymanit se z panujících společenských konvencí, ve druhé verzi literárního scénáře se tento vzdor jedněch postav doplnil o pocity pomíjivosti druhých. Vzdorující figury Jozef a Vanda jim přitom kvůli své nepolapitelnosti unikají, ať už Paštinskému neschopnému porozumět vlastnímu synovi, tak Andrejovi, jenž nepochopil Vandu, a proto ji definitivně ztratil. Paštinský současně neuspěje ani v tom, co považuje za zásadní, v zaměstnání, a Andrejovi je Vandou svým způsobem „oplaceno stejnou mincí“ to, jak se zachoval k Drahuši a zajisté i jiným ženám. Hrdina neuspěje také proto, že po Vandě žádá to, co Drahuši upírá, neboť je sobecký a netečný k přáním a tužbám jiných. Vanda nad ním pomyslně vítězí i proto, že ji pomíjivost fascinuje, kdežto on se jí děsí, a tak si ženu plánoval připoutat sňatkem.

Grečner tak vlastně do *Nylonového mesiaca* nevnesl nové motivy. Čerpal je z novely, přičemž s nimi obdobně jako u *Každý týždeň sedem dní* naládal odlišným způsobem nežli autorka. Hrdinčino okouzlení pomíjivostí přenesl s opačným znaménkem i na Andreje a Paštinského, jehož linii posílil a doplnil o hudební angažmá Jozefa, aby zdůraznil generační rozpor. Zdali těmito kroky Eduard Grečner přespříliš zatížil původní látku, ponechávám stranou, nicméně popis vývojového procesu *výchozí představy* jasně ukazuje, že navzdory všeobecnému mínění do ní nezačlenil úplně cizí elementy, pouze ty existující rozšířil a zvýraznil (Jozefovo hudební působení doplňující generační spor, Paštinského osudy), případně s nimi nakládal v opačném významu (Andrejův strach z pomíjivosti zapříčiněný i posunem od ženské perspektivy k mužské).

Ostatní členové I. TS se drželi *výchozí představy* divácky atraktivního filmu, nicméně se stále obávali toho, že snaha o adaptování *Nylonového mesiaca* přichází pozdě. Tak se vyjádřil např. Maximilián Nitra, který však přesto přijal filmový přepis s uznáním.⁷⁵⁵ V případě, že vznášel vůči předloženému literárnímu scénáři výhrady, mírnil je částečným zpochybňováním formulacemi typu „Výhrady, ak ich tak možno nazvať...“⁷⁵⁶ atp. Na jedné straně si Nitra uvědomoval zpozdilost snah Grečnera a Blažkové, na druhou stranu však její konkrétní projevy opomíjel, například když žasl nad spisovatelčíným smyslovým vnímáním a na rozdíl od Lehuty kladně hodnotil i „živé neskreslené erotické vzťahy,“⁷⁵⁷ na nichž se doba podepsala nejvíce. Současně však upozorňoval na to, že neobyčejných smyslových zobrazení už film ukázal mnoho, přičemž v obecné rovině, bez uvedení jakéhokoli příkladu, odkazoval i ke světové kinematografii.⁷⁵⁸

⁷⁵⁵ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Maximiliána Nitry k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷⁵⁶ Tamtéž.

⁷⁵⁷ Tamtéž.

⁷⁵⁸ Tamtéž.

Emil Lehuta v písemném posudku k první verzi literárního scénáře navrhoval, aby se autor soustředil na charakter Vandy a díky němu látku aktualizoval.⁷⁵⁹ Jak jsem uvedl výše, Nataša Tánská ve svém posudku ke druhé verzi konstatovala, že se vztah Andreje a Vandy prohloubil,⁷⁶⁰ ovšem Maximiliánu Nitrovi připadal poměr protagonistů i nadále problematický:

Problémom, je myslím, vzťah Andreja a Vandy, ako mladých typov nášho dnešného sveta a ich náhly rozchod. V tomto vzťahu je príťažlivosť *Nylonového mesiaca* ešte aj dnes a jeho jasnejšie traktovanie by stálo za kus námahy. Jasne povedané: prečo Vanda tak rozmarne necháva po prvom zmyslovom vzplanutí celú Andrejovu lásku bez pokračovania? Na to sa vo scenári nijaká odpoveď nenájde...⁷⁶¹

Nitra tedy v případě druhé verze literárního scénáře považoval rozchod ústředního páru za příliš náhlý a nemotivovaný, podobně jako Emil Lehuta u verze první. Lehuta východisko spatřoval v rozpracování charakterů Andreje a Vandy, přičemž podle Soboty jsou ve druhé verzi literárního scénáře oba charaktery pojety adekvátně:

Andrej je správny muž týchto čias, schopný silného citu /i keď nie prvý raz/ istež sentimentality /horské sentimentality/, primerane agresívny, aktívny, primerane chápaní Vandine dôvody pre rozchod. V tomto zmysle je aj Vanda správna žena /predtým, zdá sa, dievča/ primerane nedôverčivá, pochybujúca, emancipovaná /v dobrom zmysle/ slobodomilovná.⁷⁶²

O charakterizaci Vandy se později pochvalně rozepisoval rovněž zástupce IUR Břetislav Truhlář,⁷⁶³ nicméně Nitra nenacházel důvody pro Vandou motivované ukončení milostného poměru ani v jejím charakteru, ani v ochladnutí citu.

Nitrův postoj k Vandině rozchodu s Andrejem lze vcelku chápat, neboť její motivace jsou v textu pouze naznačeny. Jejich určitá zastřenost dost možná vyplývá jednak z toho, že po prvním konfliktu protagonisté pokračují ve své dovolené na horách jako by se nic nestalo, přičemž další neshody se v průběhu horské sekvence vracejí jako nenápadný refrén pozvolna rozkládající jejich vztah. Mezi postavami však nikdy nedojde k výraznější hádce. Odlišné postoje Nitry a Soboty poukazují na to, že jednotliví členové skupiny se soustředili na poměr ústředního páru, ovšem zatímco prvně jmenovaný uchopení jeho vývoje považoval za problematický, druhému se jevil jako zdařilý, což platí také pro Natašu Tánskou. Domnívám se tedy, že celkově zde převážil kladný postoj, ačkoli třeba stanovisko Alberta Marenčina k problematice vztahu hlavních hrdinů ani jiným aspektům literárního scénáře není v pramenných materiálech zaznamenáno.

⁷⁵⁹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Emila Lehuty k první verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷⁶⁰ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Nataši Tánské k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷⁶¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Maximiliána Nitry k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷⁶² SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Pavla Soboty k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷⁶³ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Břetislava Truhláře k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.

Členové I. TS vznesli výhrady vůči syžetové linii rodiny doktora Paštinského a vlastně také dalších prvků, jimiž se Grečner rozhodl formovat svou *výchozí představu*. Nitrovi vadil motiv dítěte natahujícího se po měsíci⁷⁶⁴ a Tánská se negativně vyjádřila o postavě stařeny, která podle ní původní látku zatěžuje „nežádoucími barvami“: „Starena sa vynára vždy po Andrejovom opojení z pohľadu na Vandu, vyvoláva teda nevyhnutne predstavu, že autorom ide o dokazovanie pominuteľnosti svetskej krásy a márnosti. Vanda v kontraste so starobou a desom, to je z ničoho nič akýsi barok, melódia z celkom inej pesničky.“⁷⁶⁵ Tánská si tak správně povšimla Grečnerova úsilí o vyjádření pomíjivosti, nicméně to se neshodovalo s její *výchozí představou* filmu podle Blažkové novely. Tento prvek totiž nepovažovala za původní próze vlastní. Pokoušela se proto *výchozí představu* směřovat blíže k jejímu charakteru.

Obdobný postoj zástupci I. TS zaujali také k linii doktora Paštinského. Pavel Sobota,⁷⁶⁶ přirovnává Paštinského k majoru Krůtovi z Kunderovy divadelní hry *Majitelé klíčů* (1962),⁷⁶⁷ uznal bohatost a sílu této linie, ale nechápal její smysl, protože v ní nenalézal význam pro ústřední linii Andreje a Vandy.⁷⁶⁸ Za nadbytečné pokládal osudy Paštinského i Jozefa Maximilián Nitra, poněvadž nechápal, z jakého důvodu jim tvůrci věnují tolik prostoru. Navíc se podle něj v chování i dialogích projevují konvenčně a blíží se karikaturám.⁷⁶⁹ I na základě takto stručně představených postojů členů skupiny je zřejmé, že se neztotožňovali s žádným z Grečnerových pokusů o vymanění látky z banality a jeho aktualizace prostřednictvím doplnění o vyjádření hlubších myšlenek. Dělo se to snad právě proto, že se tento přístup neshodoval s jejich *výchozí představou* divácky vděčného filmového díla, a taky proto, že si uvědomovali, že tím bude lehká látka o svobodomyšlné a svobodomilovné ženě až příliš zatížena, nebo přinejmenším odkloněna od původního významu, kterého se chtěli držet.

I přesto však nekladli adaptaci *Nylonového mesiaca* žádné překážky a zdá se, že režisérovi plně důvěřovali. Maximilián Nitra svůj písemný posudek zakončil slovy: „Až na přílišného Paštinského sa mi ostatné páči a dá sa to aj takto nafilmovať, ak sa bez povšimnutia prejde ten základný vzťah a jeho vývin, t.j. vzťah Vandy a Andreja.“⁷⁷⁰ Nitra kupodivu přechází nedostatek neuspokojivého vykreslení milostného poměru mezi protagonisty a připouští jeho zachování v dané podobě. Pavel Sobota uzavřel vlastní posudek ještě benevolentněji, když po sérii drobných výtek konstatoval: „Je však

⁷⁶⁴ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Maximiliána Nitry k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷⁶⁵ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Nataši Tánské k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷⁶⁶ Sobota se domníval se, že *Nylonový mesiac* pokračuje v zatím nerozvíjené linii slovenského filmu, již započal Štefan Uher *Slnkem v sieti* (1962) a uvádí analogii vesmírných těles, která však vznikla zcela náhodně. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Pavla Sobory k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷⁶⁷ Major Krůta obřadně natahuje všech 31 hodin, které má v bytě a jeho snem je, že budou ukazovat stejný čas. Jeho konformismus vyjadřuje i replika o tom, že hodnosti se musí respektovat za každého režimu (drama se odehrává v období Protektorátu Čechy a Morava). KUNDERA, Milan. *Majitelé klíčů*. Praha : Dilia, 1962, s. 3, 9 a 54.

⁷⁶⁸ Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Pavla Sobory k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷⁶⁹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Maximiliána Nitry k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷⁷⁰ Tamtéž.

nezmyselné [sic!] hľadať v príbehu to, čo v ňom autori nechceli mať[,] a preto si myslím, že je namieste umožniť režisérovi, aby *Nylonový mesiac* realizoval čo najskôr a čo najlepšie.⁷⁷¹ Zdá sa tedy, že ačkoli Grečner príliš neuspěl se svým debutem, nijak to nepoznamenalo postoj členů I. TS k jeho osobě, neboť byl považován za talentovaného tvůrce.⁷⁷² V kontextu schvalování literárního scénáře *Nylonového mesiaca* se tedy ctíla hlavní zásada Alberta Marenčina: dát, co největší moc do rukou režiséra a autora scénáře, neboť oni garantují, jaký bude výsledek.⁷⁷³

Výše jsem uvedl, že posuzování IUR se odehrálo na stejné schůzi jako hodnocení ze strany členů skupiny. Z písemných posudků zástupců IUR lze vysledovat postoje Břetislava Truhláře a Tibora Rakovského. Právě z Truhlářova posudku lze vyčíst největší obavy o zastarání předlohy:

Jednu vec neviem rozhodnúť: do akej miery je ešte aktuálny pre dnešných mladých ľudí /a teda aj z celospoločenského hľadiska/ svet, ktorý v svojom *Nylonovom mesiaci* objavila Jaroslava Blažková. Problém Vandy – „sebca“, ktorý sa nechce podriaďovať iným sebcm – je stále živý, to pociťujem výrazne, no či je to aj s prostredím, s tými polarizovanými zložkami jazzofilov a konfliktov v rodinách a pod.[sic!]... v tom si už nie som tak celkom istý.⁷⁷⁴

Truhlář se domnívá, že Blažkovou dobře odpozorovaný svět s jeho konflikty se stal námětovou konvencí a módou s obroušenými třecími plochami.⁷⁷⁵ Z jeho textu však vyplývá, že „problém“ Vandy i navzdory zubu času stále zůstal v platnosti, čímž implicitně vyjádřil totéž, co Lehuta považoval za východisko vedoucí z hrozící zastaralosti adaptace *Nylonového mesiaca*, a to jedinečný ženský charakter Vandy a samotnou podstatu jejího konfliktu s Andrejem, ačkoli na rozdíl od Lehuty, jenž v souvislosti s ženskou hrdinkou hovoří o „svobodě“, zmiňuje „sobectví“. Truhlář se ovšem diskuze kolem literárního scénáře neúčastnil, a vzhledem k postoji Alberta Marenčina, I. TS i dalších členů IUR k jeho osobě, o němž jsem se zmínil ve spojitosti s literární přípravou snímku *Každý týždeň sedem dní*, lze předpokládat, že jeho názoru nebyla příliš přikládána váha.

⁷⁷¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Pavla Sobory k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷⁷² Albert Marenčin ho považoval za nejinteligentnějšího posuzovatele námětů a scénářů. Uznával jeho názory na světovou kinematografii, u nichž se ukazovalo, že má přehled v nových proudech a tendencích. Sám se je nesnažil napodobit, ale poučil se např. z neorealismu i tvorby Ingmara Bergamana. Nepokládá ho ani za Reisinisova epigona. Už u přípravy *Každý týždeň sedem dní* mu však členové skupiny říkali, že to má sice dobře vymyšlené, precizně vyargumentované, ale že tomu chybí „člověčina“ a je z toho cítit konstruktivistický chlad. Podle Marenčina to způsobovalo i to, že až příliš poslouchal Stadtruckeru. Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

Eduard Grečner o sobě naopak hovoří jako o outsiderovi či černé ovci, jenž kromě vlastní generace tvůrců neměl žádnou podporu. Nebyl straníkem a nezastával žádné funkce. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

Na tom, že neměl žádné funkce, však nesl podíl také Grečner sám. Když ho např. roku 1968 Peter Solan doporučil alespoň do návrhové komise SLOFITESu, odmítl to. SFÚ. Stenografický protokol z aktivů slovenských filmových a televizních umelcov, 18. 6. 1968.

⁷⁷³ Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

⁷⁷⁴ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Břetislava Truhláře k druhé verzi literárního scénáře, 15. 3. 1965.

⁷⁷⁵ Tamtéž.

Rakovský uvítal také prvky, s nimiž se členové I. TS neztotožňovali. Přijal totiž konfrontaci Paštinského (a jeho generace) s mladými: „Metódou konfrontácie odkrýva autorka⁷⁷⁶ vlastný zmysel rozprávania. Pritom cenné je to, že konfrontujúci veci pozorované: generácie, ľudí, ich činy, myšli[e]nky, city, prudkými zvratmi, zmenami uhla konfrontuje občas i na še [sic!] vlastné náhľady. Umne nás tým aktivizuje myšlienkovu i citovo.“⁷⁷⁷ Povšiml si, že předložený literární scénář se nese v ostřejším duchu, než předloha a jeho přednost spatřoval v tom, že se tvůrci pokoušejí vyrovnat s konvenčním a banálním viděním světa, a dokonce i konvencemi a jejich banalitami v reálném světě.“⁷⁷⁸ Konkrétní komentáře Emila Lehuty a Jána Roznera nejsou zaznamenány, ovšem celkový dojem z posuzování a schvalování literárního scénáře *Nylonového mesiaca* je takový, že navzdory některým výrazným výhradám členů skupiny nikdo nekladl budoucímu filmu žádné překážky.

Jak jsem již poznamenal, *východí představa* členů I. TS i vedení ČSFB se upínala k divácky atraktivnímu a komerčně úspěšnému filmu. Ačkoli filmového Andreje lze coby třicátníka a dávno uznávaného architekta označit za dospělého muže,⁷⁷⁹ vzhledem k novele Jaroslavy Blažkové se plánovaný film chápal jako snímek o mládeži. Tím pádem odpovídal i Kalinově směrnicí, jejíž závaznost přetrvávala i v postupně se uvolňujícím klimatu šedesátých let. Podle Eduarda Grečnera IUR přijala scénář poměrně vlídně právě kvůli tomu, že pojednával o mládeži.⁷⁸⁰ Proti tomuto tvrzení by se mohlo postavit nelehké prosazování scénáře k filmu *Každý týždeň sedem dní*, neboť tento snímek rovněž vypráví o mládeži a vytyčený Kalinův bod dokonce naplňuje více. Zásadním problémem se ovšem podle Grečnera ukázalo být pesimistické vyznění scénáře, kvůli němuž během hodnocení ustoupila žádaná mládežnická tematika do pozadí: „Takže ten prvý film mal problém preto, pretože sa im zdalo, že je to pesimistické. Prvý film sa venoval síce mládeži, ale také, ktorá sa obáva o osud planéty. [...] Mňa stále zaháňali do kúta, že prečo ja straším ľudí, keď Sovietský zväz nás ochráni, keby náhodou vznikla vojna.“⁷⁸¹

Ačkoli druhá verze literárního scénáře *Nylonového mesiaca* se nese v duchu deziluze zasáhnuvší figury Andreje a Paštinského, Tibor Rakovský na závěr svého posudku filmu přál, aby přinesl tolik bytostného optimismu, jímž je prosáknutá předloha, a to navzdory tomu, že v textu adoroval neustále šibalské a úsměvné vedení příběhu, jež se láme v 96. obraze,⁷⁸² a po tomto obraze se naplnivší nekonvenční deziluzi.⁷⁸³ Je totiž třeba brát v úvahu také to, že literární scénář ke Grečnerově prvotně se posuzoval začátkem šedesátých let, kdežto *Nylonový mesiac* v jejich polovině, kdy liberalizační tendence sice ani zdaleka nedosáhly svého vrcholu, ale přeci jen už byly o něco dále než v letech 1961–

⁷⁷⁶ Rakovský své poznámky adresuje místy oběma autorům, místy jen jednomu z nich.

⁷⁷⁷ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Tibora Rakovského k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁷⁹ Vanda je mladší nežli Andrej, v první verzi scénáře mu sděluje, že má 25 let, ve druhé verzi o rok méně. Ve filmu nakonec svůj věk neodhaluje.

⁷⁸⁰ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

⁷⁸¹ Tamtéž.

⁷⁸² Konflikt Andreje a Vandy na lyžařském svahu, na jehož konci hrdinka odjede na lyžích. Ve scénáři Vanda zakončuje rozhovor replikou: „Daj mi pokoj,“ jež ve filmu schází.

⁷⁸³ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Tibora Rakovského k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.

1963, přičemž se na nich podíleli právě filmaři.⁷⁸⁴ Jestliže se v písemných posudcích na *Každý týždeň sedem dní* objevovaly ideologicky zabarvené komentáře, byť ojediněle v případě Štefana Sokola a zejména Břetislava Truhláře, v posudcích na *Nylonový mesiac* nic podobného nenalezneme.

Jediným náznakem komunistické ideologie je v několika posudcích se objevivší označení „maloměšťák“, jež ovšem nelze bezvýhradně spojovat pouze s touto ideologií. V období socialismu dané pojmenování patřilo mezi nejvágnější označení použitelné proti čemukoli.⁷⁸⁵ Lehuta maloměšťákem nazývá Andreje,⁷⁸⁶ přičemž z výčtu konkrétních „prohřešků“ uvedených v *Průvodci kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967* lze s ohledem na Lehutovo hledisko za příznaky Andrejova maloměšťáctví považovat „životní styl založený na přetvářce“,⁷⁸⁷ neboť „jeho ‚sloboda‘, na rozdiel od Vandinej, nebola skutočnou slobodou, ale pohodlnosťou malomeštiaka.“⁷⁸⁸ K Paštinskému a Jozefovi toto označení vztahuje Nitra,⁷⁸⁹ Sobota považuje za znak kysnucího měšťáctví Paštinského zálibu v opravování starých hodin⁷⁹⁰ a Truhlář vidí v levé straně scénáře skutečné pulzování Bratislavy, v níž mimo jiné nachází právě měšťáčky a měšťáky.⁷⁹¹

Grečner dokonce tvrdí, že s výjimkou filmu *Drak sa vracia*, jehož scénář se hodnotil již v druhé polovině padesátých let, se nesetkal s ideologickými připomínkami adresovanými scénářům,⁷⁹² a pokud se kdy objevily, pak teprve tehdy, až byl snímek hotov, jako v případě během normalizace realizovaných televizních filmů *Mrtvé oči* (1972) a *Príbelská vzbura Janka Kráľa* (1978), u nichž v některých momentech cenzura zasáhla až po předvedení finálního sestřihu.⁷⁹³ Albert Marenčin uvedl, že po dobu jeho působení na pozici vedoucího I. TS nedošlo k zamítnutí jediného scénáře, což podle něj souviselo také s výběrem jednotlivých osob pracujících ve skupině, rozdělením kompetencí a samostatností tvůrčích skupin. Ideologické dopady se probíraly zejména u veseloher, u nichž se sledovalo, kdo a co se zesměšňuje.⁷⁹⁴

⁷⁸⁴ Albert Marenčin se coby dramaturg a následně vedoucí I. TS hodlal podílet na liberalizaci uvnitř slovenského filmu, což se dle jeho mínění i výsledků slovenské kinematografie šesté dekády dařilo. Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

⁷⁸⁵ KNAPIK, FRANC a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967 I*, s. 525.

⁷⁸⁶ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Emila Lehuty k první verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷⁸⁷ Tamtéž.

⁷⁸⁸ Tamtéž.

⁷⁸⁹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Maximiliána Nitry k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷⁹⁰ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Pavla Sobory k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.

⁷⁹¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Břetislava Truhláře k druhé verzi literárního scénáře, 15. 3. 1965.

⁷⁹² To vedle *Drak sa vracia* neplatí ani pro scénář *Kolíška*. Grečner měl na mysli pouze scénáře k filmům ve vlastní režii.

⁷⁹³ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

⁷⁹⁴ Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

Pro ověření tvrzení ideologického dohledu na veselo hry by však bylo třeba provést samostatný výzkum.

Shrnutí

Výchozí představa filmu *Nylonový mesiac* prošla zejména díky Eduardu Grečnerovi vývojem navzdory tomu, že se obě verze literárního scénáře příliš neliší. Jak pro něj, tak pro členy I. TS a vedení ČSFB plánovaná adaptace představovala potenciálně divácky atraktivní dílo a zároveň v ní autor spatřoval motivy, které pokládal vzhledem k vlastnímu tvůrčímu naturelu za vhodné k tomu, aby se látkou zaobíral. Ty mu navíc měly posloužit k tomu, aby nenatočil film s banální tematikou. Obě verze literárního scénáře proto rozdělil na linii Andreje a Vandy a linii doktora Paštinského a Jozefa, kterou oproti předloze zvýraznil. Zatímco u první verze se vcelku držel vyznění knihy, u druhé verze literárního scénáře do ní zakomponoval motivy pomíjivosti a nepolapitelnosti, jež sice existovaly již v novele, leč on s nimi nakládal po svém. Mimoto se rozhodl vyprávění nazírat skrze mužské hledisko. Ostatní členové I. TS a zástupci IUR I. TS se obávali, že látka zastarala a doporučovali autorovi, aby se zaměřil především na charakter Vandy. Jeho snahy spojené s pomíjivostí a posílením linie Paštinského však nepovažovali za dobrou cestu. Navzdory tomu nevyvíjeli na tvůrce nijaký tlak, aby jejich představy naplnil, snad také proto, že od něj očekávali realizaci kultivovaného snímku, a tak se Grečner mohl držet své *výchozí představy* ne zcela odpovídající pojetí Blažkové novely.

5.5.3. Technický scénář a hotový film

V technickém scénáři sestávajícím se z 82 obrazů Grečner opět změnil úvod filmu. Vanda se smutečným věncem nastoupí do tramvaje a směje se šestnáctiletému děvčeti zálibně pozorujícímu stejně starého chlapce. Na rozdíl od druhé verze literárního scénáře se zde autor nesoustředí na hrdinčinu impulzivnost, ale na její odpor k upínání se na muže. Hotový film začíná na hřbitově ve Slávičom údolí, kde se spolu ústřední dvojice poprvé setkává (jako v technickém a první verzi literárního scénáře). Poté, co protagonisté opustí Vdoviakův pohřeb, jdou na kávu. Zatímco ve druhé verzi literárního scénáře iniciuje společné posezení Vanda, ve filmu zobrazeno není, a tak recipient vzhledem ke společenské konvenci očekává, že se k tomu rozhodl spíše Andrej (jako v první verzi scénáře). Tím se mimoděčně upozaduje Vandina emancipovanost a naopak zesiluje mužská perspektiva.

Ve vztahu k linii doktora Paštinského, Eduard Grečner příliš nedbal na výhrady členů I. TS a většinu obrazů s touto postavou ve filmu ponechal.⁷⁹⁵ Paštinského zálibu ve starých hodinách v obrazech nahradila fascinace vážnou hudbou doprovázená úzkostnou péčí o gramofonové desky, čímž se ještě více zdůraznil generační konflikt mezi doktorem Paštinským a jeho synem Jozefem holdujícím bigbítu. Tento hudební styl vystřídal Truhlářem vytýkaný „zastaralý“ jazz, nicméně zde je vzhledem k Truhlářově osobě třeba předpokládat, že mu coby oddanému straníkovi vadil z ideologických

⁷⁹⁵ Zcela odstranil pouze krátký rozhovor paní Paštinské s Paštinským v původním obraze 69 a obraz 68 vykreslující jejich dceru Boženu či její rozhovor s Jozefem a to bez ohledu na to, že Nataša Tánková tento charakter, který tvůrci oproti první verzi i na malém prostoru prohloubili, hodnotila kladně. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Nataši Tánkové k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.

důvodů.⁷⁹⁶ Grečner tím však zpřesnil Jozefovo hudební založení a podtrhl jeho zaujetí bigbítom.⁷⁹⁷ O tom, že Jozef je ve svém úsilí úspěšnější, a že na jeho straně se nacházejí režisérovy sympatie, svědčí ve filmu závěrečná scéna, v níž Paštinský nachází zatoulaného psa. Z velkého celku prázdné ulice se kamera panorámou přesune do vedlejší ulice, v níž proudí davy mladých lidí. Během panorámy pro Paštinského typickou vážnou hudbu přehluší bigbítová píseň kapely The Beatmen a po ostrém střihu v zadním plánu následujícího záběru rušné ulice divák sleduje Jozefa povídajícího si s Drahušinou kolegyní Hankou.



Ke kontrastnímu položení dvou hudebních stylů vedle sebe tvůrci přistoupili teprve během postprodukce, v technickém scénáři přichází „so strihom prudký nápor big-beatovej hudby“⁷⁹⁸ do ticha. Dle technického scénáře měla celá scéna končit nadhledem na „řeku mladých“, jak ji lze vidět na screen-shotu, následující po záběru na Jozefa stojícího v hloučku chlapců pozorujících dívky. V hotovém filmu zůstalo vyznění scény zachováno,

⁷⁹⁶ Jazz nebyl až na výjimky (Jaroslav Ježek) akceptovatelný, neboť se neslučoval se ždanovskou doktrínou. Nový postoj k jazzové hudbě se rýsoval na přelomu padesátých a šedesátých let a v letech 1963–1964 se jazz dostává do situace odpovídající stavu v dalších evropských zemích. Na Slovensku se situace částečně lišila, neboť zde od druhé poloviny padesátých let docházelo k organizaci soustavnějších jazzových projevů i v době, kdy v Českých zemích panovaly pro vývoj jazzu nepříznivé podmínky. Viz DORUŽKA, Lubomír, POLEDŇÁK, Ivan. *Československý jazz. Minulost a přítomnost*. Praha, Bratislava : Editio Supraphon, 1967, s. 95–144.

⁷⁹⁷ Grečner zkombinoval pojetí scén ze zkušebny z obou verzí literárních scénářů. Lokalizace zkušebny odpovídá spíše první verzi, do níž se přesunul rozhovor s majitelem automobilu, tentokrát starým knihovníkem. Dialog mezi ním a Jozefem ovšem není tolik konfrontační, nepadne jméno Maxima Gorkého ani titul lidové písně. Muž se naopak zajímá, co znamená Jozefem zpívaný anglický text a jejich rozloučení se nese v poměrně vlídném duchu. Epizodní roli knihovníka hrál ve filmu Alfred Wetzler, který pod pseudonymem Jozef Lánik popsal v knize *Čo Dante nevidel* (1964) své zkušenosti z koncentračního tábora v Osvětimi. Kromě toho Alfred Wetzler a Rudolf Vrba po svém útěku z tábora v roce 1944 vyhotovili v Žilíně zprávu o tom, co se děje v koncentračních táborech. Díky ní byla o hrůzách holocaustu informována veřejnost. (GREČNER, Eduard. *Pamiatka Alfreda Wetzlera*. [online]. SME blog [citováno 20. 9. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://grecner.blog.sme.sk/c/307902/Pamiatke-Alfreda-Wetzlera.html>>.)

⁷⁹⁸ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiach*. Technický scénář, 1964.

ale došlo k zdůraznění Jozefovy úspěšnosti a jeho položení vedle neúspěchu otce umístěním obou postav do pravého dolního rohu záběru a rovněž tím, že scéna nekončí snímáním anonymního davu, nýbrž právě Jozefa.

Na základě komparace scénářů s konečnou podobou filmu lze tvrdit, že Grečner ponechal obrazy, v nichž hodlal konfrontovat živoucí svět Andreje a Vandy s šedivým světem Paštinského (případně jiných postav, např. Dity jakožto běžnými starostmi upachtěné ženy⁷⁹⁹) i obrazy konfrontující Jozefův mladistvý zápal s otcovou únavou a průměrností a odstranil obrazy či postavy (poslanec) pro tyto záměry nepodstatné. Jeho úprava scénáře motivovaná připomínkami vztahujícími se k nadbytečnosti Paštinského linie proto byla pouze kosmetického rázu podobně jako v případech, kde členové skupiny kritizovali motivy spojené s pomíjivostí. Na jednu stranu to kvůli tomu vypadá, že Grečner jejich výtky ignoroval a schválený literární scénář natočil dle svého, aniž by výhrady dle pokynů zohlednil při tvorbě scénáře technického, ale na druhou stranu se lze přiklonit také k tomu, že dalším zdůrazněním Paštinského chtěl režisér jeho linii povznést na úroveň linie ústředního páru a tím ji legitimizovat. Tomu nasvědčuje i to, že v případě technického scénáře a následně filmu se u sekvence z Paštinského oslavy Grečner vrátil k některým jednotlivostem z první verze literárního scénáře. Namísto Paštinské vítá Andreje a Vandu opět Paštinský a celkově hraje v průběhu sekvence podstatnější úlohu, než jeho manželka. Mimoto se oproti literárním scénářům objevují spíše konflikty mezi Jozefem a otcem a matka zůstává v pozadí.

Grečner neodstranil Natašou Tánskou vytýkanou postavu Vandiny bytné, protože jde o jeden z prostředků podílejících na vytváření dojmu pomíjivosti coby zásadního prvku režisérovy *východí představy*. Stařena⁸⁰⁰ se objevuje v několika scénách, přičemž její podíl na pocitu pomíjivosti vrcholí díky kompozici záběru v závěru filmu, kdy Andreje namísto nepřítomné Vandy přivítá právě ona.

⁷⁹⁹ Ve scéně, kde Dita přichází pozdě do práce se namísto konfliktu na Kypru z druhé verze literárního scénáře v technickém scénáři vyhláší rezoluce o válce ve Vietnamu, kterou ve filmu nahrazuje indicko-pákistánský konflikt. Zmínka o vietnamské válce se ve snímku i tak objevuje, protože se v něm promítá týdeník informující o jejím průběhu. Oba tyto válečné konflikty nehrají ve vyprávění žádnou zásadní úlohu, pouze jej ukotvují v konkrétním časovém období. Naproti tomu však Grečner ve filmu ponechal řadu již zastaralých výjevů, na něž jej posuzovatelé upozorňovali, např. vcelku nepodstatný fakt, že ústřední hrdinové čekají na tramvaj do Petřalky, která tam už několik let nejezdí, nebo puritánsky vystupujícího recepčního na horské chatě, znemožňujícího nesezdanému páru ubytovat se v jednom pokoji. (SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Emila Lehuty k první verzi literárního scénáře, nedatováno.). Naopak vynechal strážníka napomínajícího Andreje a Vandu za to, že se v noci veřejně líbají na ulici. (SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Nataši Tánské k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.). Na základě Vandiných vlastností Pavel Sobota usuzoval, že je vyprávění zasazeno do historických reálií 5–6 let nazpět. (SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Písemný posudek Pavla Sobory k druhé verzi literárního scénáře, nedatováno.). Zatímco vietnamská válka (1955–1975) by odpovídala i těmto historizujícím prvkům, indicko-pákistánská válka (1965) nikoli.

⁸⁰⁰ Ve *Všech dobrých rodáčích* (Vojtěch Jasný, 1968) se zjevuje postava Babky-sýčka, a to vždy jako nenápadný symbolický leitmotiv hrozící smrti. CIESLAR, PŘADNÁ, ŠKAPOVÁ. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*, s. 283.



Ve filmu ukazuje bytná Andrejovi sérii obrazů s Adamem, Evou a jejich vyhnáním z ráje, což v technickém scénáři schází:

Potom sú také ty náhodné veci, ktoré ani vo scenári neboli, ako bolo náhodné objavenie tej babičky [...] to bola absolútna improvizácia. To sme pri nakrúcanie, pri hľadanie interiérov našli taký interiér, ale aj s tou babičkou a hneď improvizovane som vymyslel, že nech jej rozpráva niečo zo svojej minulosti. To nie je ani v novele, ani v scenári dokonca. To sú také improvizácie, ktoré podľa mňa aj vyšli.⁸⁰¹

Ovšem jak je z textu této kapitoly patrné, jedinou možnou improvizací může být ono vyprávění o Adamovi a Evě, případně ženino sebrání Andrejem zanechaných květin ze dveří. Momenty připálení cigarety i pozvání hrdiny do bytu se objevují již v literárním scénáři. Právě striktní držení se připravených podkladů a absenci improvizace prvním dvěma Grečnerovým filmům vytýká Albert Marenčin, neboť příprava filmu si podle něj spíše než chladné dodržování naplánovaného a vypočítavou důslednost žádá schopnosti improvizace.⁸⁰²

Po sekvenci pohřbu v horské dřevěnici dochází mezi protagonisty k rozhodující hádce. Jako se tedy cesty protagonistů střetli během „vyumělkovaného“ městského pohřbu odpovídajícího dobovým konvencím, tak se začnou rozcházet po „přirozeném“ venkovském pohřbu s dávnými pohanskými prvky. Vdoviakův pohřeb se vyznačuje umělostí elektronických svící, rakví v technickém scénáři označené atributem pompézní, teatrálním pózováním vdovy fotografovi (aby měla obrázek pro sestru do Kanady; ve scénáři se zajímá, zda budou fotografie dostatečně ostré), nervózností personálu („Funebráci vo dverách s nervozitou znormovaných zamestnancov netrpezlivo prešľapujú.“⁸⁰³) a přítomností množství lidí, kteří přišli z pouhé slušnosti, či povinnosti.⁸⁰⁴ Pohřeb v dřevěnici se naopak odehrává za absolutního ticha, nikdo hlasitě neštká, kolem zesnulého jsou rozloženy voskové svíce a do úst mu jedna ze smutečních hostí vloží minci. Grečner tuto scénu dokonce realizoval mnohem působivěji, než vyznívá v novele, na čemž nesou podíl její zasazení doprostřed noci a hudba Ilji Zeljenky, která se v celém filmu staví do kontrastu k modernímu bigbitu beatmenů a svým starobylým (neobarokním) pojetím rovněž evokuje pomíjivost. Zeljenka se podle Juraje Lexmanna vyjádřil, že chtěl pomocí neobarokní melodické hudby vyjádřit touhu člověka po něčem

⁸⁰¹ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

⁸⁰² Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

⁸⁰³ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Technický scénář, 1965.

⁸⁰⁴ Zatímco na Paštinského oslavu přijdou ze slušnosti pouze Andrej a Vanda a ostatní se omluví.

snivém, čistém a romantickém,⁸⁰⁵ přičemž už to samo o sobě evokuje nedosažitelnost těchto tužeb.



Pro vyobrazení Vandiny nepolapitelnosti Grečner v hotovém filmu ponechal i dítě natahující se po měsíci. Výjev jako takový však sklouzává do přílišného sentimentu doprovázejícího záměrně sentimentální scény s Drahuší pojatými tak, jak je popisoval literární scénář: „Scény s dětmi zvádžají k automatickému sentimentalismu.“⁸⁰⁶

⁸⁰⁵ LEXMANN. *Slovenská filmová hudba 1896–1996*, s. 89.

⁸⁰⁶ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. První verze literárního scénáře, 1965.

Andrejovu nemožnost si ji podmanit navozuje rovněž jeho pozorování měsíce v opět podobně komponovaném záběru.



Na Vandinu nepolapitelnost ve filmu upomíná také komponování záběrů předcházejících vzniku milostného poměru mezi Vandou a Andrejem, jež není v technickém scénáři nijak specifikováno. Postavy se buď nacházejí po stranách záběru a mezi nimi se tak rozprostírá „nepřekonatelná“ vzdálenost, anebo je od sebe režisér odděluje pomocí prvků mizanscény, čímž evokuje jednak hrdinčinu nepolapitelnost, jednak neschopnost Andreje proniknout do jejího nitra a porozumět jí.



Jakmile se hrdinové počnou pravidelně stýkat, Grečner záběry komponuje tak, že blízko sebe postavené figury situuje do centra obrazu, případně jedné poloviny záběru. Výše uvedený způsob snímání se pomocí stříhu a odjezdu kamery vrací během první roztržky na horské chatě. Narušuje tak dominanci centrálních kompozic a blízkosti postav. V důsledku ženiných reakcí na partnerovo chování staví mezi hrdiny bariéru a naznačuje, že Vandu není možno si podmanit.



Ve filmu zůstal zachován i nedostatečně vyobrazený přerod Andreje (ve vztahu k Vandě), na druhou stranu se lehce zvýraznil postoj Vandy, a to tím, že se do snímku použil obraz 59 z první verze literárního scénáře, v němž se Zoša sestry zeptá, zda je Andrej seriózní, na což Vanda odvěti: „Dúfam, že nie.“ Navzdory tomu zůstaly Vandiny motivace pro rozchod i nadále poměrně nenápadné, i když jsou takto explicitně vyjádřeny těsně před odjezdem na hory. Grečner se zpětně domnívá, že neměl tak tvrdohlavě prosazovat nehereckou stránku filmu, poněvadž *Nylonový mesiac* vyžadoval hlubší psychologické prokreslení. Tehdy si uvědomil, že nelze na neherce klást nároky psychologického herectví, protože, ač považoval představitelku Vandy Helenu Šmihulovou za typově přesnou, nedokázala herecky zvládnout klíčový moment snímku, kdy hrdinka změní svůj postoj k Andrejovi a odmítne ho. Co režijně „nevytěžil“ ze Šmihulové, pokusil se Grečner napravit alespoň ve zvuku, neboť Vandu dabuje herečka Eva Chalupová, avšak ani to zcela nepomohlo.⁸⁰⁷ Šmihulovou si přitom režisér prosadil i navzdory tomu, že s jejím obsazením členové skupiny nesouhlasili.

Dne 9. dubna 1965 proběhly herecké zkoušky na obsazení Vandy, na němž se sešli Eduard Grečner, Jaroslava Blažková a členové skupiny Albert Marenčin, Nataša Tánská, Maximilián Nitra a Pavel Sobota. Zápis z posuzování říká:

Prítomní si pozreli premietnuté skúšky [sic!] a vyslovili nespokojnosť s voľbou režiséra E. Grečnera, ktorý sa rozhodol obsadiť postavu Vandy neherečkou, poslucháčkou práv, herecky bezvýraznou a typovo neodpovedajúcou predstave autorky a prítomných. Podľa ich mienky na túto úlohu by sa skôr hodila herečka Turzonová, ktorú režisér taktiež vyskúšal a ktorá spomedzi vyskúšaných sa všetkým najviac páčila. Režisér však trval na svojej voľbe.⁸⁰⁸

⁸⁰⁷ Chalupová Grečnerovi dokonce zazlivala, že neobsadil do role Vandy ji. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

⁸⁰⁸ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Zápis z posudzovania hereckých skúšok na obsadenie postavy Vandy vo filme *Nylonový mesiac*. Turzonovou Grečner odmietl preto, že ačkoli odpovídala typově, nedokázala se zbavit svého patetického herectví. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

Kvůli nedostatku času pro vyzkoušení dalších hereček (za dva dny se mělo jet natáčet do Tater) proto vedení I. TS přijalo režisérovu volbu, přičemž Marenčin navrhl, aby se scény natočily se dvěma herečkami a následně se vybrala lepší z nich. Grečner to však odmítl. Dne 12. dubna se vedení skupiny sešlo s Grečnerem, kameramanem Biathem a vedoucím výroby Tomaškovičem a dohodli se, že po představení natočeného „horského“ materiálu se definitivně rozhodne o obsazení.⁸⁰⁹ Ve filmu se nakonec přeci jen objevuje Helena Šmihulová⁸¹⁰ a výše popsané peripetie tak poukazují jednak na režisérovu tvrdohlavost a schopnost prosadit vlastní pojetí, jež se uplatňovala již během schvalování literárního scénáře, jednak na to, co přiznává samotný tvůrce, a to generační posedlost obsazováním neherců vzniknuvší kvůli averzi vůči převládajícímu patetickému slovenskému herectví.⁸¹¹ Emil Lehuta se dokonce domnívá, že z filmů příslušníků třetí (Uhrovy) režijní generace, se postupně stávala manýra, kterou vztahuje mimo jiné i k obsazování neherců.⁸¹² Od toho Grečner ustoupil při natáčení snímku *Drak sa vracia* právě po zkušenostech s Helenou Šmihulovou.⁸¹³ Pakliže by „*Draka*“ realizoval dříve, jak ostatně původně zamýšlel, zajisté by ho obsadil neherci.

Ve srovnání s filmem *Každý týždeň sedem dní* působí formální zpracování *Nylonového mesiaca* konvenčněji, ačkoli se v něm odráží i Grečnerův rukopis (např. ve způsobu komponování záběrů). Není tedy nepravděpodobné, že režisér své ambice v překonávání zavedených formálních postupů poněkud zmírnil také vzhledem ke kritice ze strany vedení ČSFB. Grečner sice popírá, že by tomu tak bylo, poněvadž látka *Nylonového mesiaca* podle něj nevyžadovala stejný přístup jako jeho prvotina, zároveň však dodává, že záměrně chtěl být srozumitelný, a že jeho druhý titul vznikl z hlediska toho, co si filmařsky představoval, coby určitý kompromis. Přestože se nedomnívá, že by výsledek byl konvenční, připouští, že se po něm konvenčnost vyžadovala.⁸¹⁴ Obdobně jako dnes se vyjadřoval také před natočením filmu:

Za důležité považujem najmä to, aby sa vyjadrovacie prostriedky nepoužívali nevhodne, to znamená tam, kde nemajú čo vyjadrovať. Vnútorný svet príbehu musí byť adekvátny štruktúre formy. Vnútorný svet hrdinov Nylonového mesiaca nie je taký komplikovaný ako napr. Turova predtucha zániku, preto i vyjadrovacie prostriedky volíme jednoduchšie. Keďže ide o iné, musí to byť iné.⁸¹⁵

Bez ohledu na motivace vedoucí ke zvolení formy, jež na sebe nepoutá tolik pozornosti jako v případě režisérovy prvotiny, lze konstatovat, že na snímku *Nylonový mesiac* si

⁸⁰⁹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Zápis z posudzovania hereckých skúšok na obsadenie postavy Vandy vo filme *Nylonový mesiac*.

⁸¹⁰ Albert Marenčin tvrdí, že se požadavky na přeobsazení po zhlédnutí denních prací objevovaly častěji, nicméně se od nich nakonec ustupovalo, aby se nezvýšily finanční náklady. Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

⁸¹¹ Proti obsazení Vandy profesionální herečkou Grečner argumentoval tím, že nemá nic proti mladé herecké generaci, ale nevidí v ní nikoho, kdo by byl takový spontánní, jak si to vyžaduje postava Vandy. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

⁸¹² LEHUTA, Emil. Režijné generácie v slovenskom filme ako periodizácia, s. 150.

⁸¹³ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

⁸¹⁴ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

⁸¹⁵ KALINOVÁ. Hľadanie Eduarda Grečnera, s. 8.

Grečner uvědomil jednak limity práce s neherci, kteří nejsou příliš vhodní k vyjadřování niterných pocitů postav, jednak se naučil uváženěji nakládat s filmovými prostředky.

Závěrečné shrnutí

SIWG filmu *Nylonový mesiac* představoval stabilní okruh členů I. TS, IUR I. TS a dále prozaička Jaroslava Blažková a několik pracovníků ČSFB nepatřících do I. TS jako Tibor Biath, nebo jí dokonce nadřazených jako Pavel Gejdoš. Biath z pozice kameramana pochopitelně naplňoval *výchozí představu* Eduarda Grečnera a pomáhal mu ji adekvátně převést z textu do obrazu. Gejdoš do procesu formování *výchozí představu* nijak nezasahoval, nicméně stál za jejím vznikem, a to díky své vedoucí pozici, jež mu umožňovala vyvinout na režiséra po jeho předchozím neúspěchu „mocenský“ tlak.

Uvnitř I. TS panovala jednak *výchozí představa* divácky úspěšného filmu, jednak obava ze zastaralosti novely. Svými připomínkami se proto pokoušeli o aktualizaci látky, zejména prostřednictvím ústředního ženského charakteru a zdůraznění podstaty jejího konfliktu s Andrejem. Snažili se tedy vést autory scénáře směrem, v němž by se držely charakteru prózy vyprávějící o emancipované hrdince a jejím milostném vztahu se sobeckým mužem. Jedině tato cesta pro ně představovala naplnění předpokladu snímku atraktivního pro široké publikum, které se přijde do kina bavit. Z toho důvodu se také vymezovali vůči všem Grečnerovým zásahům proti této *výchozí představě*. Ta se sice u režiséra i dalších členů skupiny shodovala v očekávání diváckého úspěchu, nikoli však v pojetí připravovaného filmu. Eduard Grečner coby adaptátor pokládal předlohu za banální a pokusil se ji pozvednout nejprve u první verze literárního scénáře zdůrazněním konfliktu generací a posléze od druhé verze literárního scénáře zvýznamněním motivů pomíjivosti a nepolapitelnosti doplňujících generační rozpory. Svého přístupu se držel navzdory varováním ostatních členů skupiny i odlišné *výchozí představě* Jaroslavy Blažkové, a i když ti prosazovali odvíjet příběh od ženské hrdinky, rozhodl se ho nahlížet z mužské perspektivy.

Popis *vývojového procesu* výchozí představy přitom ukázal, že s výjimkou tohoto mužského hlediska a hudebního angažmá Jozefa Paštinského tvůrce do svého filmu nepřinesl nic, co by neobsahovala už novela, pouze určité prvky posílil, anebo s nimi nakládal v jiných souvislostech. Ve vztahu k předloze nebyl pouhým adaptátorem, ale přetvořil si ji podle svého tvůrčího naturelu, čímž představil jiný *Nylonový mesiac*, než jak ho členové skupiny i publikum znaly z knihy. Z dokumentace filmu vyplývá, že si to zástupci I. TS uvědomovali, avšak pouze to autorovi naznačovali, aniž by na něj vyvíjeli jakýkoli tlak, který by ho donutil zvolený přístup změnit. Grečner se ho proto mohl bez problémů držet a na padnuvší připomínky nebrat ohled, přičemž zohlednil pouze to, co neovlivnilo jeho *výchozí představu*. S ohledem na jeho postoj k Stadtruckerově literárnímu scénáři k snímku *Každý týždeň sedem dní*, zde mohu konstatovat, že toto autorské nakládání s původními texty, během něž se sice pracuje s již existujícími motivy, ovšem proměňuje se jejich význam a vyznění, se přinejmenším v šedesátých letech stalo základním tvůrčím postupem Eduarda Grečnera. Kromě toho se ukazuje, že ani tehdy, když se režisér podvolil příkazu z vyšších míst, nechtěl, nebo nedokázal slevit z vlastních autorských postojů. Nadřazeným orgánům se vlastně tak docela nepodřídil.

6. Drak sa vracia

Hrnčír Martin Lepiš zvaný Drak (Radovan Lukavský) se po letech vrací do vsi Leštiny, aby se zde znovu usadil. Její obyvatelé to však nesou s nelibostí. Draka totiž viní za všechny pohromy, jež v minulosti obec postihly. Po hrdinově příchodu zasáhnou kraj sucha a v okolních lesích vypuknou požáry, kvůli nimž uvízne obecní stádo v horách a hrozí, že krávy uhynou. Drak se nabídne, že je přivede zpět. Jako odměnu si žádá, aby mohl zůstat žít v Leštinách a kopat hlínu pod Peklom. Členové obecní výboru jeho nabídku přijímají s tím, že pokud se do týdne nevrátí, podpálí mu dům. Kromě toho s ním posílají Šimona Jariabka (Gustáv Valach). Ten se před lety oženil s Drakovou milou Evou (Emília Vašáryová), která však stále miluje Martina Lepíše. Hrdinové stádo vyvedou do bezpečí, ovšem Šimon pojme podezření, že jeho společník prodal dobytek pašerákům. Ty sice přemůže, ale je omráčen Drakem. Po nabytí vědomí se mu podaří uniknout, načež podpálí Drakův dům a spěchá za rychtářem (Viliam Polónyi), aby svolal chlapy na záchranu obecního stáda. To už se však hlavní hrdina vrací i s dobytkem do vsi. Uvědomí si, že ho obyvatelé Leštin nikdy plně nepřijmou, a navždy odchází.

6.1. Úvod

Drak sa vracia, adaptace stejnojmenné lyrizované, či lépe naturalistické, prózy⁸¹⁶ Dobroslava Chrobáka z roku 1943, měla premiéru 1. března 1968.⁸¹⁷ Tento snímek, který

⁸¹⁶ S označením lyrizovaná próza se lze setkat v dobových reflexích filmu *Drak sa vracia* (např. BOBOK, Jozef. *Hviezdy sú vysoko. Film a divadlo* 12, 1968, č. 7, s. 9) a užívá ho také Grečner. Coby lyričtí prozaici se autoři jako Chrobák, Ondrejov a Figuli označují v *Rukověti české a slovenské literatury od roku 1918*, nicméně toto označení je dnes v podstatě překonané. PÁLENÍČEK, Ludvík, GREGOREC, Ján, PETRÍK, Vladimír. *Rukověť české a slovenské literatury od roku 1918*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1968, s. 201.

V *Přehledných dějinách literatury* se o lyrizované próze píše: „Na konci třicátých let dostala se do popředí slovenského literárního vývoje tzv. lyrizovaná próza, která umělecky vyvrcholila v letech slovenského státu a doznívala v době poválečné. Vžitý název vystihuje povahu nového prozaického směru nepřesně; soustřeďuje se totiž pouze na tvarovou stránku epiky, v níž se lyrické prvky a postupy objevily silněji než kdykoli předtím. [...] V dědinském životě, který se lyrizujícím prozaikům jeví jako pevná protiváha chaotického a záporně působícího města, hledají nadčasové, nebo přesněji všeobecně platné, všelidské hodnoty. Za ideální považují život elementárních podob uprostřed volné, civilizací nespoutané přírody, zejména ve vysokých horách. [...] Příroda do krajnosti oživená se přímo účastní osudových dramát [...] Přírodní člověk jedná v duchu prastaré lidové moudrosti a v jeho mentalitě i citu zvučí svébytná kultura, projevující se písněmi, pohádkami a pověstmi. Ani tuto vnitřní náplň života vesnické pospolitosti lyrizující prozaikové neobešli. V souladu s pohádkou u nich princip dobra vítězí nad zlem...“ BLAJER, Zdeněk, CHAROUS, Emil. *Přehledné dějiny literatury*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1971, s. 208–209. Dále se zde uvádí, že výstižnějším označením pro autory typu Dobroslava Chrobáka, Margity Figuli nebo Ľuda Ondrejova by bylo pojmenování naturalisti. Tamtéž, s. 209.

V *Dějínách slovenskej literatúry* se píše o tom, že v půli třicátých let dochází v slovenské próze k syntéze vícero lyrizačních tendencí, ovšem začlenění lyrizace do prozaického textu se různilo. S odkazem na členění Oskára Čepana (ČEPAN, Oskár. *Kontúry naturalizmu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1977.) se zde vydělují tři směry: lyrizovaná próza (impresionisticko-senzualistická epika novorealistického typu, kde je lyrizace záležitostí stylistiky), básníci sujetu (imaginativně-intelektuální realismus, jemuž po válce nebylo umožněno se dále rozvíjet, sem se řadí např. Dominik Tatarka), a próza naturalismu (pohádkově-mytický etismus a slohová charakteristika novoromantismu). Do posledního jmenovaného proudu pak svou tvorbou včetně *Drak sa vracia* spadá Dobroslav Chrobák. SEDLÁK. *Dějiny slovenskej literatúry II*, s. 73–96.

během 2 288 projekcí navštívilo 129 657 diváků,⁸¹⁸ bývá jak filmovými kritiky, tak historiky označován za nejlepší režisérův film.⁸¹⁹ Václav Macek titul považuje za jediný film, v němž se Grečnerova koncepce filmového umění poprvé a naposledy dostala z teoretické roviny do praxe a v němž se autor jedinkrát vymanil z křečovitosti a snobství.

Rukovät' literatúry považuje lyrizovanou prózu v užším slova smyslu, naturismus a básníky sujetu za proudy lyrizované prózy, přičemž naturismus je zde označen za nejvýraznější a nejvlastnější proud. ANTOŇÁK, Andrej. *Rukovät' literatúry*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1998, s. 75–77.

Katarína Hrabovská roku 1969 konstatovala, že Grečnerova volba Chrobákovy prózy konvenuje s celkovou a zejména zákonitou tendencí slovenských filmových a televizních režisérů navázat na lyrizovanou prózu. HRABOVSKÁ, GREČNER. *Drak sa vracia, Drak odchádza. Dva monológy*, s. 44.

Grečner nebyl zaujat pouze novelou *Drak sa vracia*, ale obecně ho fascinovala lyrizovaná próza. V roce 1996 natočil snímek *Jaškov sen* podle Chrobákovy povídky *Kamarát Jašek* (1937). Od myšlenek na realizaci adaptace prózy Margity Figuli *Tri gaštanové kone* (1940) ustoupil poté, co ji podle scénáře Miloslava Kubíka pro televizi natočil Ivan Balaďa (1966). Režisér přiznává, že se na snímek díval se žárlivostí. Bez ohledu na to, ho však považuje za špatný. Neúspěšně se *Tri gaštanové kone* pokoušel roku 1954 podle vlastního scénáře realizovat také Vladimír Bahna (PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Zápas o draka*. In KAŇUCH, Martin (ed.). *Béla Balázs. Chvála filmového umenia*. Bratislava : Asociácia slovenský filmových klubov, 2010, s. 60). Dále chtěl Grečner zfilmovat román *Jozef Mak* (1933) spisovatele Jozefa Cígera-Hronského, jehož pokládá za „krále lyrizování prózy“. Do Československé televize Grečner přišel s nápadem na šestidílný seriál podle *Života bez konca* (1956) Františka Švantnera, ale jako „problémový“ autor jej nemohl natočit, a tak ho nakonec v pěti dílech realizoval Miloslav Luther (1982). Nicméně podle Grečnera udělal stejnou chybu jako on ve filmu *Nylonový mesiac*, když obsadil herečku, která sice dobře vypadala, ale nedokázala zahrát vášnivou ženu. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

Nejde přitom o první pokus novelu *Drak sa vracia* převést na filmové plátno. Bezprostředně po druhé světové válce se o to pokoušeli sám Dobroslav Chrobák a divadelník Ján Jammický ve spolupráci s maďarským režisérem a filmovým teoretikem Bélou Balázsem, nicméně k realizaci nakonec nedošlo. Viz PAŠTÉKOVÁ. *Zápas o draka*, s. 53–66.

KAŇUCH, Martin. 1948: Béla Balázs, Drak a všeti čerti In KAŇUCH, Martin (ed.). *Béla Balázs. Chvála filmového umenia*. Bratislava : Asociácia slovenský filmových klubov, 2010, s. 67–77.

PAŠTÉKOVÁ. *Rozprávania o rozprávání*, s. 66–76.

Okrajově na Balázsovův zájem o Chrobákovu prózu zmiňuje Agneša Kalinová, jejíž manžel Ján Kalina Balázsovův příchod do Bratislavy inicioval. *Online lexikón slovenských filmových tvorcov* [online]. Vysoká škola múzických umení v Bratislave [citováno 26. 7. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.ftf.vsmu.sk>>.

⁸¹⁷ Slovenský filmový ústav. Slovenský filmový ústav. Oddělení dokumentace. Složka k filmu *Drak sa vracia*. Distribuční list filmu *Drak sa vracia*.

⁸¹⁸ V českých kinech se odehrálo 1 218 představení za přítomnosti 48 718 diváků. Ve slovenských kinech se uskutečnilo 1 070 projekcí pro 80 939 diváků. MAJCHRÁK. *Otázky žánrové struktúry slovenského filmu 1946–1980 vo filmovej distribúcií v Čechách a na Slovensku*, s. 65.

Grečner na uvedení filmu vzpomíná následovně: „Mal som smolu, že sa premiéra filmu *Drak sa vracia* konala v dobe, kedy aj u nás vrelí vášne prudkého politického pohybu, ktorý prekryl všetko ostatné dianie, bolo krátko po januárovom nástupe Alexandra Dubčeka do čela štátostrany, vznikali nádeje a prebiehali horúčkovité diskusie o slobode a budúcnosti bez diktatúry proletariátu, o socializme s ľudskou tvárou a – pre nás, filmárov – o podobe filmového umenia v budúcej dobe. Nečudoval som sa, že poetická balada o láske a hľadání ‚stratenej cti‘, čo bol hlavný motív filmu *Drak sa vracia*, v takej vzrušenej dobe, keď na pretrase dňa bola životne dôležitá požiadavka zrušenia cenzúry, kedy šéfredaktor Slávo Kalný vyzýval prezidenta Antonína Novotného v denníku *Smena* aby odstúpil, bol som pripravený, že film nebude mať želaný ohlas.“ *Mystika roku 68, Drak sa vracia a záhada zmiznutia ruského režiséra* [online]. SME blog [citováno 5. 6. 2014]. Dostupné z WWW: <http://grecner.blog.sme.sk/>.

Propagační bulletin k filmu uváděl, že jde o baladu o lásce, nenávisti a hledání cesty z osamělosti. SFÚ. Složka k filmu *Drak sa vracia*. Propagačný bulletin, 1968.

⁸¹⁹ TARAGEL, Dušan. *Drak sa vracia. Tv Oko 7*, 2008, č. 44, s. 28.

Drak sa vracia. Žurnál, 2009, č. 21, s. 50.

Albert Marenčin se vyjádřil, že z dnešního hlediska je *Drak sa vracia* nejlepším Grečnerovým filmem z šedesátých let, a to proto, že v něm dal průchod emocím a dokázal se díky svému nadšení a empatii vcítit do postav. Na druhém místě následuje *Každý týždeň sedem dní*. *Nylonový mesiac* zaujímá až čtvrté místo. Pořadová číslovka „čtvrté“ přitom naznačuje, že Marenčin režisérův druhý snímek vnímá velmi negativně. Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

Zásluhu na tom přitom nese literární předloha nabízející symbiózu moderního filmového myšlení s domácím příběhem.⁸²⁰ Režisér sice v rozhovoru s Agnešou Kalinovou publikovaném ještě před natočením snímku *Nylonový mesiac* vyjádřil: „Rozmýšľam často o vnútornej kontinuite slovenského umenia, usilujem sa vybadať, v čom je neopakovateľné, svoje, v čom je slovenské i bez folklóru (a bryndzových halušiek). Chrobákov román, ktorý sa mi javí ako moderný i slovenský zároveň, považujem za východiskový bod k riešeniu problému: moderný – slovenský.“⁸²¹ ovšem na historikově tvrzení je poněkud zvláštní, že ačkoli Grečnerovi přiznává natočení zdařilého snímku, důvod úspěchu spatřuje ve volbě předlohy, nikoli schopnostech tvůrce. Mackovo opomíjení vkladu samotného režiséra podhaluje také mínění, že za podařený výsledek Grečner vděčí hudebnímu skladateli Iljovi Zeljenkovi a kameramanovi Vicentu Rosincovi.⁸²²

Juraj Mojžíš si naopak všímá toho, čím Grečner obohatil slovenskou kinematografii. Podle něj důsledně uplatnil podstatné narativní změny, především složité narušení kauzálních vazeb, zejména tam, kde se prolíná současnost a minulost a dále výraznými přesuny a posuny motivů a nadřazením úvahy nad příběhem, tedy upřednostněním otázek před odpověďmi.⁸²³ Václav Macek v závěru svého pojednání o filmu uvádí, že Eduard Grečner dovedl do extrému východiska Uhrova *Slnka v sieti*, ale souběžně s tím je obměnil svou koncepcí subjektivizace a intelektualizace filmu:⁸²⁴ „Rozhodujúcim sa ukázalo, že viacnásobné prekrývajúce sa vrstvy pocitov, nevyslovených postojov a ideí sú pevne ukotvené v jasnej dramatickej štruktúre.“⁸²⁵ Předložená disertační práce se nezabývá poetikou filmů Eduarda Grečnera, a proto se nebudu výše uvedenými Mojžíšovými a Mackovými tezemi více zabírat. Uvádím je zde však proto, neboť mi slouží jako východisko pro uchopení Grečnerovy *východí představy* snímku *Drak sa vracia*.

Nejen ve spojitosti s *Drak sa vracia*, ale rovněž s autorovým debutem se v tisku skloňovalo označení „pocitový film“,⁸²⁶ přičemž takto se charakterizoval i snímek *Slnko v sieti*.⁸²⁷ V souvislosti s Uhrovým dílem hovoří Jelena Paštéková o pocitovém filmu jako o filmu směřujícím k rozbití klasických konvencí filmového vyprávění, který namísto epicko-dramatické kauzální výstavby pátrá po smyslu obyčejných věcí a volnými asociativními vazbami tvoří proud významově zatížených obrazů a sekvencí, jež nabízejí

⁸²⁰ MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenské kinematografie*, s. 226.

⁸²¹ KALINOVÁ. Hľadanie Eduarda Grečnera, s. 8.

⁸²² Tamtéž, s. 227.

Grečner si sám uvědomuje, že kdyby s ním Zeljenka a Rosinec, kteří se plně ztotožnili s jeho poetikou, nespoupracovali, byl by jeho film úplně jiný. Hudba podle něj ve snímku „vystupuje“ jako další herec. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

⁸²³ MOJŽÍŠ, Juraj. Slovenský film 6. Eduard Grečner. *Drak sa vracia*. *Film.sk* 9, 2008, č. 10, s. 50.

⁸²⁴ MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenské kinematografie*, s. 227.

⁸²⁵ Tamtéž.

⁸²⁶ BOBOK. Každý týždeň sedem dní. *Mladí o mladých vo filme*, s. 14.

PIŠŮTOVÁ. Absolutný debut, s. 14.

Nad dobovou reflexí kategorie „pocitových filmů“ se okrajově pozastavuje Lukáš Skupa. SKUPA. Moderní, nebo jen módní? Reflexe počátků ‚nové vlny‘ v Československu, s. 60.

⁸²⁷ MĚŠTÁNEK, Lubomír. Istota je smrť genia a myslenia vôbec. Zhovárame sa s režisérom Eduardom Grečnerom, predsedom Slovenského filmového zväzu. *Večerník*, 2. 3. 1990, s. 6.

možnost interpretace na více úrovních.⁸²⁸ Jan Žalman Grečnerovy snímky vřazuje do žánru psychologického filmu⁸²⁹ a stejně tak byly tituly *Každý týždeň sedem dní* a *Nylonový mesiac* chápány v oficiálních studiových dokumentech.⁸³⁰ Tato kategorizace však recipientovi vnucuje perspektivu, jež pohled na režisérova filmová díla deformuje.⁸³¹ Jako vhodnější se proto jeví právě označení „pocitový film“. Ten se sice též pokouší uchopit myšlenkové pochody a emoce postav, ovšem spíše než na důslednou psychologickou prokreslenost charakterů se soustředí na postižení jejich citů a pocitů, majících vliv na hrdinovo vnímání světa, a evokaci atmosféry.

Podle Stadtruckera psychologický film ukazuje emoce zažívané postavami v konkrétních vypjatých okamžicích, kdežto pocitový film odhaluje emoce přímo nezobrazené a vyvěrající ze situačního položení postavy. Ta je prezentována s ohledem na přírodní či společenské prostředí a teprve poté, co ho divák rozpozná a vyhodnotí, začíná na něj působit emotivně. Recipient přitom emocionálně a intelektuálně identifikuje, co prožívá filmový hrdina na základě schopnosti empatie.⁸³² Takto pojímaný pocitový film by bylo lze vztáhnout i na *Drak sa vracia*. A jestliže se dále vezme v potaz Paštékové definice hovořící o pátrání po smyslu obyčejných věcí a volnými asociativními vazbami tvořící proud významově zatížených obrazů,⁸³³ pak tuto podmínku splňuje nejen *Drak sa vracia*, u nějž Václav Macek tvrdí: „[...] můžeme sledovat dlouhé jazdy po hrnčiariských nádobách vo veľkých detailoch. Akoby sme mali precítiť a prežiť každú puklinu a vrásku na krčahoch, akoby sme ich mali vnímať nielen ako pripomienku hrdinovej minulosti, ale aj ako predmety ,ako také‘,“⁸³⁴ ale také *Každý týždeň sedem dní*, kde kamera obdobně zkoumá Andrejovy sochy.

Nicméně Grečner východiska pocitového filmu, jak uvádí Macek, obohatil vlastní koncepcí subjektivizace a intelektualizace filmu,⁸³⁵ neboť mu nejde primárně po pátrání smyslu všednosti, ale o nahlédnutí do lidského nitra,⁸³⁶ a také zkoumavým snímáním Andrejových skic mu jde zejména o to, aby jejich prostřednictvím nechal recipienta nahlédnout do sochařova nitra, a dokonce také do nitra jeho spolubydlícího Tura. Grečner se odkazující na tvorbu Michelangela Antonioniho, domníval, že filozofické poselství lze ukryt pod vrstvu emocí, které filmové dílo vyvolává, přičemž toto poselství divák musí odkryt pomocí svého intelektu.⁸³⁷ O totéž se usiloval ve vlastní tvorbě, čímž se vymezoval jednak vůči Štefanu Uhrovi, jehož vnímal jako ryze emocionálního režiséra,⁸³⁸ jednak

⁸²⁸ MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenské kinematografie*, s. 192.

⁸²⁹ ŽALMAN. *Umlčený film*, s. 323–326.

⁸³⁰ SFÚ. Oddělení dokumentace. Složka k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Výrobní list filmu *Každý týždeň sedem dní*.

SFÚ. Oddělení dokumentace. Složka k filmu *Nylonový mesiac*. Výrobní list filmu *Nylonový mesiac*.

⁸³¹ Viz CYROŇ. Několik poznámek o filmu *Každý týždeň sedem dní*, s. 127–133.

⁸³² STADTRUCKER. *Dramaturgia hraného filmu*, s. 122.

⁸³³ MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenské kinematografie*, s. 192.

⁸³⁴ MACEK. Metafora v slovenskom hranom filme, s. 75.

⁸³⁵ MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenské kinematografie*, s. 227.

⁸³⁶ Toho si cení také na televizním filmu Stanislava Barabáše *Krotká* (1967). Viz GREČNER. *Film ako voľný verš*, s. 9–15.

⁸³⁷ GREČNER. *Film ako voľný verš*, s. 8.

⁸³⁸ *Slnko v sieti* charakterizoval jako absolutně antiintelektuální film, jako naprosto upřímnou citovou zprávu o mladém hrdinovi. Tamtéž.

proti českým novovlnným titulům první poloviny šesté dekády,⁸³⁹ a dokonce českému umění obecně:

Nazdávam sa, že v českom mladom umení prevládajú tzv. sociologické tendencie. [...] Zachytenie objektívneho stavu skutočnosti, to je to, čo nám v minulosti chýbalo, vtedy sa síce zachycovala skutočnosť, ale nebola objektívna. Teraz sa prešlo k tendencii zachytiť pravdivo, ako sa veci majú, vyťažiť z toho maximum poézie, ale ostáva to iba výskumom zvonku. Umenie by nemalo stratiť zo zreteľa človeka [vo] spoločnosti, ale výskum by sa mal zamerať do jeho vnútra, do človeka.⁸⁴⁰

Grečner pro tento proud kinematografie zavedl termín „introvertní realismus“: „Ťažisko druhého prúdu kinematografie, odklonenej od ‚príbehového‘ realizmu, smeruje k analýze narušenej emocionality súčasného človeka, k labilite jeho vnútorného sveta a ku spoločenským kontextom, ktoré z toho vychádzajú. Svoju introvertnosť nijako nezastiera, naopak: ponor je jej cieľom.“⁸⁴¹ Ve filmu se rozdrobuje příběh, mikroskopicky se zkoumá, často se zastavuje i vrací. Kolem zvoleného tématu se snímek pohybuje v soustředěných kruzích, aby zasáhl střed, čili poznal pravdu. K tomu využívá introspekce, zkoumavého pohledu do člověka, a protože výzkum nitra člověka a jeho složitých a rozporných emocí se odehrává v prostoru z mnohých stran, narušují se i vžitě formální konvence.⁸⁴² Důsledkem pak je, že

[...] v umení, v ktorého predmetom zobrazenia je súčasný človek, [sa] asi nebudeme môcť vyhnúť istej zložitosti, náročnosti a požiadavke vysokého intelektu, ako aj rozvinutej schopnosti emocionálne vnímať v skratkách, keďže objekt nášho výskumu – človek súčasnosti – i nástroje, ktoré sú nám k dispozícii, t. j. vysoký rozvinutý štandard vyjadrovania, samy osebe sú zložitá a náročná.⁸⁴³

Výše uvedené se dotýká zejména poetiky filmu *Drak sa vracia* (a vlastně všech Grečnerových filmů realizovaných v šedesátých letech), ale hraje to významnou roli i pro uchopení režisérovy *východí představy* jeho třetího snímku, a dokonce jeho celkového pojmání kinematografie coby intelektuálně náročného umění. Podle Hrabovské jde režisérovi především o to, aby vyprávěl obrazem tak jako vypráví Chrobák slovem,⁸⁴⁴ protože se nehodlá spokojit s pouhým převzetím dramatické linky a zvyšováním vnějšího napětí, leč počítá s divákem ochotným přijmout emoce jiného druhu: akceptování

⁸³⁹ MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenské kinematografie*, s. 225.

⁸⁴⁰ Takto se Grečner vyjádřil v diskuzi s Václavem Havlem, Vlado Bednárem a Petrem Faltinem. K Havlově *Zahradní slavnosti* poznamenal, že se v ní více zobrazuje společnost než člověk, což chápe jako první etapu výzkumu člověka, a dále uvedl: „Umenie teraz smeruje k subjektu. Ukázalo sa, že v prílišnom sústreďení na sociologické otázky zostal v umení človek zanedbaný. Možno, že umenie aj dosť účinne odpovedalo na otázku ‚žiť, či nežiť‘, ale podstatnejšia otázka ‚ako žiť‘ zostala nezodpovedaná, alebo sa zjednodušujúco nahradila všeobecnými frázami.“ KALINOVÁ, Agneša. Paradox mladého umenia. Surovosť, či realita? *Kultúrny život* 19, 1964, č. 31, s. 9.

⁸⁴¹ GREČNER. Film ako voľný verš, s. 8.

⁸⁴² Tamtéž.

⁸⁴³ Tamtéž.

⁸⁴⁴ Což potvrdil také Eduard Grečner. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 21. 10. 2013.

Též se o tom zmiňuje zde: GREČNER, Eduard. Herec, ktorý vyžaroval napätie. In POLÁK, Milan (ed.). *Gustáv Valach. Herec pokory a vzdoru*. Bratislava : Združenie slovenských divadelných kritikov a teoretikov, Kabinet divadla a filmu SAV, 2004, s. 98.

lyrického podání epické látky.⁸⁴⁵ Skrze vyjádření emocí jednotlivých postav tedy Grečner plánoval položit hlubší filozofické otázky, u nichž chtěl, aby na ně divák hledal odpovědi (obdobně jako po nich měl pátrat u *Každý týždeň sedem dní*). Cílem této kapitoly proto bude popsat vývoj *výchozí představy* od prvotního impulzu motivovaného osobní fascinací novelou *Drak sa vracia*⁸⁴⁶ směrem k realizaci divácky náročného filmového díla vyvolávajícího v recipientovi nezaměnitelnou atmosféru a přenášejícího na něj emoce postav. Pod těmito emocemi se totiž mělo skrývat poselství, k jehož dešifrování musel recipient zapojit svůj intelekt. Vedle toho budu (stejně jako v předcházejících kapitolách) sledovat, jakým způsobem k tomuto záměru přistupovali další příslušníci *SIWG*, tedy členové I. TS a vedoucí představitelé ČSFB.

6.2. Prameny (Avant-texte)

K filmu *Drak sa vracia* se dochovala jedna verze literárního scénáře datovaná rokem 1958 a dokonce tři verze technického scénáře z let 1964, 1965⁸⁴⁷ a 1966. Grečner dnes tvrdí, že se látkou zabýval od roku 1955 a snad od roku 1956 měl napsanou první verzi scénáře.⁸⁴⁸ Tento jeho výrok však není možné ověřit, a proto budu literární scénář z roku 1958 pokládat za první a vlastně jedinou verzi. Vzhledem k tomu, že IUR proti zvyklostem posuzovala technický scénář z roku 1964, domnívám se, že Grečner namísto další verze literárního scénáře přistoupil rovnou k napsání scénáře technického (viz „Okolnosti vzniku scénáře a jeho zařazení do výroby“).⁸⁴⁹

Co se týče písemných posudků a dalších materiálů, v literárně-dramaturgické přípravě se nachází pouze dokumenty vzniknuvší v šedesátých letech, přičemž ani ty nejsou zcela kompletní. K literárnímu scénáři z roku 1958 se nedochovala žádná dokumentace s výjimkou několika kusých poznámek v úvodním referátu ústředního ředitele Pavla Dubovského proneseném na aktivu roku 1959,⁸⁵⁰ Grečnerův diskusní příspěvek z téhož aktivu a citace z písemného posudku člena UR Ivana Jerábka, jež se nacházejí v článku Eduarda Grečnera „Ivan Bonko, hadia koža a zlá pamäť“.⁸⁵¹ V něm se

⁸⁴⁵ HRABOVSKÁ, GREČNER. *Drak sa vracia, Drak odchádza. Dva monológy*, s. 46.

Hrabovské text je prepisem jejího úvodního referátu z besedy Svazu slovenských filmových umělců, na němž se diskutovalo o *Drak sa vracia*. Rovněž Grečner ve své části vycházel z toho, co řekl na tomto setkání.

⁸⁴⁶ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 21. 10. 2013.

⁸⁴⁷ Titulní strana technického scénáře je označena datem 1965, nicméně na jeho konci se objevuje datace 2. 10. 1964.

⁸⁴⁸ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 21. 10. 2013.

Kromě toho Grečner uvádí, že existovaly nejméně tři verze literárního scénáře, ale sám si tím není stoprocentně jistý. Je tedy možné, že při zpětném pohledu nerozlišuje mezi verzemi literárního a technického scénáře. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

Fraňo hovoří o sedmi verzích scénáře, leč započítává také Balázsovův scénář a Grečnerovu školní práci z FAMU, která, pokud kdy skutečně vznikla, v knihovně FAMU není k dohledání. FRAŇO, A. J. *Sedem Drakových návratov. Film a divadlo* 11, 1967, č. 24, s. 10.

⁸⁴⁹ Grečner uvedl, že první verze literárního scénáře byla určena Stanislavu Barabášovi, přičemž tomu jí nabídl v roce 1961 (viz níže). Předpokládám tedy, že tvůrci pracovali s literárním scénářem z roku 1958. GREČNER. *Dlhodobé prekážky a problémy s prípravou scenára a nakrúcania filmu Drak sa vracia*, s. 79.

⁸⁵⁰ Ten je přetištěn také v knize Eduarda Grečnera: GREČNER. *Film ako volný verš*, s. 166–186.

⁸⁵¹ GREČNER, Eduard. *Ivan Bonko, hadia a koža a zlá pamäť*. *Smena*, 9. 4. 1968, s. 6.

režisér vyjadřuje k Jerábkově kritice⁸⁵² filmu. Nelze sice ověřit, zda Grečner z Jerábkova písemného posudku cituje přesně, ovšem Jerábek ve své reakci obsah posudku více méně potvrdil.⁸⁵³ Vzhledem k tomuto faktu a též Grečnerovy preciznosti proto budu předpokládat, že jím uveřejněné úryvky odpovídají Jerábkovu písemnému posudku.

Z šedesátých let se dochovalo početné množství smluv a dalších ekonomických dokumentů, interní i externí korespondence, nicméně nebudu zde výčet konkrétních materiálů uvádět. K těm, z nichž bylo možné čerpat informace relevantní pro tuto disertační práci, vždy odkazuji v následujícím textu. Protože technický scénář z roku 1964 posuzovala jak I. TS, tak IUR I. TS, v literárně-dramaturgické přípravě se zachoval „Zápis zo zasadnutia IUR I. tvorivej skupiny“ a několik písemných posudků. Ze členů skupiny je vyhotovili Maximilián Nitra, Pavel Sobota, Alfonz Bednár a Zuzana Suchánová, ze zástupců IUR Emil Lehuta, Ján Rozner, Tibor Rakovský a Břetislav Truhlář. Posudky Nítry, Soboty, Bednára, Roznera, Rakovského a Truhláře jsem získal také z osobního archivu Eduarda Grečnera, díky čemuž je možné sledovat režisérovu reakce na podněty a výhrady posuzovatelů, neboť si do nich Grečner učinil několik málo heslovitých poznámek.

K vývoji událostí kolem vzniku filmu *Drak sa vracia* spadajících do šesté dekády tedy lze čerpat z archivních pramenů, k rekonstrukci okolností vzniku scénáře i vývojového procesu *východí představy* v padesátých letech je třeba využít záznamů mimo materiály přímo se vztahující k filmu a zejména pak osobních vzpomínek Eduarda Grečnera, ať už publikovaných na jeho blogu, anebo sdělených v průběhu osobních setkání s tvůrcem. Ze vzpomínek vycházím s plným vědomím toho, že tehdejší události nemusí odrážet naprosto přesně, ovšem jak jsem poznamenal již v úvodu disertační práce, totéž nebezpečí skýtají i písemné prameny.

6.3. Screen Idea Work Group

Scénář k filmu *Drak sa vracia* vznikl od druhé poloviny padesátých let a už v tomto období ho schvalovala UR. Podle Grečnera jeho text posuzovali její členové Ivan Jerábek, Jozef Budský, Ján Rozner, Paľo Bielik, Ivan Bukovčan, Rudolf Mrlian, Juraj Špitzer, Ján Lacko, Albert Marenčin, Ján Mináč a Vladimír Bahna.⁸⁵⁴ Toto složení UR se shoduje s tím, které uvádějí *Dejiny slovenské kinematografie*, pouze s tím rozdílem, že v publikaci schází jméno Alberta Marenčina.⁸⁵⁵ Pokud se v ní tedy nachází správná informace, lze předpokládat, že Marenčin scénář hodnotil coby dramaturg I. VS Jaško–Bukovčan. V takovém případě by ho šlo považovat za jádrového člena *SIWG*, zatímco zástupce skupině nadřazené UR, na rozdíl od pozdějších IUR vzniknuvších při skupinách a podřízených jejich vedoucím, chápu jako okrajové členy. UR coby poradní sbor ředitele hraného filmu Bratislava-Koliba fungovala jako orgán vnitřní cenzury a vedoucí skupiny, byť byl jejím členem, se musel jejímu rozhodnutí podřídit, což je samo o sobě samozřejmě mimo jádro nevyčleňuje, nicméně do projektu vstupovali vždy jednorázově, aby nad ním

⁸⁵² Jerábek publikoval pod pseudonymem Ivan Bonko.

⁸⁵³ BONKO, Ivan. K „dištancovaniu“ sa Eduarda Grečnera. *Smena*, 13. 4. 1968, s. 4.

⁸⁵⁴ GREČNER, Ivan Bonko, hadia a koža a zlá pamäť, s. 6.

⁸⁵⁵ MACEK, PAŠTEKOVÁ. *Dejiny slovenské kinematografie*, s. 211.

vynesli verdikt. Naproti tomu ve skupině se nad látkou mohlo diskutovat průběžně, což se později dělo současně s posuzováním IUR a jednotliví participantů tak byli více propojeni.

Za další okrajové členy z této vývojové fáze označují hospodářského vedoucího Júlia Jašša a ústředního ředitele Pavla Dubovského, jenž výslednou podobu filmu ovlivnil tím, že scénář spolu s dalšími zakázal realizovat, čímž paradoxně přispěl k vývoji *výchozí představy*, neboť ta se mohla v polovině šedesátých let dále rozvíjet. Za předpokladu, že Grečner coby nejdůležitější jádrový člen svůj scénář alespoň konzultoval se zástupci III. TS, nebo alespoň její vedoucí Monikou Gajdošovou, patřili tito mezi dočasné členy, přičemž jejich příslušnost k *SIWG* se skončila zrušením skupiny v roce 1958, pokud se ovšem nepřesunuli do I. VS jako např. Maximilián Nitra. V šedesátých letech se pak objevila řada dočasných členů, jejichž přínos k *výchozí představě* není vůbec nebo nijak zvlášť popsán. Mezi ně patří Stanislav Barabáš původně zamýšlený jakožto režisér filmu, jenž s Grečnerem scénář konzultoval, podobně jako vdova po Dobroslavu Chrobákovi Herta Chrobáková, s níž údajně oba tvůrci látku probírali.⁸⁵⁶ Stejně tak Grečner konzultoval s Jánem Jamnickým, který spolupracoval s Bélou Balázsem při prvním pokusu o realizaci *Drak sa vracia*, a jemuž Eduard Grečner původně nabízel úlohu Draka.⁸⁵⁷

Protože proces výroby vyžaduje převést *výchozí představu* z psaného (či jiného) textu do „pohyblivého obrazu“,⁸⁵⁸ do *SIWG* počítám také kameramana Vincenta Rosince, přičemž společně s ním do vývojového procesu opětovně dočasně vstupuje Stanislav Barabáš a s ním Štefan Uher. Režisér totiž natočil prvních 300 metrů materiálu, které se ukázaly být nepoužitelnými, neboť až příliš odrážely reálné kulisy. To neodpovídalo režisérovi *výchozí představě* zahrnující tajemství, a proto na pomoc povolal zmíněné režiséry, s nimiž se radil, jak dosáhnout kýženého záměru. Během diskuze pravděpodobně Vincenta Rosince napadlo využívat dlouhoohniskového objektivu a pracovat s transfokátorem.⁸⁵⁹ Právě díky tomuto vizuálnímu pojetí se podařilo plně realizovat režisérovu *výchozí představu*, mj. zaznamenanou ve scénáři.

Z tohoto hlediska lze k *SIWG* přičíst také hudebního skladatele Ilju Zeljenku (vzhledem k důležitosti a významotvornosti hudby v tomto filmu) a malíře Miloše Alexandra Bazovského:

Celkom pokojne môže byť napríklad pri zrode štýlu filmu *Drak sa vracia* Bazovského obraz „Čierne grúne“, akože i bol. Bazovský vôbec, nie iba tento jeho obraz. Neha, s akou sa v jeho maľbe ovíja hmla okolo výškov typicky slovenského horského exteriéru, môže vyvolať inú nehu. [...] Staručký Bazovský, keď som ho navštívil so žiadosťou o spoluprácu, pozeral na mňa začudovaným, mäkkým, modravým pohľadom, zaspomínal si, ale už nevládal. Zanechal však vo mne jasný tón svojich žltó-zlato-svietivých výkrikov zátiší, ktoré mu viseli nad hlavou [...] Takto ponímaná realita si vyžaduje netradičnú hudbu. Chceli sme aby mala chuť modlitby

⁸⁵⁶ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 21. 10. 2013.

⁸⁵⁷ Dotyčný ji odmítl vzhledem ke svému vysokému věku.

Zlatá šedesátá (Martin Šulík, 2009)

GREČNER, Eduard. Herec, ktorý vyžaroval napätie, s. 101.

⁸⁵⁸ MACDONALD. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, p. 185.

⁸⁵⁹ Transfokátor Grečnera zaujal už při práci na *Slnku v sieti*. Co se s natočeným materiálem stalo, Grečner netuší, ale většinou se to používalo jako pomocný materiál ve střížně. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 21. 10. 2013.

a aby zachovala i znásobila v celkom samostatnom pláne zámery obrazu. Aby neilustrovala a nedopĺňala, aby išla v sprievode s ostatnými účastníkmi chóru. Zeljenka pochopil látku ako oratórium. Vstúpil do hry s niečím, čo znenazdajky zalialo obraz novým svetom tajomstva. Neurčitá záduť jeho tónov, tušiaca rovnaké zdroje ako obraz, premenila partitúru na šum vetra, šepot perí, nečakaných, náhlych výkrikov, tajomných polnočných zvukov, ktoré sa počujú v temnej, opustenej hore.⁸⁶⁰

Dále je třeba zmínit hospodářské vedoucí skupiny Karla Bakoše a Pavla Baumu a ředitele ČSFB Pavla Gejdoše, jenž svými pokyny směrem ke Grečnerovi obdobně jako Dubovský zapříčinil, že měl režisér delší čas pro formování *výchozí představy*, a dále jeho nástupce Ctibora Štítnického. Stejně jako u filmu *Nylonový mesiac*, ani u *Drak sa vracia* se v dochované dokumentaci ani titulcích filmu nenachází jméno dramaturga. Grečner si myslí, že jím byl Štefan Sokol, ale informaci nelze ověřit, přičemž je otázka, nakolik by se jím nechal režisér ovlivnit, neboť sám přiznává: „[...] ja (sám dramaturg) som zakaždým tvrdohlavo presadzoval svoje videnie,“⁸⁶¹ což opět potvrzuje jeho striktní udržování vlastní *výchozí představy*. Za další jádrové členy vedle Grečnera pokládám vedoucího skupiny Alberta Marenčina a autory posudků Maximiliána Nitru, Pavla Sobotu, Alfonze Bednára a nově příchozí Zuzanu Suchánovou za skupinu a Emila Lehotu, Jána Roznera, Tibora Rakovského a Břetislava Truhláře za IUR, o jejichž postoji k *výchozí představě* Eduarda Grečnera bude pojednáno níže. Jak je však patrné, složení *SIWG* se v průběhu vývojového procesu výrazně proměňovalo, přičemž někteří členové přítomní po celou dobu díky organizačním změnám uvnitř ČSFB nabyly významnějšího postavení jako např. Albert Marenčin povýšený z řadového dramaturga I. VS na vedoucího dramaturga I. TS.

6.4. Okolnosti vzniku scénáře a jeho zařazení do výroby

Zárodky *výchozí představy* filmu *Drak sa vracia* lze s trochou nadsázky identifikovat už v průběhu Grečnerova středoškolského studia:

Už vtedy, na skalickom gymnáziu, kde prišlo k môjmu prvému stretnutiu s dielom Dobroslava Chrobáka, rozozvučala vysielacia vlna prózy prijímač mladého študenta neopakovateľne hlbokým zážitkom. Odvtedy „sme svoji“. Ale až po mnohých rokoch, plných zákrut hľadania, osmelil som sa na pokus (dnes sa môžem priznať, že trochu hazardný) preniesť poetiku Chrobákovej prózy do filmu.⁸⁶²

Tedy Eduard Grečner samozřejmě nepomýšlel na filmový přepis novely, nicméně právě tento čtenářský zážitek předurčil, že se nad jejím adaptováním zamýšlel již během studia na FAMU⁸⁶³ a následně po celou dobu svého působení u filmu. Po nástupu do tzv. tvůrčí

⁸⁶⁰ HRABOVSKÁ, GREČNER. *Drak sa vracia, Drak odchádza. Dva monológy*, s. 51 a 53.

Grečner jako inspirátory uvádí také Galandu, Fullu, Kompánka, Rudavského, Paštěku, Figuli, Tatarku a Ráfuse. Tamtéž, s. 51.

⁸⁶¹ Emailová korespondence s Eduardem Grečnerem, 4. 8. 2015.

⁸⁶² Osobní archiv Eduarda Grečnera. Rozhovor Vilama Apfela s Eduardem Grečnerem pro *Literárny týždenník*, 21. 1.1996.

⁸⁶³ *Zlatá šedesátá* (Martin Šulík, 2009)

SFÚ. Zápisnica z aktívu tvorivých pracovníkov Štúdia hraných filmov, diskusní příspěvek Eduarda Grečnera, 20. – 21. 5. 1959.

skupiny mladých Moniky Gajdošové coby dramaturg spolupracoval s Tiborem Vichtou na scénári *Prv než skončí tento deň*, v kooperaci s Alfonzem Bednárem napsal podle spisovatelovy stejnojmenné povídky⁸⁶⁴ dvě verze literárního scénář *Kolíška*,⁸⁶⁵ pojednávajícího o SNP, partyzánském odboji a nešvarech kádrové politiky padesátých let, a vytvořil literární scénář podle Chrobákovy prózy. Na rozdíl od dalších dvou uvedených scénářů však *Drak sa vracia* nefiguruje v dramaturgickém plánu III. TS na rok 1958⁸⁶⁶ a v pramenných materiálech se nenacházejí informace o tom, že by autor text tvůrčí skupině odevzdal. Zároveň mu nepředcházela filmová povídka, poněvadž tvůrce se s ohledem na to, že adaptoval prozaické dílo, mohl pustit rovnou do práce na scénári (obdobně jako v případě snímku *Nylonový mesiac*).

Literární scénář *Drak sa vracia* z roku 1958 předložený v srpnu téhož roku schválila I. VS Jaššo–Bukovčan.⁸⁶⁷ Jak jsem uvedl v kapitole pojednávající o organizačních změnách, dvě výrobní skupiny Jaššo–Bukovčan a Oravec–Mináč nahradily dnem 1. června 1958 trojici tvůrčích skupin pod vedením Paľa Bielika, Vladimíra Bahny a Moniky Gajdošové,⁸⁶⁸ přičemž z výrobního plánu pro daný rok byl z produkce tvůrčích skupin schválen jen jediný scénář.⁸⁶⁹ Umělecká rada sice mj. přijala i Grečnerův scénář *Drak sa vracia*, pouze Ivan Jerábek ho navrhl zamítnout,⁸⁷⁰ neboť podle jeho mínění šlo o látku zastaralou a postrádající třídní hledisko,⁸⁷¹ nicméně do dění zasáhl dogmatický ústřední ředitel Pavol Dubovský. Ten zamítl drtivou většinu připravovaných látek a následně proti nim kriticky vystoupil na aktivu v dubnu 1959 konaném ve dnech 20. – 21. května 1959 v hotelu Devín v Bratislavě. Tento aktiv byl vnímán jako konečné skoncování s obrodnými snahami uvnitř slovenského filmu druhé půle padesátých let:

Například neblahý aktiv v hotelu Devín, trápna honba na neexistující čarodějnice, spojená s bohatým sortimentem zastrašování, výhražok a podezřívání, kde nadávka platila ako argument, výmysel ako pravda. Tento aktiv diktátorsky umlčal tvorivé úsilie, ktoré po XX. zjazde KSSS chcelo začať obrodný proces aj v slovenskom filme.⁸⁷²

⁸⁶⁴ Povídka poprvé vyšla ve čtvrtém čísle časopisu *Slovenské pohľady* (1956) a poté v souboru novel *Hodiny a minúty* (1956).

⁸⁶⁵ Druhá verze se jmenovala *Cesta do života*.

⁸⁶⁶ SFÚ. Dramaturgicko-výrobné plány. Dramaturgický plán na rok 1958, 12. 3. 1957.

⁸⁶⁷ Dátace i patřičná výrobní skupina jsou uvedeny na titulní straně scénáře. O schválení skupinou neexistuje záznam, nicméně předpokládám to na základě toho, že byl scénář předán k posouzení členům UR.

⁸⁶⁸ MACEK, PAŠTEKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 158.

⁸⁶⁹ SFÚ. Fond Vladimír Kubenko. Rezoluce o filmu, 1958.

⁸⁷⁰ SFÚ. Zápisnica z aktívu tvorivých pracovníkov Štúdia hraných filmov, diskusní příspěvek Eduarda Grečnera, 20. – 21. 5. 1959.

⁸⁷¹ GREČNER. Ivan Bonko, hadia a koža a zlá pamäť, s. 6.

V uvedeném článku Grečner uvádí, že už během schvalování UR mu Stanislav Barabáš poslal vzkaz: „Najväčším nepriateľom Draka je Šimon Jariabek. Chápeš?“

Jerábek své zamítnutí scénáře potvrzuje v reakci na Grečnerův text: „Svoje posudky u umeleckej rady si neodkladám a preto nemôžem presne potvrdiť ich totožnosť. Považujem však za celkom možné, že mi vo vtedajšej verzii scénára chýbalo triedne rozvrstvenie. A azda bolo, pán Grečner? Nakoniec ma môže len tešiť, že si Eduard Grečner vzal tieto pripomienky k srdcu, lebo v hotovom filme už toto triedne rozvrstvenie nachádzam. Ale ani preto ma zatiaľ nepresvedčil, že jeho film je dobrý. Pripúšťam, že moje pripomienky z r. 1958 nevystihovali to najpodstatnejšie. Film však neobhajujem ani dnes...“ BONKO. K „dištancovaniu“ sa Eduarda Grečnera, s. 4.

⁸⁷² BUKOVČAN, Ivan. Filmovať, ale „nefilmovať“. *Kultúrny život* 18, 1963, č. 28, s. 63.

Nejvíce odsuzovaným scénářem se stal Vichtův text *Prv než skončí tento deň*, ale Dubovský se ostře pustil také do *Kolísky* a několikrát zmínil i „*Draka*“. Eduard Grečner na tuto událost vzpomíná:

No už aj tento prvý scenáristický pokus zmocniť sa tejto úžasnej, náročnej a zložitej práce stal sa terčom nenávistej, zničujúcej ideologickej poľovačky ortodoxných marxistov, ktorí požadovali predpísané témy disciplinovane naplňať a od vyžadovaného optimisticko-gýčového narysovaného programu sa neodchyľovať.⁸⁷³ A tak, hoci scenár bol odbornými kruhmi považovaný za úspech, neprešiel ideologickým sitom. Na aktívne tvorivých pracovníkov filmu v máji 1959 zahrmel hlas apoštola schematizmu, vtedajšieho riaditeľa tvorby Pavla Dubovského, ktorý však nebol iba jeho osobným názorom, bolo to verné pretlačenie požiadavky stránickej vrchnosti...⁸⁷⁴

Ačkoli se realizace filmu podle prózy Dobroslava Chrobáka zdála být bez šance na úspěch,⁸⁷⁵ Eduard Grečner se naděje na její natočení nevzdal a počátkem šedesátých let po úspěchu filmu *Pieseň o sivom holubovi* (1961) nabídl scénář Stanislavu Barabášovi, neboť ho pokládal za jednoho z nejmoudřejších a nejsenzitivnějších režisérů na Slovensku.⁸⁷⁶ Na samostatnou režii si totiž zatím netroufal, protože mu chyběla režijní praxe.⁸⁷⁷ Barabáš nabídku přijal, načež tvůrci začali vést o látce diskuze a navštívili také vdovu po zesnulém autorovi, Hertu Chrobákovou⁸⁷⁸ (k této fázi vývojového procesu *východí představy* neexistují žádné materiální stopy). Podle Grečnera se jejich debaty týkaly druhé verze literárního scénáře,⁸⁷⁹ ale jak jsem poznamenal výše, s největší pravděpodobností existuje pouze jediná verze. Brzy na to však Barabáš od projektu odstoupil a navrhl Grečnerovi, aby film režíroval sám.⁸⁸⁰ Ten se tedy rozhodl titulem *Drak sa vracia* debutovat: „Éra môjho účinkovania ako pomocného režiséra *Slnkom v sieti* skončila. Začal som sa pripravovať na svoj debut, ktorým mal byť Chrobákov *Drak sa vracia*, no osud chcel inak. Náhoda mi priniesla celkom inú tému a celkom iný film. *Drak* musel ešte počkať.“⁸⁸¹

Zmiňovaným titulem byl Stadtruckerův scénář *Každý týždeň sedem dní*, pročež odhaduji, že od přípravy snímku *Drak sa vracia* Grečner odstoupil přibližně na podzim roku 1962. Jeho natáčení se mělo uskutečnit po dokončení režisérovy prvotiny: látka vedle ní původně figurovala i v dramaturgickém a výrobním plánu na rok 1964.⁸⁸² Podle svých

⁸⁷³ Režisér má na mysli „Námetové oblasti slovenského dlhého a čiastočne krátkeho filmu v produkčnom období päťročnice“ Jána Kaliny.

⁸⁷⁴ GREČNER, Eduard. Dlhodobé prekážky a problémy s prípravou scenára a nakrúcania filmu *Drak sa vracia*, s. 79.

⁸⁷⁵ Tamtéž, s. 80.

⁸⁷⁶ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

⁸⁷⁷ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 21. 10. 2013.

⁸⁷⁸ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 21. 10. 2013.

Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

⁸⁷⁹ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 21. 10. 2013.

⁸⁸⁰ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

⁸⁸¹ GREČNER, Eduard. *Slovenský film videný znútra (16)* [online]. SME blog [citováno 5. 6. 2014].

Dostupné z WWW: <<http://http://grecner.blog.sme.sk/>>.

⁸⁸² SFÚ. Dramaturgicko-výrobné plány. Dramaturgický plán na rok 1964, červen 1963.

slov autor disponoval technickým scénářem už na podzim 1964,⁸⁸³ což dokládají datace některých písemných posudků, dochovaná korespondence – I. TS Marenčin–Bauma plánovala posuzování technického scénáře IUR na 30. října 1964⁸⁸⁴ – i samotný technický scénář z daného roku. Výroba filmu však byla nakonec oproti původním předpokladům odložena na rok 1966.⁸⁸⁵ Grečner totiž musel ustoupit tlaku ředitele Pavla Gejdoše vyžadujícího, aby si zvolil divácky atraktivní a tím pádem rentabilní látku. Dokument „Výhledový plán možnosti realizácie filmov „Drak sa vracia“ a „Nylonový mesiac“ v r. 1965–1966“ však nasvědčuje tomu, že *Nylonový mesiac* pro něj skutečně představoval nutný ústupek, a proto paralelně s ním hodlal pokračovat v přípravách kýženého filmového díla:

20. januára 1965	- započatie prípravných prác filmu „Drak sa vracia“
28. februára	- odovzdanie technického scenára filmu „Nylonový mesiac“
marec	- pokračovanie v prípravných prácach
apríl	- realizácia filmu „Nylonový mesiac“
máj	-II-
jún	-II-
júl	- obdobie bezprostredných príprav k realizácii filmu „Drak sa vracia“
august	- realizácia exteriérov filmu „Drak sa vracia“
september	-II-
október	-II-
november	- dokončovacie práce filmu „Nylonový mesiac“
december	-II-
31. decembra 1965	- odovzdanie I. kombinovanej kópie filmu „Nylonov mesiac“
január 1966	- realizácia ateliérov filmu „Drak sa vracia“
február	-II-
marec	- dokončovacie práce filmu „Drak sa vracia“
apríl	-II-
máj	-II-
15. – 20. Mája 1966	- odovzdanie I. kombinovanej kópie filmu „Drak sa vracia“ ⁸⁸⁶

Zamezení uskutečnění uvedeného plánu a přesun realizace látky na rok 1966 opět zapříčinil Pavel Gejdoš, jenž z nikde nezaznamenaných důvodů realizaci filmu *Drak sa vracia* „nenápadně“ bránil.

Výše uvedené schvalování technického scénáře IUR chystané na 30. října 1964 muselo být odloženo na 5. listopadu téhož roku, jelikož Albert Marenčin se účastnil filmového festivalu v Lausanne.⁸⁸⁷ Podle Marenčinových slov se technické scénáře běžně

⁸⁸³ HERMANN. Každý môže mať svoju Hirošimu, s. 9.

⁸⁸⁴ Slovenský filmový ústav. Literárne-dramaturgická príprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Dopis I. tvůrčí skupiny Pavlu Gejdošovi, 20. 10. 1964.

SFÚ. Literárne-dramaturgická príprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Dopis I. tvůrčí skupiny členům Ideově umělecké rady, 20. 10. 1964.

⁸⁸⁵ SFÚ. Dramaturgicko-výrobné plány. Návrh výrobného plánu hraných filmov na rok 1965–1966.

⁸⁸⁶ SFÚ. Literárne-dramaturgická príprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Výhledový plán možnosti realizácie filmov „Drak sa vracia“ a „Nylonový mesiac“ v r. 1965–1966, 18. 1. 1965.

⁸⁸⁷ SFÚ. Literárne-dramaturgická príprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Dopis I. tvůrčí skupiny Pavlu Gejdošovi, 23. 10. 1964.

Na uvedeném setkání se měl posuzovat také scénář *Námestie svätej Alžbety*, podle nějž natočil film Vladimír Bahna. Také tento scénář, adaptující prózu Rudolfa Jašíka odehrávající se během Slovenského státu

neposuzovaly, ačkoli se to oficiálně uvádělo,⁸⁸⁸ ovšem u *Drak sa vracia* se situace liší. Předpokládám-li na základě neexistence jiných verzí literárního scénáře než té z roku 1958, že jiná varianta ani nevznikla, pak k posuzování technického scénáře I. TS a IUR I. TS došlo proto, že Grečner se „nezdržoval“ vypracováním scénáře literárního, ale rovnou vyhotovil scénář technický. Tomu by nasvědčovalo také označení písemného posudku Břetislava Truhláře „Posudok literárneho a rež. scenára Eduarda Grečnera ‚Drak sa vracia‘“.⁸⁸⁹ Kromě technického scénáře z roku 1964 se objevují i další dvě verze z let 1965 a 1966, k nimž nelze dohledat žádné písemné posudky ani jiné materiály nasvědčující tomu, že se také posuzovaly. Domnívám se proto, že se tak z uvedených důvodů dělo pouze v případě první verze. Můj předpoklad potvrzuje i Grečner, jenž se na česko-slovenské filmologické konferenci konané roku 2010 vyjádřil: „V roku 1965 som – už ako režisér po dvoch celovečerných hraných filmoch – predložil scenár *Draka* v podobe režijného scenára.“⁸⁹⁰ Z výše uvedeného je patrné, že se režisér mylí v datování předložení technického scénáře, ovšem navzdory tomu potvrzuje, že nevypracovával další verzi scénáře literárního.

Na setkání konaném 5. listopadu 1964 IUR technický scénář schválila⁸⁹¹ a I. TS ho navrhla do výroby. S tím předběžně souhlasil i Gejdoš,⁸⁹² přičemž 12. listopadu I. TS odeslala scénář ústřednímu dramaturgovi Československého filmu Františku Břetislavu Kuncovi do Prahy.⁸⁹³ Oproti výše uvedenému rozpisu se počítalo se zahájením natáčení v ateliéru 1. dubna 1965, v exteriéru 1. července 1965 a odevzdání první kombinované kopie začátkem ledna 1966.⁸⁹⁴ Pavel Gejdoš však zařazení do výroby nepotvrdil, a proto mu I. TS v prosinci (tedy po uplynutí jednoho měsíce) opětovně poslala dopis stejného znění.⁸⁹⁵ Gejdoš 19. ledna 1965 svolil k zahájení přípravných prací od následujícího dne. Dále vyžadoval odevzdání první servisní kopie⁸⁹⁶ v první čtvrtině roku 1966 a vedoucím

a tematizující holocaust, byl zamítnut v druhé polovině padesátých let. Titul se údajně realizoval proto, že se jako i v jiných případech bral ohled na režiséra, který zrovna neměl na čem pracovat.

SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Dopis I. tvůrčí skupiny členům Ideově umělecké rady, 23. 10. 1964.

Online lexikón slovenských filmových tvorcov [online]. Vysoká škola múzických umení v Bratislave [citováno 19. 7. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.ftf.vsmu.sk>>.

⁸⁸⁸ Rozhovor s Albertem Marenčine, Bratislava, 5. 6. 2015.

⁸⁸⁹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Písemný posudek Břetislava Truhláře na první verzi technického scénáře, 29. 10. 1964.

⁸⁹⁰ GREČNER, Eduard. Dlhodobé prekážky a problémy s prípravou scenára a nakrúcania filmu *Drak sa vracia*, s. 80.

⁸⁹¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Zápis ze zasedání IUR I. TS, 5. 11. 1964.

SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Dopis I. TS F. B. Kuncovi, 12. 11. 1964.

⁸⁹² SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Dopis I. TS Pavlu Gejdošovi, 20. 11. 1964.

⁸⁹³ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Dopis I. TS F. B. Kuncovi, 12. 11. 1964.

⁸⁹⁴ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Dopis I. TS Pavlu Gejdošovi, 20. 11. 1964.

⁸⁹⁵ V dopise ho informovala o základních ekonomicko-výrobních faktorech, oproti předešlému dopisu v něm chybí pouze závěrečná formulace: „Očakávame Vaše rozhodnutie...“

SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Dopis I. TS Pavlu Gejdošovi, 28. 12. 1964.

⁸⁹⁶ Servisní kopie byla pracovní verzí filmu, kterou ještě bylo možné upravovat.

výroby určil Jána Tomaškoviče,⁸⁹⁷ jehož nejpozději v únoru téhož roku vystřídal Eugen Bobek.⁸⁹⁸ Dne 18. února 1966 I. TS žádala Gejdoše, odvolávající se na nedávnou osobní domluvu, o zařazení scénáře *Drak sa vracia* do průzkumu výroby,⁸⁹⁹ v rámci nějž měli Grečner, Bobek, Rosinec a architekt Anton Krajčovič vyhledat vhodné exteriéry a herce do hlavních úloh, přičemž počítali s dokončením filmu začátkem roku 1967. Gejdoš žádost obdržel už 19. února, avšak souhlas vydal teprve 1. března, tedy v den, kdy I. TS hodlala uvedené práce zahájit,⁹⁰⁰ čímž se natáčení filmu poněkud zkomplikovalo.⁹⁰¹

Přestože se popisované události netýkají literární přípravy filmu, ale výrobní fáze po jejím prvním stadiu – napsání a schválení technického scénáře – částečně problematizují tvrzení Eduarda Grečnera o tom, že jakmile se snímek dostal do výrobního plánu, který byl schválen, nic jeho realizaci nestálo v cestě a zejména výrok, že v šedesátých letech už neměl „*Drak*“ problémy.⁹⁰² K dispozici sice není výrobní plán pro roky 1966–1967, *Drak sa vracia* však figuruje v dramaturgickém plánu pro daná léta⁹⁰³ a přestože Pavel Gejdoš posvětil zahájení přípravných prací a vždy nakonec I. TS vyhověl, svá rozhodnutí odkládal a ztěžoval filmařům situaci. Jiný pohled na dané události dokonce nabídl na česko-slovenské filmologické konferenci i samotný Grečner:

Všetky posudky filmových odborníkov na tento nový scenár, do ktorého už bola zapasovaná režijná predstava, boli viac-menej jednoznačne priaznivé, ba niektoré z nich bezvýhradne podporili jeho realizáciu. Napriek tomu kritické hlasy vrchnosti neustávali. [...] skupina mala vyhranený cieľ vytvárať naozaj umelecké diela a nie propagandistický brak. A podarilo sa premôcť vtedajšej hlasy stranických pracovníkov...⁹⁰⁴

bylo možné ještě upravovat.

⁸⁹⁷ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Dopis Pavla Gejdoše I. TS, 19. 1. 1965.

⁸⁹⁸ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Dopis I. TS Pavlu Gejdošovi, 18. 2. 1966.

⁸⁹⁹ Šmída tuto etapu popisuje: „Do doby mezi schválením literárního scénáře a zahájením přípravných prací výroby hraného filmu může být zařazeno ještě jedno přípravné období, totiž průzkum výroby. Je to období s předem neurčenou dobou a bez pravidelného zařazení pracovníků výrobního štábu. Jeho účelem je získat některé potřebné podklady, aby mohly později být zahájeny přípravné práce výroby. Tento průzkum si musí v poradě ředitele zvláště vyžádat pracovníci výrobního odboru a výrobního štábu [...] Hlavním úkolem těchto, dá se říci předpříprav, je získat předběžné znalosti o realizovatelnosti některých mimořádných triků, na nichž natáčení filmu spočívá, o exteriérech filmu, o hereckém obsazení, o předpokladech technického scénáře, výrobního plánu a rozpočtu filmu.“ ŠMÍDA. *Od námětu do kopie. Výroba hraného filmu*, s. 11.

⁹⁰⁰ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Dopis I. TS Pavlu Gejdošovi, 18. 2. 1966.

⁹⁰¹ Začátek předpřípravných prací byl naplánován na 3. března, konec na 23. března. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Kalendárny plán predpřípravy /prieskumu výroby/ filmu DRAK SA VRACIA, nedatováno.

⁹⁰² Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 21. 10. 2013.

⁹⁰³ SFÚ. Dramaturgicko-výrobné plány. Dramaturgický plán Štúdia hraných filmov Bratislava, rok 1966–1967, I. varianta, říjen 1965.

⁹⁰⁴ GREČNER, Eduard. Dlhodobé prekážky a problémy s prípravou scenára a nakrúcania filmu *Drak sa vracia*, s. 80.

Právě tlak ze strany KSS tedy vedl ředitele ČSFB Pavla Gejdoše k tomu, aby se zdráhal definitivně svolit k realizaci plánovaného filmu,⁹⁰⁵ přičemž tento můj předpoklad potvrdil i Eduard Grečner:

Pavol Gejdoš bol rozporuplná postava a iste čelil mnohým stranickým tlakom [...] Aj stranícki funkcionári otvorene na „aktívoch tvorcov“ spochybňovali užitočnosť sfilmovania *Draka*, ktorý nepasoval do povinnej schémy „socialistického“ realizmu. Presadil sa napokon zásluhou Marenčina a Baumu (tvorivá skupina), im a dramaturgii tejto skupiny (tam bol aj Bednár a Tatarka) napadlo vytvoriť novú kolonku „klenoty slovenskej literatúry vo filme“. Pod touto ochrannou známkou sa scenár pustil do výroby. [...] Menovaný Gejdoš neblokoval výrobu, len ako labilná povaha sa bál sám vystúpiť, ak nemal krytý chrbát autoritami. Osobne som od neho počul, že nám (mladým) drukuje, ale že mnoho súdruhov je proti. V komunistických kádroch neboli vždy iba samí prísni „jezuiti“ hotoví upaľovať, boli tam aj „bohémi“. Gejdoš bol jedným zo skupiny bohémov, ale nebol to bojovník a aj hlbokým presvedčením to bol „veriaci komunista“.⁹⁰⁶

Po diskuziách s vedúcim výroby Eugenem Bobkem hospodársky vedoucí I. TS Pavol Bauma 14. března 1966 navrhoval Gejdošovi definitivně zařadit film do výroby od 1. dubna, neboť jednak tvůrci potřebovali začít včas jednat s herci do hlavních rolí, jednak zajistit ubytování pro štáb.⁹⁰⁷ Gejdoš ovšem nebyl zcela ochoten tak učinit: „Odkladanie zaradenia filmu do výroby zo strany riad. Gejdoša, zákulisné zprávy [sic!] o jeho negatívnom vzťahu k predlohe a zjavná neochota vybaviť kladne návrh I. TS vytvorili atmosféru neistoty, ktorá sa u nás nebezpečne priblížila k presvedčeniu, že k výrobe filmu *Drak sa vracia* nedôjde.“⁹⁰⁸ Oznámení, z nějž zde cituji, pochází z konce května roku 1965, přičemž od začátku měsíce I. TS jednala s Hertou Chrobákovou o odkoupení autorských práv⁹⁰⁹ a 23. května Chrobáková podepsala a odeslala zpět do Bratislavy patřičné smlouvy.⁹¹⁰ Pakliže by se film nerealizoval, ČSFB by přišel o 30 000 Kčs,- vyplacených dědičce jakožto autorský honorář.⁹¹¹

Neblahá situace se změnila až s nástupem Ctibora Štítnického, jenž vystřídal Pavla Gejdoše na postu ředitele ČSFB právě v průběhu roku 1966: „Štítnický nastúpil

⁹⁰⁵ V této souvislosti poněkud paradoxně vyznívá Gejdošův výrok: „Direktívne riadenie umenia na Slovensku / osudy filmov *Slnko v sieti*, *Zvony pre bosých*, *Boxer*, *Psychodráma* a podobne/ - ich pripomienkovanie, vraj z princípov ideovej čistoty, malo za následok podceňovanie národnej tvorby, a je to čin neodpustiteľný.“ Je však třeba brát v potaz, že se tak stalo v uvolněné atmosféře roku 1968, kdy už Gejdoš nepůsobil na ředitelském postu a nebyl na něj vyvíjen takový tlak jako dříve. Svým způsobem také potvrzuje níže citovanou charakteristiku Gejdoše uvedenou Eduardem Grečnerem. SFÚ. Stenografický protokol z aktívu slovenských filmových a televizních umelcov, 18. 6. 1968, s. 63.

⁹⁰⁶ Emailová korespondence s Eduardem Grečnerem, 4. 8. 2015.

⁹⁰⁷ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Oznámení Eugena Bobka I. TS, 26. 5. 1966.

⁹⁰⁸ Tamtéž.

⁹⁰⁹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Dopis I. TS Luknárovi (Slovenské divadelní a literární zastupitelstvo), 7. 5. 1966.

SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Dopis Slovenského divadelního a literárního zastupitelstva I. TS, 13. 5. 1966.

SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Dopis Herty Chrobákové I. TS, 26. 5. 1966.

⁹¹⁰ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Dopis Herty Chrobákové I. TS, 23. 5. 1966.

⁹¹¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Smlouva o odkoupení autorských práv, 16. 5. 1966.

s ambíciou ukončiť éru dogmatického a direktívneho riadenia kinematografie, súhlasil s programom filmárov, ktorí sa usilovali o čo najväčšiu nezávislosť od ideologického vedenia štátu.⁹¹² Film *Drak sa vracia* Štítnický zařadil do výroby dňem 2. května 1966.⁹¹³ Jeho pozdější výrok přitom potvrzuje, že *Drak sa vracia* se i po schválení skupinou musel potýkat s nepřizní nadřizených orgánů: „Teda nedržal som palce len týmto filmom [připravované filmy *Bombardovci*, *Slávnosť v botanickej záhrade*, pozn. M. C.], ale aj takým, ako *Drak sa vracia* a *Kristove roky*, ktoré boli tiež napadané ako len mohli byť.“⁹¹⁴ Teprve se Štítnického příchodem se tedy naplnilo to, co scénáři přál ve svém písemném posudku člen IUR Tibor Rakovský, a to všemožnou pomoc ze strany Československého státního filmu.⁹¹⁵

Vzhledem k nejistotě panující až do Štítnického zařazení snímku do výroby tvůrci nejednali s představitelem Šimona Gustávem Valachem o závazném termínu natáčení, což zapříčinilo, že to se následně krylo s jeho dovolenou v Jugoslávii, jejíž termín nebylo možno změnit. A protože

[...] režisérova predstava interpretá [sic!] postavy Šimona je neodmysliteľná od herca s. Valacha,⁹¹⁶ ostávala nám iba možnosť nakrúcať exteriéry v Tatrách v septembri: Táto možnosť vzhľadom na divadelnú prevádzku, menšie možnosti uvoľnenia hercov, vzhľadom na 1.775 m exteriéru, z ktorej metráže sa má natočiť cca 900 m vo vyšších polohách s početným stádom dobytky, sa ukázala veľmi riskantnou a dotočenie exteriérov ešte v roku 1966 nereálnym, prakticky neuskutočiteľným,⁹¹⁷

navrhoval Bobek vedení I. TS přerušit dňem 27. května 1966 přípravné práce, natočit v červenci herecké zkoušky a definitivně fixovat exteriéry⁹¹⁸ a znovu zařadit film *Drak sa vracia* do výroby v březnu 1967.⁹¹⁹ Jeho návrh se poté probíral na poradě u náměstka ředitele Pavla Baumy, jíž se účastnili staronový hospodářský vedoucí I. TS Karol Bakoš, Albert Marenčin, Eugen Bobek a Eduard Grečner. Požadavky filmařů byly uznány jako legitimní, a proto je I. TS předložila Ctiboru Štítnickému.⁹²⁰ Ten pod podmínkou, že se

⁹¹² MACEK, PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 229.

To, že se se Štítnického nástupem osvobodil od omezení oficiálními stanovisky, potvrdil i Albert Marenčin. Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

Kromě toho uvedl: „Bez Štítnického by sa pravdepodobne nebola dosiahla ani polovica toho, čo sa dosiahnuť podarilo. Jednak akceptoval prakticky všetko, čo sme chceli robiť, a hlavne to všetko dokázal na ÚV aj obhájiť.“ *Online lexikón slovenských filmových tvorcov* [online]. Vysoká škola múzických umení v Bratislave [citováno 2. 7. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.ftf.vsmu.sk>>.

⁹¹³ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Oznámení o zařazení filmu do výroby, 2. 5. 1966.

⁹¹⁴ SFÚ. Stenografický protokol z aktívu slovenských filmových a televíznych umelcov. Bratislava 18. 6. 1968, s. 76.

⁹¹⁵ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Písemný posudek Tibora Rakovského na první verzi technického scénáře, nedatováno.

⁹¹⁶ Viz GREČNER. Herec, ktorý vyžaroval napätie, s. 98.

⁹¹⁷ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Oznámení Eugena Bobka I. TS, 26. 5. 1966.

⁹¹⁸ Grečner uvádí, že měli problémy najít vhodný exteriér. Trvalo jim to asi tři čtvrtě roku. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 21. 10. 2013.

⁹¹⁹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Oznámení Eugena Bobka I. TS, 26. 5. 1966.

⁹²⁰ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Dopis Karla Bakoše Ctiboru Štítnickému, 27. 5. 1966.

tím nezvýší finanční náklady na film, souhlasil.⁹²¹ Film *Drak sa vracia* tak nakonec vznikl teprve v roce 1967,⁹²² ačkoli literární scénář k němu existoval přinejmenším od roku 1958 a od té doby se několikrát neúspěšně přiblížil realizaci. Také to, že jí nejdříve zabránil Pavol Dubovský a posléze ji oddaloval Pavel Gejdoš, pochopitelně ovlivnilo konečnou podobu snímku.

V konečném prosazení filmu do výroby přitom sehrál významnou úlohu nový oblastní ředitel ČSFB Ctibor Štítnický, jenž disponoval velmi dobrými vyjednávacími schopnostmi, které zdárně aplikoval i během jednání na ÚV KSS.⁹²³ Jestliže jeho předchůdce Gejdoš výrobní fázi komplikoval skutečně kvůli tlaku ze stranických pozic, mohlo se tak dít vzhledem k určitému zostření poměrů ze strany režimu v roce 1966, jak o něm píše Lukáš Skupa: „Oproti předcházejícímu čtyřletí se zvýšila ostražitost cenzurních orgánů, což na straně kulturních institucí do jisté míry podnítilo sklony k opatrnosti a seberegulačním opatřením,“⁹²⁴ kdy zaznívala také zvýšená kritika vývoje filmové tvorby.⁹²⁵ Jak ukáží níže, v rámci interního schvalovacího procesu scénáře k filmu *Drak sa vracia*, mezi členy I. TS i IUR shodně panoval velmi vstřícný postoj ke Grečnerovu dílu a jediným „regulačním“ činitelem tak byl pouze Gejdoš. Situace na Slovensku se však od českého prostředí mohla aspoň částečně lišit, neboť jak tvrdí Albert Marenčín, ačkoli straničtí funkcionáři filmařům mnohdy hrozili, nemívalo to vážné následky a v šesté dekádě na Slovensku žádný film neputoval do trezoru. Celkově zde totiž panovaly uvolněnější poměry než v Praze.⁹²⁶ Tím se však nebudu nadále zabývat, neboť by bylo třeba se této problematice věnovat v samostatném výzkumu.

6.5. Schvalovací proces a vývoj výchozí představy

6.5.1. Literární scénář

Literární scénář *Drak sa vracia* z roku 1958 se sestává z 88 obrazů a až na několik málo výjimek se věrně drží Chrobákovy novely. Eduard Grečner vzpomíná, že ho na předloze provokovalo, že zpočátku vůbec nevěděl, jak ji nafilmovat, neboť její síla se nachází ve slovech (ovšem s minimálním využitím přímé řeči).⁹²⁷ Jeho snahou proto bylo převést slovy zachycené narátorovo vyprávění do vizuálního média. Z tohoto hlediska

⁹²¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Dopis Ctibora Štítnického I. TS, 9. 6. 1966.

Po celou dobu Štítnického působení na postu ředitele měl na jeho rozhodování vliv právě vedoucí I. TS Albert Marenčín, neboť si oba muži znali řadu let a byli názorově i lidsky blízcí. Štítnický si od Marenčina nechal vždy poradit, přičemž vycházel vstříc zejména I. TS. Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

⁹²² První filmovací den se uskutečnil 24. dubna 1967, poslední 18. září téhož roku. Slovenský filmový ústav. Výrobní list filmu *Drak sa vracia*.

Poznámky v technickém scénáři z roku 1966 dokládají, že např. scény realizované v obci Vlkolínec se natáčely v červnu. Národní filmový archiv. *Drak sa vracia*. Třetí verze technického scénáře, 1966.

⁹²³ *Online lexikón slovenských filmových tvorcov* [online]. Vysoká škola múzických umení v Bratislave [citováno 27. 7. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.ftf.vsmu.sk>>.

⁹²⁴ SKUPA. *Přísně utajená komunikace. Česká kinematografie a cenzura, případ Filmového studia Barrandov v letech 1962–1970*, s. 72.

⁹²⁵ Tamtéž, s. 82.

⁹²⁶ Rozhovor s Albertem Marenčinem, 5. 6. 2015.

⁹²⁷ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 21. 10. 2013.

v literárním a posléze i technických scénářích hraje podstatnou úlohu právě prozaické vyprávění, jelikož dialog často přejímaný z knihy autor omezuje na minimum. A to jednak proto, že se drží Chrobákova přístupu, ale rovněž proto, že se inspiroval teoretickými postuláty maďarského filmového teoretika a režiséra Bély Balázse.⁹²⁸ Důraz na scénický text vyplývá právě z této tendence co nejvíce vyprávět obrazem s minimálním využitím dialogu. Protože tento postup klade nemalé nároky také na herecké představitele, tvůrce musel konání postav podrobně popsat:

...Eva, stojaca pri obloku, pozerá za ním, akoby čakala, že aspoň jediným pohľadom zablúdi v tú stranu. Na tvári menil sa počiatocný úľak vo vzrušenie nádeje, potom sa nádej začala miesiť s ľahkým pocitom sklamaní, až odrazu sklamanie prerástlo každý iný výraz, prerástlo v smútok – a my sme podľa toho, a potom podľa pohybu, ktorým Eva svesila [sic!] hlavu poznali, že Drak sa ani raz neohliadol, že odišiel a stratil sa v tme.⁹²⁹

Steven Price uvádí, že toto prozaické vyprávění (coby nejdůležitější aspekt scénáře) se stejně jako u divadelních her píše v přítomném čase, a to proto, že scénář funguje jako návod pro čtenáře⁹³⁰ a určuje, co divák v dané chvíli vidí na filmovém plátně.⁹³¹ To platí pro všechny verze scénářů *Každý týždeň sedem dní* i *Nylonový mesiac*, ale v případě *Drak sa vracia* nikoli. Předlohou zaujatý autor zde střídá přítomný a minulý čas, což je dáno tím, že mnohé pasáže doslovně opisuje z knihy jako např. závěr obrazu 9 pojednávající o Drakově počínání v krčmě,⁹³² jindy tak činí volně. Mimoto se obdobně jako u dřívějších Grečnerových literárních scénářů místy objevují prvky scénáře technického, např. kamerové pohyby (odjezd od protagonistovy tváře⁹³³) nebo poznámky k práci se zvukem („Poznámka pre zvuk: Všetky zvuky a dialógy v tomto a nasledujúcich obrazoch treba fázovo posunúť, aby dostali svoju ozvenu ! Tým sa vo zvuku naznačí časový a významový odtieň retrospektívnych obrazov.“⁹³⁴).

Literární scénář začíná Drakovým příchodem do Leštin, přičemž jeho ústřední postavení potvrzuje i titul v obraze: „Bolo to všetko veľmi, veľmi dávno, v čase keď povesti ešte neboli povestami ale skutočnosťou a balady boli drsným životom... Vtedy sa vrátil Drak...“⁹³⁵ Když protagonista prochází ulicemi, patřičnou atmosféru evokuje popis reakcí vesničanů: napjatě jej sledují oči, ozývá se šepot a harmonika, která však zničehonic ustane „akoby ktosi tresol harmonikára po ruke.“⁹³⁶ Když Drak projde,

⁹²⁸ BALÁZS, Béla: *Film. Vývoj a podstata umenia*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958.

O zaujetí Balázsovými myšlenkami Grečner hovoří ve *Zlatých šedesátých*. V disertaci se tím ovšem nebudu zabývat. K důslednému postihnutí režisérovy aplikace Balázsových principů by bylo třeba samostatné poetologické studie.

⁹²⁹ Tamtéž, s. 23.

⁹³⁰ PRICE, Steven. *The Screenplay. Authorship, Theory and Criticism*. London : Palgrave Macmillan, 2010, pp. 113–114.

⁹³¹ Tamtéž, p. 117.

⁹³² Slovenský filmový ústav. *Drak sa vracia*. Literární scénář, s. 15.

CHROBÁK, Dobroslav. *Drak sa vracia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1979, s. 48–49.

⁹³³ SFÚ. *Drak sa vracia*. Literární scénář, s. 18.

⁹³⁴ Tamtéž, s. 59.

⁹³⁵ SFÚ. *Drak sa vracia*. Literární scénář, s. 1.

Zprávu o jeho návratu po vsi roznese pacholek Zachar, jenž se s ním setká nad obcí.

⁹³⁶ SFÚ. *Drak sa vracia*. Literární scénář, s. 5.

otvírají se branky domů a zaznívají z novely přejaté repliky žen: „Stvorička, moja, videla si?“ „Jajbože! Zlé ide na nás!“⁹³⁷ V sedmém obraze si Šimon Jariabek povšimne, že se v Drakově příbytku svítí a teprve v osmém se na scéně objevuje Eva. Tímto postupem se Grečner více nežli Chrobák soustředil na pocity navracejícího se Martina Lepiše. V novele je totiž jeho příchod vnímán z Eviny perspektivy a cesta za záchranou obecního stáda z perspektivy Šimonovy. Na hrdinu se tak po celé vyprávění nahlíží skrze jiné postavy a čtenář do něj nemůže stejně jako ony proniknout. Leč Grečnerovi jde především o nitro postav, a proto se pokouší vykreslit rozpoložení Evy a Šimona, ale také Draka. Ten pro něj představoval hrdinu poznačeného hledáním a snahou realizovat vlastní touhu,⁹³⁸ již demonstruje jeho nadlidský výkon při záchraně obecního stáda: „Aj výjav s dobytkom nie je riešený z hľadiska logiky, ako vôbec film nie je a ani nechcel byť riešený z hľadiska logiky. Je riešený z hľadiska emócie. Dôležité je len to, aby si divák uvedomil fakt, že ide o záchranu čriedy. Pritom každý musí mať pocit, že to muselo byť čosi nad silu kolektívu, čo ten človek sám zvládol.“⁹³⁹

Zatímco Vanda z filmu *Nylonový mesiac* hledala opravdový cit, který by ji nezbavoval svobody, Martin Lepiš hledá cestu ke kolektivu a způsob, jak se stát jeho součástí, proč se s ním v literárním scénáři několikrát střetává: muži v krčmě se nezmůžou na slovo až do jeho odchodu, po vypuknutí sucha míjí procesí jeho dům, a když se vypraví zachránit stádo, sledují jej všichni obyvatelé, stejně jako v závěru společně pozorují jeho hořící dům. Autor však v literárním scénáři ještě nevypráví Drakův příběh s tak výrazným upozaděním dialogu jako v hotovém filmu. Vedle retrospektiv patřících Evě a Šimonovi zařazuje i Drakovy vzpomínky, v novele absentující, v nichž se jednak Eva svého milého táže, proč se s ostatními neustále pouští do potyček a vyslovuje obavy o jeho život, ale zejména se v nich objevuje postava starého Lepiše. Ten hrdinovi coby chlapci říká, že ho ostatní odmítají, protože je jiný a nepochází z vesnice,⁹⁴⁰ čímž se explicitně vyjadřuje protagonistova odlišnost a iracionální motivace vesnického kolektivu. Naopak Drakovy motivace odhaluje dialog v obraze 79: „Nemohol som sa k nim vrátiť len tak pre nič za nič... Keď sa vrátim do dediny s čriedou, potom mi dajú pokoj, Zoška. Dajú mi pokoj a ja si doveziem hlinu od habána zo Stupavy a vyrobím riad ešte jemnejší ako jeho ---“⁹⁴¹

V úvodu kapitoly jsem zmínil slova Kataríny Hrabovské konstatující, že se režisér nespokojil s pouhým převzetím dramatické linky a zvyšováním vnějšího napětí.⁹⁴² V literárním scénáři lze ovšem nalézt také tyto tendence. V novele se Eva přesvědčí, že se v Drakově domě svítí, ale nejde k němu, zatímco v literárním scénáři ho tam v obraze 10 marně hledá. To zůstalo zachováno i ve hotovém filmu, nicméně literární scénář je celkově dramatictější než konečné dílo: zobrazuje marné úsilí obecního pastýře vyvést krávy z požárem sužované krajiny, Šimonovy námluvy v době Evina stýkání se s Drakem nebo Drakovo setkání s Poláky⁹⁴³ ještě před finálním střetem s Šimonem, přičemž

⁹³⁷ Tamtéž, s. 6.

⁹³⁸ KALINOVÁ. Hľadanie Eduarda Grečnera, s. 8.

⁹³⁹ HRABOVSKÁ, GREČNER. Drak sa vracia, Drak odchádza. Dva monológy, s. 55.

⁹⁴⁰ V novele se objevuje zmínka o tom, že starý Lepiš chlapce našel v jámě uprostřed lesa.

⁹⁴¹ SFÚ. Drak sa vracia. Literární scénář, s. 132.

⁹⁴² HRABOVSKÁ, GREČNER. Drak sa vracia, Drak odchádza. Dva monológy, s. 46.

⁹⁴³ To odpovídá novele, od technického scénáře Poláky nahrazují pašeráci.

recipientovi není odhalen účel jejich schůzky. Poté, co v jedné z retrospektiv žádají vesničané od Draka mouku, Eva běží za rychtářem, aby zakročil, ale je zastavena vlastním otcem. Následně se pokouší za Drakem, s nímž před tím plánovali, že z Leštin odejdou, utéci. Na jednu stranu by se tak mohlo zdát, že se tvůrce „zpronevěřil“ tomu, co na předloze považoval za zásadní a co na ní oceňoval, jak se např. svěřil v rozhovoru s Viliamem Apfelem:

Dobroslav Chrobák je zaraďovaný ako predstaviteľ lyrizovanej prózy a lyrizovaná próza býva charakterizovaná ako druh prózy s utlmenou dejovosťou a so zvýšenou subjektívnosťou a expresívnosťou, kde značný význam nadobúda baladický ráz textov. Všetky tieto charakteristiky prijímam ako výstižné pomenovanie toho, čo ma na Chrobákovi oddávna priťahovalo. Ale nielen na ňom. Bol to vždy zvláštny druh literatúry, ktorý magnetizoval môj záujem, celkom zjednodušene by sa to dalo vyjadriť tak, že to bola literatúra s tajomstvom: reálna síce, no nie príliš konkrétna, poznačená bohatou imagináciou. [...] Tam nešlo o prosté prerozprávanie príbehu, šlo o transplantáciu tkaniva prózy do tkaniva filmu, ktorý sa celkom inak vyjadruje ako próza. Prítom bolo treba zachovať práve tie tajomné názvuky a vibrujúce spojovacie plôšky slov tak aby rovnocenne zazvučali v záberoch filmu.⁹⁴⁴

Ale jestliže Grečner hodlal převést Chrobákův prozaický text na filmové plátno, jeví se zakomponování uvedených dramatických momentů jako zcela logický krok vedoucí k tomu, aby se, zjednodušeně řečeno, z knihy mohl stát film, neboť jak se uvádí v citaci „film se vyjadřuje jinak než próza“.

Všetchny Grečnerem provedené úpravy tedy souvisí s plánovaným přenosem do jiného média, přičemž žádná z nich nenarušuje vyznění novely, jen rozpracovává situace, jež se v její fabuli naznačují či pouze stručně načrtnou a pomocí nichž se autor scénáře pokouší jednak explicitně vyjádřit pocity a postoje postav nebo přidat dílu na dramatickosti. Zachován tak zůstal rovněž závěr prozaické předlohy, v němž si Drak do vsi přivádí svou milou Zošu a zůstane, i když mu Šimon podpálil dům. Nechce přitom slyšet, kdo to udělal a konstatuje: „Nechcem počuť, kto to urobil a prečo to urobil. Vrátil mi iba to, čo som ja pred rokmi vykonal jemu.“⁹⁴⁵ Literární scénář tedy končí smířlivým happy endem, poněvadž protagonista vykonal hrdinský čin, za který byl odměněn přijetím do vesnického kolektivu.

Grečnerova *východí představa* se v literárním scénáři odvíjí od postihnutí vztahu jedince a kolektivu a jeho hledání místa ve společnosti, čímž autor svůj literární scénář obhajoval i na aktivu konaném roku 1959:

[...] práve v atmosfére hľadania a riešenia najzákladnejších vnútorných problémov, našiel som v Drakovi svoj hlboko súčasný a stále živý problém. Nebolo to prvý raz, čo bol v umeleckom diele zobrazený konflikt jednotlivca a spoločnosti. [...] Ani dnes to nie je konflikt zhrdzavený a som presvedčený, že sa potichu, alebo búrlivo odohráva v každom tu sediacom jednotlivcovi a tam sediacom divákovi. Otázkou umiestnenia jedinca v kolektíve sa zaoberá nielen marxistická filozofia, ale takmer každý človek, mysliaci a cítiaci novú všesvetovú sociálnu premenu človeka ako sociologický fakt. Nie je to ľahké, zmeniť kožené púzdro individuality a individualizmu a splynúť s kolektívom. Drak mi – a v tom vidím i jeho veľmi jasné sociálne

⁹⁴⁴ Osobní archiv Eduarda Grečnera. Rozhovor Vilama Apfela s Eduardem Grečnerem pro *Literární týždenník*, 21. 1.1996.

⁹⁴⁵ SFÚ. Drak sa vracia. Literární scénář, s. 144.

a filozofické značenie – odpovedal svojim príbehom, svojou neprekonateľnou túžbou vrátiť sa do spoločnosti jednoznačne: je to napokon jeho titul. [...] O tom, že otázka pomeru, správneho usporiadania pomeru jedinca a spoločnosti je i dnes aktuálna, o tom som hlboko presvedčený. Preto som Draka písal a domnievam sa, že preto bol scenár i prijatý.⁹⁴⁶

Výchozí představa ostatních členů *SIWG* není v této fázi vývoje známa, jelikož se nedochovaly žádné prameny, v nichž by bylo lze ji vystopovat. *SIWG* filmu *Drak sa vracia* se navíc v této fázi sestávala se značného množství lidí. Jak I. VS, tak UR literární scénář přijala, snad právě proto, že šlo o významnou slovenskou prózu, a snad také proto, že scénář zpracovával konflikt jedinca a společnosti, jak Grečner naznačoval na aktivu. Režisér dnes vzpomíná, že látka narážela na tematický odpor, neboť byla podle vedoucích orgánů zastaralá a neměla, co říct soudobému divákovi a jeho výklad toho, co by to mělo povědět, že jedinca nechce kolektiv přijmout, neobstál,⁹⁴⁷ což by odpovídalo argumentům člena UR Ivana Jerábka. Lze si ovšem představit, že obdobně se k tomu stavěly i stranické orgány a tehdejší dogmatické vedení slovenské kinematografie.

Problematika jedinca uprostřed kolektivu sice v soudobé československé socialistické kinematografii zaujímala důležité postavení, ale problém scénáře *Drak sa vracia* tkvěl v tom, že na ni nenahlížel správným způsobem. Dubovský nedostatky scénářů z let 1957–1958 shrnul:

Individualistická nezávislosť je v tom, že v umeleckom diele sa začala preceňovať izolovane od obsahu, idey, formálna stránka umeleckého diela a v hodnotení umeleckého diela estetizujúce tendencie. Snaha po novátorstve formy zachádza až do zatláčania obsahu. Obsah sa často volí a prispôsobuje k tomu, aby sa hodil k novátorstvu formy. V tomto poľavení ideologických kritérií sa nachádza cesta k modernosti, k svetovému štandardu, pravda, k západnému odideologizovanému, pre ktorý je umenie v rozpore s ideológiou. Ideovosť tu nemá miesta, je až kdesi vzadu, ak ešte je. /Prv než príde [sic!] tento deň, Kolíska, Samota, Strach, Drak sa vracia/. Nejde len o spomínané scenáre. Tie boli vybrané preto, že sa dajú na nich najmarkantnejšie ukázať všetky tie nežiaduce omyly a chyby, proti ktorým treba nekompromisne bojovať. Sú aj iné scenára, o ktorých sa dá práve tak isto hovoriť. Takú [sic!] sú napríklad: *Drak sa vracia*, *Pánske dieťa*, *Obyčajná príhoda*, *Prvé očarenie*, *Biely závoj*, *Bolo to v máji* a iné. Tie isté tendencie sa znovu a stále objavujú s väčšou-menšou intenzitou.⁹⁴⁸

Z hlediska *výchozí představy* nadřazených orgánů reprezentovaných Dubovským tedy *Drak sa vracia* postrádal patřičnou ideovou náplň, kvůli čemuž navrhoval scénář zamítnout už člen UR Ivan Jerábek. Ten nechápal, proč by se měla novela filmovat a dokonce si ani nedokázal její realizaci představit, protože jako film nemá Chrobákův *Drak sa vracia* co povědět současnému divákovi. Chybělo mu jasné a zřetelné poslání:

Z Grečnerovho scenára však nie je jasné, koho mieni brať autor na zodpovednosť. Zrejme nikoho. Svoje chyby mal aj dedinský kolektív, najmä pre svoju nedôveru a poverčivosť, a iste aj Drak, pre svoj zaťatý individualizmus. [...] Dedina potom prirodzene pôsobí dojmom miesta,

⁹⁴⁶ SFÚ. Zápisnica z aktívu tvorivých pracovníkov Štúdia hraných filmov, diskusní příspěvek Eduarda Grečnera, 20. – 21. 5. 1959.

⁹⁴⁷ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

⁹⁴⁸ Zápisnica z aktívu tvorivých pracovníkov Štúdia hraných filmov, úvodní referát Pavla Dubovského, 20. – 21. 5. 1959, s. 21–22.

ktoré je v nejakom inom svete. Spoločenské usporiadanie je tam veľmi čudné, lebo takmer všetci sú chlapmi na svojom mieste, včítane richtára... O nejakom triednom rozvrstvení dediny niet však v scenári ani potuchy, no nemožno hádam predpokladať, že sa všetko odohralo a odtrhnuto od spoločenských podmienok svojich čias...⁹⁴⁹

Jerábek tedy ve scénári postrádal povinné triední rozvrstvení vesnické spoločnosti, hlavného hrdinu majícího autorovy sympatie pokládal za individualistu, pričemž práve kvôli tomu by jej měli vesničané odmietať, ale oni jsou namísto toho primitivní a poverčiví a takoví i zůstanou. Nekona se zde žádný sociální či politický přerod vesnice jako v *Drevené dedine* (Andrej Lettrich, 1954), nezobrazují se klady kolektivizace a industrializace jako v *Lazy sa pohli* (Paľo Bielik, 1952) nebo tíživé chudé poměry na vsi v předsocialistické době jak je odhalovalo *Pole neorané* (Vladimír Bahna, 1953). Obecní stádo navíc není zachráněno společnými silami, neboť Drak svůj hrdinský skutek vykoná opět jako individualista. Ovšem do výrobního plánu se tehdy prosazovaly budovatelské látky, a do této kategorie Grečnerův scénář, nezapadal. Tím pádem neměl podle norem tehdejší komunistické ideologie divákovi co povědět, nehledě na to, že na lidovou vrstvu nenahlížel zrovna vlídně.⁹⁵⁰

6.5.2. Technický scénář a hotový film

K *Drak sa vracia* vznikly tři verze technického scénáře,⁹⁵¹ nicméně vzhledem k tomu, že se od sebe příliš neliší,⁹⁵² pojednám o nich současně. Ještě technický scénář z roku 1964 je pod vlivem novely celý napsán v minulém čase, ale v obou následujících verzích se využívá času přítomného (jen ve verzi z roku 1965 se občas objevuje i minulý). Expozice se již nesoustředí výhradně na Draka a jeho příchod do Leštin, ale pomocí stříhové skladby vedle sebe staví ústřední trojici Drak – Eva – Šimon. Ve všech verzích technického scénáře po úvodním celkovém záběru Draka nad vesnicí přichází obraz Evy chystající Šimonovi večeři⁹⁵³ a o něco později obraz Šimona, jenž v předtuše zanechá své práce:

Šimon napäto začal počúvať zvonenie. V predtuche čohosi, čo prichádzalo, odložil tesárskou sekeru, ktorou pracoval a s pohľadom neustále upretým k dedine vstal, zasekol sekeru do trámu a ohliadnuc sa letmo za ostatnými, ktorých počujúme iba po zvuku, vykročil so sústredeným, nič dobrého nečakajúcim pohľadom k dedine.⁹⁵⁴

Drakův návrat se tak zobrazuje skrze vnímání dalších dvou hlavních postav (nejen skrze Evu jako v novele), jednak díky tomuto rozzáběrování, jednak díky herecké akci. Tím se

⁹⁴⁹ GREČNER. Ivan Bonko, hadia a koža a zlá pamäť, s. 6.

⁹⁵⁰ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 21. 10. 2013.

⁹⁵¹ První verze má shodně s literárním scénářem 88 obrazů, druhá verze 85 a třetí 86.

⁹⁵² V třetí verzi technického scénáře se místy objevují konkrétní lokace, např. „Vlkolinec“ namísto „dedinská ulica“, nebo „Podbanské“ místo „za dedinou“.

⁹⁵³ V literárním scénári přichází Eva na scénu až později (po lamentování mužů v krčmě a Šimonově zjištění, že se Drak vrátil).

⁹⁵⁴ Národní filmový archiv. *Drak sa vracia*. Druhá verze technického scénáře, 1965, s. 8.

již od počátku vytváří mezi hlavními charaktery vztah zahalený tajemstvím,⁹⁵⁵ neboť jeho povahu prozatím znají pouze oni, a tajuplným i napínavým činí současně Drakův příchod. Tomu dopomáhá také mizanscéna a způsob jejího snímání, neboť v prvním záběru není protagonistovi vidět do tváře: „Kamera zastane na čomsi, čo sa v siluete podobá odťatému pahýlu stromu. Nehybně to stojí na vršku: kmeň odťatého stromu, dvomi koreňami zapustený do zeme.“⁹⁵⁶



Drakovo ohlédnutí k přijíždějícímu Zacharovi je navíc nastříženo na Evin rychlý pohled ke dveřím. Tímto spojením dvou postav nacházejících se na vzdálených místech se dává najevo poměr mezi postavami a vyjadřuje se Evin vycítění milencova návratu do vsi.



⁹⁵⁵ Grečner uvedl, že princip tajemství se stal jejich tvůrčí metodou. HRABOVSKÁ, GREČNER. *Drak sa vracia*, Drak odchádza. Dva monológy, s. 52.

⁹⁵⁶ Národní filmový archiv. *Drak sa vracia*. První verze technického scénáře, 1964, s. 1.

Mimoto divák poprvé spatří Drakovu tvář: „Odřatý pahýl stromu sa pohne, obráti a my vidíme, že je to človek. Pohľad na jeho tvár, preťatú čiernou páskou cez oko, bol sám osebe dosť strašný: šedivý chumáč vlasov spadnutý do ostrého čela, prikro rezaný štíhly nos, podobný zobáku jastraba. Drak,⁹⁵⁷ a prostredníctvom Zacharovy reakce se vyjeví nespécifikovaný strach vesničanů z příchozího, který je natolik silný, že je vede k přehnaně panickým reakcím. Ve filmu zůstal zachován i obraz obsažený ve všech verzích technického scénáře, kdy Šimonův dům při jeho příchodu, mívá Drak. Tento obraz následuje jako odpověď na otázku položenou jednou z mužských postav v krčmě: „Kde je Šimon?“ Tento postup v technickém scénáři působí více konfrontačně, než Šimonův pohled na světlo v Drakově okně z literárního scénáře, zpracování této situace ve filmu však slouží k tomu, aby se naznačily Šimonovy pocity vyvolané Drakovým návratem. Namísto vnější dramatickosti, již evokuje technický scénář, se drama odehrává uvnitř postavy.

V jednotlivých verzích technického scénáře lze v důsledku postupného vývoje *východí představy* zaznamenat pozvolné upouštění od vnějších dramatizačních prvků, které bylo možné nalézt v literárním scénáři, a s tím související hlubší ponor do nitra postav a odvíjení dramatické linky pomocí jejich pocitů a nikoli dramatické akce. To dokládá také režisérova poznámka k písemnému posudku Maximiliána Nitry, jenž se táže, zda by se postava Evy nedala využít dramatictější: ⁹⁵⁸ „Áno, ale nie dejove [sic!]!!“⁹⁵⁹ Když vesničané po Drakovi požadují mouku, není s ním v jeho chalupě Eva, jež tím pádem následně neběží pro pomoc a nechystá se ani utéci z domova. Grečner už do literárního scénáře zakomponoval obraz, v němž Eva ukryje Šimonovu sekerku, ale když oba mužští hrdinové odcházejí, bezúspěšně jí chce svému muži vrátit. V literárním scénáři ji k tomu díky skladbě obrazů vede vzpomínka na to, jak Martin Lepiš Šimona sekerkou zranil, v technickém scénáři a hotovém filmu ji motivuje fakt, že Drak si nese vlastní sekeru. Grečner scénu interpretuje tak, že hrdinka se bojí, aby Šimon Draka nezabil, ale když ho vidí ozbrojeného, svědomí jí to nedovolí.⁹⁶⁰ Ještě v technickém scénáři žena za manželem volá, ovšem ve filmu s útrpným výrazem ve tváři tiše sleduje vzdalující se dvojici. Pohnutí jejího svědomí se tak odehrává pouze v náznacích a divák ho musí dešifrovat podobně jako u jiných emocí vyjadřovaných filmovými charaktery.

⁹⁵⁷ Národní filmový archiv. *Drak sa vracia*. První verze technického scénáře, 1964, s. 6.

⁹⁵⁸ Osobní archiv Eduarda Grečnera, písemný posudek Maximiliána Nitry na první verzi technického scénáře *Drak sa vracia*, 4. 11. 1964.

⁹⁵⁹ Tamtéž.

⁹⁶⁰ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.



Stejně tak ubývá odkrývání motivací a pocitů postav prostřednictvím dialogu. Vyjadřují se pouze v náznacích pomocí herecké akce – pohybu (v technickém scénáři evokují podrobné popisy chování a konání postav pomalý pohyb příznačný pro hotový film⁹⁶¹) a zejména mimiky a gestiky. Retrospektivní obrazy se starým Lepišem autor odstranil teprve u poslední verze technického scénáře stejně jako Šimonovy námluvy u Hajnákových. Oproti literárnímu scénáři Eva Drakovi v retrospektivách sděluje: „Bojím sa ťa... Si tak ticho... Nikdy mi nič nepovieš...“, „Nemáš ma rád!“⁹⁶² a „Teraz viem, prečo ťa nemajú radi. Si sám. Nepotrebuješ nikoho. A oni to cítia. Nezniesú to...“, na což hrdina reaguje slovy: „Nezniesú nikoho, kto je iný ako oni... Nepotrebujem, aby ma mali radi...“⁹⁶³ V hotovom filme schází jakákoli slovní interakce mezi Evou a Drakem i Evou a Šimonem. Eva v hotovom filme promluví jedinkrát, a to když Draka odvádějí četníci: „Martin! Martin Lepiš! Budem ťa čakať!“ (v technickém scénáři „Budem ťa čakať: Ale

⁹⁶¹ Stejně jako v případě herecké akce se i kamerové pohyby vyznačují pomalou rychlostí, jež jsou místy dynamizovány transfokátorovými nájezdy (např. na Drakovu tvář) nebo dynamikou snímání kamerou postavenou na žebřinovém voze řítícím se do vsi.

K pomalému pohybu režisér uvedl: „Liturgiu mýtu, ktorú sme sa usilovali zachovať u vecí, v kompozícii i v pohybe kamery a rytme strihu bolo treba preniesť i do pohybu a hry hercov. Kto to pochopil prvý a precitene sa vnoril do rytmu jemu neznámeho sveta, bol Radovan Lukavský, predstaviteľ Draka. Zjednodušil i najúspornejšie gesto a dal postave tajomstvo mäkkosti, zdanlivo tvrdo rezané z dreva praveku.“ HRABOVSKÁ, GREČNER. *Drak sa vracia, Drak odchádza. Dva monológy*, s. 53.

⁹⁶² Národní filmový archiv. *Drak sa vracia*. První verze technického scénáře, 1964, s. 44.

⁹⁶³ Tamtéž, s. 48.

nepríd! Zabijú ťa tu, Martin!“⁹⁶⁴). Rovnež loučení mezi ní a Šimonem se odehraje beze slov (jen Šimon pronese: „Zbohom.“), díky čemuž se více než ve scénáři podtrhuje odcizení mezi manžely.⁹⁶⁵

Grečner ponechal v dialogu zazníť pouze Drakovy úvahy o jeho místě v leštinské společnosti. V technickém scénáři z roku 1964 v rozhovoru se svou milou Zošou odhaluje motivace k cestě pro obecní stádo: „Nie, nič nechcem od nich. Iba, aby mi dali pokoj. Doveziem hlinu od habána zo Stupavy a vyrobím riad ešte jemnejší ako jeho –“⁹⁶⁶ a v následujících dvou verzích k tomu dodává: „Tomu ty nerozumieš, Zoška. Sú ľudia, ktorí i keď žijú s ostatnými, do smrti ostanú sami---“⁹⁶⁷ což Grečner ponechal i ve filmu. Jedinkrát tak slevil ze svých nároků a odhalil hrdinovy pocity a myšlenkové pochody prostřednictvím mluveného slova. Samotný režisér to dnes považuje za slabé místo filmu, nicméně tehdy se mu zdálo, že je třeba vyjádřit, na co hrdina myslí, neboť po celou dobu vše jen mlčky sleduje, mlčky trpí a mlčky vesničany opovrhuje.⁹⁶⁸ V ostatních případech, jak už bylo řečeno, ve filmu důsledně potlačil dialog, a to i tehdy, když se vyskytoval v technickém scénáři jako Šimonova promluva k Evě během svatebního obřadu.

S mluveným slovem ovšem nepracuje pouze tak, že ho nahrazuje mlčením, ale např. v krčmě se dialogy slévají do nesrozumitelného šumu, což naznačovala už první verze technického scénáře: „V krčme je ruch a šum. Nezrozumiteľný hovor. Iba ojedinelé cinknutie.“⁹⁶⁹ Z nesrozumitelného bédování postav po Zacharově příjezdu se vyděluje pouze zřetelně vyslovená replika: „Ľudia, zlé ide na nás!“ a jinde se mluvené slovo doplňuje ozvěnou jako v retrospektivě, v níž vesničané žádají po Drakovi mouku. Grečner omezením dialogů sledoval jednak *výchozí predstavu* intelektuálně náročného filmu, v němž bude nutno emoce dešifrovat, jednak se domníval, že je to jediný způsob, jak převést sugestivitu předlohy do vizuální podoby.⁹⁷⁰ Zároveň se tak vesnický kolektiv slévá v jednolitou masu, v níž autor nevnímá jednotlivce v dialogu, nýbrž hlas veřejného mínění.⁹⁷¹

Na rozdíl od literárního scénáře Eva jako jediná pozoruje odchod mužů, Drak tedy není neustále sledován celou vesnicí, čímž se ústřední konflikt rovněž posouvá více

⁹⁶⁴ Tamtéž, s. 102.

⁹⁶⁵ Stejně jako ve svatební scéně tím, že Eva odmítne, ba dokonce si nevšimne, Šimonem nabízené poloviny jablka, neboť spojením dvou půli jablka měli novomanželé demonstrovat vlastní spojení. Jde o slovanský zvyk, kdy se novomanželský pokrm dělil na dvě poloviny, přičemž často šlo právě o jablko. MAČUDA, Jiří Svjatoslav [online]. *Svatba u Slovanů*, s. 7. [citováno 10. 8. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.dobrodruzstvzivanesvatba.cz/texty/macuda-svatba-u-slovanu.pdf>>.

⁹⁶⁶ Národní filmový archiv. *Drak sa vracia*. První verze technického scénáře, 1964, s. 161.

⁹⁶⁷ Národní filmový archiv. *Drak sa vracia*. Druhá verze technického scénáře, 1965, s. 136.

Národní filmový archiv. *Drak sa vracia*. Třetí verze technického scénáře, 1966, s. 135.

⁹⁶⁸ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

⁹⁶⁹ Národní filmový archiv. *Drak sa vracia*. První verze technického scénáře, 1964, s. 53.

⁹⁷⁰ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

⁹⁷¹ HRABOVSKÁ, GREČNER. *Drak sa vracia*, *Drak odchádza*. Dva monológy, s. 48.

K takto koncipovanému způsobu snímání by šla vztáhnout slova Zdeny Škapové adresovaná filmu *Marketa Lazarová* (František Vlácil, 1967): „Jsme tady svědky dokonalého naplnění jedné z tendencí 60. let, nesporně související s tím, jakého významu nabyl v moderním filmu jednak exteriér a jednak celek a polocelek. Tato tendence spočívá v ‚osazení‘ plánu prostředí postavami bez jakkoli blíže konkretizované identity. Jsou vnímány jako neoddělitelná součást textury daného prostředí, jež se takto definitivně zbavuje státnosti, jakou mělo v klasickém filmu, a ani už nemůže působit jako instalované před kamerou speciálně pro účely natáčení.“ CIESLAR, PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*, s. 78.

do subjektívnej roviny. Kresťanské procesie tvórcu v poslednej verzii technického scénára nahradil smyšleným pohanským rituálom.⁹⁷² Vesničane proto nemíjejí Drakův příbytek, ale sledují jej během rituálu z dálky, stejně jako on je. Jedinými konfrontacemi obce a protagonisty tak zůstala vedle jeho setkání se Zacharem nabídka obecnímu výboru a především návštěva krčmy. Procházení obcí v technickém scénáři popsané „Kamera v pohybu“ dopředu, zastupuje oči toho, kdo kráča. Na dedinských plotoch sa zatvárajú bráničky ako pred privalom. Za plotmi, vo dverách a v špárach oblokov vidno oči. Oči, ktoré napäto sledujú toho, kto ide ulicou,“⁹⁷³ nahrazuje série väčšinou statických záběrů oken domů, z nichž vyrůstá nenávist, přičemž právě okna symbolizují oči. Za každým oknem hrdinu někdo pozoruje⁹⁷⁴ (tento pocit dotváří i Zeljenkova hudba pracující s lidským šepotem), leč žádná z postav vesničanů není vidět. Nedochozí tedy k přímé konfrontaci, ale jednoduchými zástupnými symboly se zvyšuje bariéra mezi Drakem a obyvateli Leštin. Celý konflikt se tedy odehrává bez přímé konfrontace v subjektivní rovině.

⁹⁷² Pomocný režisér Martin Slivka mu to vyčítal, neboť by nebylo možné, aby kdokoli spaloval a zaléval krví posvátný chléb. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

V diskuzi o filmu Grečner poznamenal: „Tá brutalita pohanstva je veľmi prítlačlivá. Nevie, či je to množstvom bohov, že je to také demokratickejšie ako jeden boh, ale niečo v tom je.“ SFÚ. Stenografické protokoly zo zväzových diskusií. Zväz slovenských filmových a televíznych umelcov. Stenografický záznam z besedy usporiadanej Zväzom slovenských filmových umelcov o filme *Drak sa vracia*, 7. 2. 1968, s. 16.

⁹⁷³ Národní filmový archiv. *Drak sa vracia*. První verze technického scénára, 1964, s. 14.

⁹⁷⁴ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

Stanislava Přádná tvrdí, že symbolika a metaforika oken se ve filmové a fotografické estetice šedesátých let často objevovala jako zástupný obraz: okno jako „otvor“ do duše či pocitového stavu postav, např. v Němcových filmech *Démanty noci* a *Mučedníci lásky* nebo v Hanákově filmu 322. Ve Vávrově *Zlaté renetě* má motiv zazděných oken realistický i metaforický význam současně. CIESLAR, PŘÁDNÁ, ŠKAPOVÁ. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*, s. 359.



Zapálení jeho domu Draka ve všech verzích technického scénáře utvrzuje v tom, že ho v Leštinách nepřijmou, a proto odchází.⁹⁷⁵ Ačkoli vesničané jsou u jeho odchodu přítomni, opět ho sleduje pouze Eva, neboť ostatní si hledí navrátnějšího se stáda. Závěrečná Zacharova nabídka na svezení dolů do vsi, v technickém scénáři podpořená ještě rychtářovým návrhem, aby Drak přespal u něj, nasvědčuje tomu, že by se protagonista mohl v obci usadit. Podle Jeleny Paštěkové Eduard Grečner novellu interpretuje neadekvátně,⁹⁷⁶ naopak Katarína Hrabovská ji vzhledem k dějinným zkušenostem pokládá za organickou:

Už niet naivnej viery vo vyššiu spravodlivosť, ktorá zlo tresce a dobro odmeňuje; už je skúsenosť, že vernosť sebe, vernosť prírodným prázakonom a spoločenským prapríncípom

⁹⁷⁵ Grečner se domnívá, že Drakův závěrečný odchod není „zradou“ na předloze, neboť Chrobák v povídce *Chlapská řeč*, konceptu pozdější novelly, nechává Draka na konci na konci taktéž odejít. Stane se tak poté, co dityčny zjišťuje, že se jeho milá Eva provdala za muže jménem Peter. Ten celý příběh návratu Ondreja Madluša zvaného Drak vypráví. Hrnčír Ondrej, jehož dům stojí nad vsí, se vrací po pěti letech strávených ve vězení, kde skončil poté, co zabil Sama Jariabka, který mu nalhal, že mu chodí za Evou. V *Drak sa vracia* Martin Lepiš zachraňuje vlašťovčí mláďata a upevňuje vlašťovčí hnízda, v *Chlapské řeči* Ondrej Madluš tato hnízda sráží. Obdobné téma je přítomno také v povídce *Návrat Ondreja Baláža*, v níž se protagonista po letech vrací z první světové války, kde podle všech padl, a zjišťuje, že jeho žena, která ho nepoznala, se provdala za jiného muže. A tak nepoznán odchází. CHROBÁK, Dobroslav. *Kamarát Jašek*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964, s. 52–61 a 78–84. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

⁹⁷⁶ PAŠTĚKOVÁ. K problému typologie filmových adaptací prózy. Náčrt slovenskej situácie do konca šesťdesiatých rokov, s. 169.

PAŠTĚKOVÁ. K problému typologie filmových adaptací prózy, s. 36.

naráža na odpor, že je stíhaná nenávisťným nepochopením a vedie nie k šťastným, ale ku katastrofálnym koncom. V tomto, myslím, jedinom ohľade – aspoň z tých, čo sa môžu považovať za podstatné – sa Grečnerovo spracovanie *Draka* oproti predlohe Dobroslava Chrobáka mení. Chrobákov Drak si svojím heroickým činom vyslúžil vytúženú odmenu – spoločenskú zaradenosť. Grečnerov naopak – definitívne vyobcovanie.⁹⁷⁷

Jak jsem uvedl, na postavě rychtáře (nahlížejícího na Draka smířlivě po celou dobu) i na změně Zacharova postoje se demonstruje, že by vesnický kolektiv Martina Lepiše přece jen přijal, ale jak odhalují i výše citované hrdinovy repliky adresované Zošce, režisér ho vlivem existencialismu definuje jako izolovaného člověka, jenž do společnosti zapadnout nemůže.⁹⁷⁸

Je zaujímavé, že obe filmové interpretácie, Balázsova i neskoršia Grečnerova, rušia pôvodní Chrobákovu autorskú intenciu o Drakovom návrate medzi ľuďmi. Balázsov Drak sa do dediny nevráti kvôli autorskému povereniu postavy plnením nadosobných cieľov. Grečnerov Drak odchádza tiež, ale z opačného dôvodu – nazvime ho existenciálnou dezilúziou a skepsou, narušením dôvery v možnosť spravodlivého fungovania inštitúcií spoločnosti.⁹⁷⁹

Jeho osud tak konvenuje s osudom Tura, jemuž se rovněž nepodaří překonat překážku vyrůstající z jeho nitra, tak s osudem Vandy, které se též nepodařilo nalézt, co hledala.

Martin Lepiš je stejně jako ostatní Grečnerovy hrdinové umělcem: „Velmi ma dráždila možnosť, ktorú poskytuje Chrobák textom: že Drak je hrnčiar.“⁹⁸⁰ Pretože hlina

⁹⁷⁷ HRABOVSKÁ, GREČNER. Drak sa vracia, Drak odchádza. Dva monológy, s. 45–46.

Stejně tak hudební skladatel Ján Szelepčényi se domníval, že významový posun v závěru filmu je velmi zajímavý nejen jako osobní výpověď tvůrce, ale i výpověď generace. SFÚ. Stenografické protokoly zo zväzových diskusií. Zväz slovenských filmových a televíznych umelcov. Stenografický záznam z besedy usporiadanej Zväzom slovenských filmových umelcov o filme *Drak sa vracia*, 7. 2. 1968, s. 7.

⁹⁷⁸ Drakův odchod je podle Grečnera metaforou pohrdání jedincem, což však nešlo bezpečně nahlas vyslovit. Nebylo podle něj možné, aby vesnice Draka přijala, neboť se s ní vnitřně ani mentálně neztotožňoval. Dušan Hanák Grečnerovi údajně pověděl, že natočil film na téma „sám mezi svými“, neboť to jako jediný správně pochopil. Podle Grečnera se tak vnímá i samotné umění, a proto se ve filmu tematizuje osamělost umělce. Obecní výbor přitom chápal jako ústřední výbor KSC. Režisérovi nedůvěru k panujícímu režimu založenému na vládě jedné strany dokládá jednak to, že nabízený vstup do KSC odmítl, jednak jeho poznámka pronesená na aktivu v roce 1968: „Ja ako príslušník ešte nezaloženej politickej strany by som bol rád, ak sa nepíše strana s veľkým S, nech je všade, kde sa to týka strany, uvedené, ktorej. Zjazd ktorej strany a tak ďalej.“ SFÚ. Stenografický protokol z aktívu slovenských filmových a televíznych umelcov, 18. 6. 1968, s. 99.

Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 23. 11. 2012.

Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

⁹⁷⁹ PAŠTEKOVÁ. Zápas o draka, s. 65.

Z dobových recenzentů negativně vnímal změnu v závěru Jozef Bobok, jenž Grečnerovu adaptaci považoval za nezdařilou celou. BOBOK. Hviezdy sú vysoko. Filmový prepis Chrobákovho Draka, s. 9.

BOBOK, Jozef. Námet, ktorý sa vracia. *Rolnícké noviny*, 12. 3. 1968, s. 4

Otázkou zůstává, nakolik v jeho hodnocení hrály roli vzájemné osobní antipatie mezi oběma muži. Grečner tvrdí, že se ho Bobok neměl v oblibě od doby, co mu vyčetl konformnost s režimem. Emailová korespondence s Eduardem Grečnerem, 4. 8. 2015.

Rovněž řada dalších recenzí však nevyznívala zrovna nejlépe, např. vbc. Film na aktuální téma. *Svobodné slovo*, 3. 5. 1968, s. 4.

Pozitivnější film hodnotili Milan Polák a Peter Hirš. POLÁK, Milan. Hľadanie stratenej cti. *Pravda*, 7. 3. 1968, s. 2.

HIRŠ, Peter. Drak sa nemôže vrátiť. *Práca*, 16. 5. 1968, s. 5.

⁹⁸⁰ Antagonistický vzťah medzi Šimonem a Drakom zpodobňuje ve scénáři i filmu také to, že se v Šimonově kuchyni nachází dřevěné nádobí.

ohňu odoláva. To je hádam jediná vedomá metafora tohto filmu; po Drakovi ostáva jeho dielo, i keď on ako človek, prijatý nie je. Na ňom ani tak nezáleží, dôležité je, čo po ňom ostane.“⁹⁸¹ Toto umelcovo poselství získava ve filmu nadčasovou platnosť, nebot' se vyprávění odehrává v blíže neurčené době, pričemž režisér zámerně vynechal vše, co by ho mohlo jakkoli časově určit.⁹⁸² Jeho cílem bylo evokovat bezčasí, a proto se ve filmu neobjevují žádné děti, ačkoli v literárním i technickém scénáři před Šimonem proběhne krčmářův syn a v technickém scénáři se po vypuknutí sucha objevují plačící hladové děti. Mimoto se v technickém scénáři několikrát zdůrazňuje starobylost předmětů (např. starodávná hliněná pec). V poslední verzi technického scénáře a hotovém filmu k navození tohoto dojmu dopomáhá také pohanský rituál nahrazující křesťanské procesí a zejména způsob snímání dlouhoohniskovým objektivem výrazně pracující s rozostřením, díky němuž předměty i postavy ztrácejí přesné kontury, nebo stříhová skladba.⁹⁸³

Ako však zobrazit' tajomstvo nemilosrdne objektívnym objektívom, ktorý skutočnosť podáva ako skutočnosť? Zvolili sme napokon taký technický postup, ktorý je adekvátny Chrobákovmu opisu vecí: „...predmety sa vynárali z neurčitého prítmnia, zaobl'ovali sa a naplnili priestor“. Technický postup, ktorý sme zvolili, je vlastne veľmi jednoduchý. [...] Kameraman Rosinec sa nebál skúsiť nevyskúšané. Z jednoduchostí sa vytvárala zložitá mozaika záberov. Princíp skladby je podobný princípu rébusu. Vnútri záberu i v jeho zaradení do skladby. Šifra, uložená v zábere, čitateľná pri spoluúčasti fantázie, zvyrazňuje tajomnú, náznakovú atmosféru príbehu, obaľuje ho tým prítmím, ktorým sú obalené rozprávky, mýty a spomienky. Nedopovedaná neurčitost' vyvoláva napätie medzi realitou a obrazom filmu. Nikdy neprežrádzame celok, pôdorys scény. Kto ide a kam, dozvedá sa divák dodatočne, ex post videného.⁹⁸⁴

Aby však toto (ne)časové ukotvení vyprávění nebylo vyjádřeno explicitně, již od druhé verze technického scénáře autor vyřadil úvodní titulek zasazující Drakův návrat do dávných časů.⁹⁸⁵ K tomu se pravděpodobně odhodlal ihned po odevzdání první verze technického scénáře k posouzení, nebot' u výhrady Jána Roznera týkající se právě tohoto úvodního titulku si poznamenal: „ide to von!“⁹⁸⁶ Jestliže Jaroslav Boček spatřuje v *Démantech noci* v Němcově lhostejnosti k časovému původu materiálu lhostejnost

⁹⁸¹ HRABOVSKÁ, GREČNER. Drak sa vracia, Drak odchádza. Dva monológy, s. 55.

⁹⁸² Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

⁹⁸³ Mimo jiné se až na několik výjimek neoznačují přechody mezi přítomností a retrospektivami prolínáčkami, poněvadž režisér chtěl smazat hranice mezi minulostí a přítomností. Také tím se tedy celé vyprávění staví mimo konkrétní čas. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

⁹⁸⁴ HRABOVSKÁ, GREČNER. Drak sa vracia, Drak odchádza. Dva monológy, s. 52.

⁹⁸⁵ V novele rovněž není doba určena. Pouze na základě několika málo indicií lze usuzovat, že se vše odehrává v druhé půli 19., nebo počátkem 20. století: „Rovina, po které tí dvaja kráčajú najprv od juhu na sever, potom viac doprava, k východu, celá tá rovina nemá nič spoločného s naším prostredím. Nehodí sa doň, nemá v ňom nijakého zrejmeého účelu. Zabudli ju tuná veky. Zabudli ju odpratať súčasne s Rákocziho a Tökölyho vojskami, ktoré tu kedysi táborili a ktorým slúžila za miesto mnohých bojov a bitiek. Vojská dávno odtiahli v iné strany, no rovina tu zostala – zbytočná a nepotrebná, cudzí a neprajná k obyvateľom niekoľkých dedín, čo sa rozložili v údoliach pod jej vyvýšeným okrajom.“ Nebo „Má tam i zásobu spomienok na bitky pri Solferíne, Majlande a iných talianskych mestách, ktoré všetky dobyl Franc Jozef, zdá sa, hlavne jeho, bačovou zásluhou.“ CHROBÁK. *Drak sa vracia*, s. 105–106 a 150.

⁹⁸⁶ Osobní archiv Eduarda Grečnera, písemný posudek Jána Roznera na první verzi technického scénáře, nedatováno.

Sobota titulek označil zbytečně vtíravý. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*, písemný posudek Pavla Soboty na první verzi technického scénáře, nedatováno.

k popisu,⁹⁸⁷ pak také u Grečnera lze volbou formálních prostředků vysledovat snahu o co nejmenší, ba dokonce žádnou popisnost vyvěrající z jeho úsilí o intelektuálně náročný a emocionálně nabitý film.

Jeho *východí představa* snímku *Drak sa vracia* se tedy odvíjela od představy filmu, jenž vyžaduje zvýšenou divákovu mentální aktivitu, neboť v něm je třeba dešifrovat emoce.⁹⁸⁸ Souběžně s tím režisér předpokládal, že po tomto rozluštění emoce v recipientovi zůstane: „Tak isto si myslím, že rozhodujúce vo filme, to ako sa vydarí je: či ostane v divákovi emócia, alebo nie. Ak ostane, je to výhra. Ak neostane, tak všetky vysvetľovania sú zbytočné.“⁹⁸⁹ Skrže emoce proto reagují také postavy filmu, pročež v rámci vývojového procesu postupně zmizely vnější dramatizační prvky a u těch, které zůstaly zachovány, se tvůrce opět soustředil spíše na to, co se odehrává v nitru postav, než na samotnou akci, jako např. ústřední Drakův návrat. Společně s emocemi totiž divák odkrýval tajemství Drakova někdejšího milostného poměru s Evou, přetrvávání jejích citů k Drakovi a naopak ochladnutí ze strany mužského hrdiny, a tedy více méně zbytečné obavy Šimonova Jariabka,⁹⁹⁰ atavistický strach vesničanů z Martina Lepíše i neschopnost začlenit se do kolektivu způsobenou jeho individualismem a pocitem odcizení. Tím vším Grečner naplňoval své pojetí emotivního a právě proto intelektuálně náročného filmu.

V písemných posudcích vzniknuvších na první verzi technického scénáře z roku 1964 se odrážejí postoje dalších členů I. TS a zástupců IUR I. TS na tuto Grečnerovu *východí představu* stejně jako jejich vlastní *východí představy*. Eduard Grečner dnes o písemných posudcích hovoří jako o příznivých,⁹⁹¹ což lze na základě jejich prostudování potvrdit. Ostatní členové I. TS se plně ztotožnili s *východí představou* režiséra, a pakliže měli nějaké výhrady, vždy je označili za druhotné: „Sú to však len poznámky, nie výhrady,“⁹⁹² „Výhrady, ktoré som uviedol, nepovažujem za podstatné, nedotýkajú sa základov práce,“⁹⁹³ případně je nepokládali za tak zásadní, aby bránily realizaci: „Ale s prihliadnutím k týmto výhradám treba scenár realizovať.“⁹⁹⁴ Členové skupiny shodně oceňovali kvality scénáře, např. Maximilán Nitra s odkazem na poetiku filmu *Každý týždeň sedem dní* vyzdvihl, že také *Drak sa vracia* vykazuje „[...] ovládanie celého rozsiahleho vyjadrovacieho arzenálu filmovej reči...“⁹⁹⁵ a je ukázkou kultivované práce na literárním i technickém scénári.⁹⁹⁶ Zuzana Suchánová kladně hodnotila zdařilé a citlivé vystihnutí atmosféry Chrobákovy knihy a předdeslala, že scénář dává tušit dílo mimořádně

⁹⁸⁷ BOČEK. *Kapitoly o filmu*, s. 214.

⁹⁸⁸ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

⁹⁸⁹ HRABOVSKÁ, GREČNER. *Drak sa vracia, Drak odchádza*. Dva monológy, s. 55.

⁹⁹⁰ Důležitost niterných pocitů vystihuje i to, že podle Grečnera je podstatou dramatu fakt, že se Eva sice provdala, ale nikoli vnitřně, což si uvědomuje také Šimon. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

⁹⁹¹ Emailová korespondence s Eduardem Grečnerem, 4. 8. 2015.

⁹⁹² SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Písemný posudek Zuzany Suchánové na první verzi technického scénáře, nedatováno.

⁹⁹³ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Písemný posudek Pavla Soboty na první verzi technického scénáře, nedatováno.

⁹⁹⁴ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Písemný posudek Alfonze Bednára na první verzi technického scénáře, 5. 11. 1964.

⁹⁹⁵ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Písemný posudek Maximiliána Nitry na první verzi technického scénáře, 4. 11. 1964.

⁹⁹⁶ Tamtéž.

poetické a přitažlivé.⁹⁹⁷ Nitra šel ještě dál, neboť Grečnerův přístup pracující s expresivními vyjadřovacími prostředky považoval za jedinou možnou metodou adaptování předlohy,⁹⁹⁸ což dokládá ono zmíněné souznění mezi jednotlivými členy I. TS. Nitra pouze uvažoval o tom, zda by nešlo využít postavu Evy dramatictější,⁹⁹⁹ nicméně nešlo ani tak o výhradu jako podnět k zamyšlení.

Suchánová vedle toho s odkazem na předlohu pokládala figuru Šimona, jemuž Chrobák věnuje nejvíce autorské pozornosti, za zjednodušenou a v průběhu vyprávění se nijak neproměňující.¹⁰⁰⁰ Tato změna se však uskutečnila důsledkem autorovy *výchozí představy* odvíjející se od snahy proniknout do nitra všech tří ústředních charakterů. Na rozdíl od knihy, kde je psychologie Draka utajená a to, co si o něm kdo myslí, charakterizuje spíše jeho než Draka, tvůrce přidal vzpomínky i této postavě a to podle posuzovatelky způsobilo, že přestává být tajemnou figurou, čímž se trochu ztrácí baladičnost.¹⁰⁰¹ Grečner to však ve filmu vzhledem ke své *výchozí představě* ponechal, neboť flashback je jednou z mála vizuálních možností pro vyjádření myšlenek a pocitů hrdinů.¹⁰⁰² Tím ústředního hrdinu mj. polidštil a odhalil jeho jinak skryté myšlenkové pochody a emoce. Obdobně jako Suchánová uvažoval i Pavel Sobota tvrdící, že Chrobák do svých postav vidí méně nežli Grečner, poněvadž píše pohádku a tedy nepsychologizuje. Protagonistu popisuje přes jiné postavy, díky čemuž pohled na něj zkreslují jejich vášně:¹⁰⁰³ „Drak je náme t [sic!] pre trochu konvenčnú baladu s dobrým poslaním, Grečner ju chce robiť. Napísal ju po svojom; ale ja teraz neviem, či balada v konvenčnom duchu znesie psychológiu takého zrna – teda retrospektívu, detailne rozpracovanú.“¹⁰⁰⁴ Proto by se dle jeho mínění mělo s minulostí postav pracovat tak, aby nepsychologizovala,¹⁰⁰⁵ což režisérův realizační postup bezezbytku naplnil. Avšak nenahlížet do postav a stejně jako autor prozaické předlohy popisovat Martina Lepíše skrze jiné charaktery neodpovídalo jeho *výchozí představě*. Částečně tak činí v případě hrdinova příchodu do vsi, leč i tak se soustředí rovněž na jeho pocity, čímž umocňuje emoce postavy přenášené na diváka.¹⁰⁰⁶

⁹⁹⁷ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Písemný posudek Zuzany Suchánové na první verzi technického scénáře, nedatováno.

⁹⁹⁸ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Písemný posudek Maximiliána Nitry na první verzi technického scénáře, 4. 11. 1964.

Grečner si k tomu poznačil: „Súhlasím.“ Osobní archiv Eduarda Grečnera, písemný posudek Maximiliána Nitry na první verzi technického scénáře *Drak sa vracia*, 4. 11. 1964.

⁹⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰⁰ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Písemný posudek Zuzany Suchánové na první verzi technického scénáře, nedatováno.

¹⁰⁰¹ Tamtéž.

¹⁰⁰² KLOS. *Dramaturgie je když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*, s. 189.

¹⁰⁰³ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Písemný posudek Pavla Soboty na první verzi technického scénáře, nedatováno.

¹⁰⁰⁴ Tamtéž.

¹⁰⁰⁵ Tamtéž.

¹⁰⁰⁶ Stejně tak si Grečner poradil s hrozbou naznačenou Lehoutou spatřujícím nebezpečí tam, kde se ke slovu dostávají tradiční rekvizity slovenského folklóru – valašky, siláctví atp. a též Sobotou: „Je zajímavé, že sa všetko prosté a jednoduché musí v slovenskom kumšte odohrať v halenách a krpcoch a vyzbrojit' valaškami či podobnými starobylými zbraňami,“ a to tím, že zvolil nejprostší slovenský kroj a vedl herce k umírněnému projevu. Už na základě Sobotova posudku však nechápal, kde posuzovatel ve scénáři haleny a krpce vidí, neboť v něm není odění postav nijak specifikováno. Podle Truhláře, jemuž údajně obvykle překážel, je zde folklórní duch zapracován organicky. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového

Největší výhrady vůči Grečnerovu technickému scénáři vnesl Alfonz Bednár:

Ide tu teda o príbeh dediny a outsidera, je to príbeh dobrý, treba len azda toho outsidera prehľbiť, aby sa totiž príbeh nescvrkol len na konflikt Drak a Šimon. Pravda je asi taká, že dedina sa neorganizuje proti jednotlivcovi, ak z toho nič nemá, alebo aspoň ak ju ten jednotlivец nevyruší z pokoja a vychodeného smeru. Čo trápí dedina Drakovou existenciou a jeho návratom? Nič. Alebo čo sa jej zdá, že trápí? Nič. Veď vie, že získava.¹⁰⁰⁷

Charakter Draka se podle něj musí prohloubit a mimoto by měl v minulosti vesnici pomoci a tím vesničany urazit, což by vše uvedlo v pohyb.¹⁰⁰⁸ To však nekonvenovalo s Grečnerovou *výchozí představou*, a ten proto poslední uvedený návrh zcela odmítl.¹⁰⁰⁹ *Výchozí představy* těchto dvou participantů se neslučovaly také kvůli odlišnému pohledu na filmové umění. Jak s odkazem na rozhovor Alfonze Bednára s A. J. Liehmem z roku 1967¹⁰¹⁰ odhaluje Paštéková: „Bednár priznal, že aj keď robí opak, miluje na filme práve tú jarmočnú pieseň.“¹⁰¹¹ Spisovatel tedy, jak se zdá, ve vztahu k filmu zaujímal odlišná stanoviska v momentě, kdy sám scénáře tvořil¹⁰¹² a kdy hodnotil texty jiných. Grečnerův scénář *Drak sa vracia* se proto pokoušel nasměrovat k tomu, od čeho tvůrce postupně stále více upouštěl, k větší dramatickosti a jasnějšímu ozřejmení motivací.

Stejně pochvalné reakce jako členové I. TS vzešly od zástupců IUR I. TS. Pro Rakovského představoval *Drak sa vracia* nejpůsobivější slovenský filmový scénář: „Je to dielo zaujímavé, strhujúce, rezonujúce, jak svojou témou, tak i spracovaním. [...] Autorovo rapsodické videnie vecí života našlo vskutku adekvátne prostriedky videnie filmového.“¹⁰¹³ Truhlář se vyjádřil, že si kromě *Sirény*¹⁰¹⁴ nepamatuje scénář, který by

studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Písemný posudek Břetislava Truhláře na první verzi technického scénáře, 29. 10. 1964.

Osobní archiv Eduarda Grečnera. Písemný posudek Pavla Soboty na první verzi technického scénáře, nedatováno.

SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Písemný posudek Emila Lehuty na první verzi technického scénáře, 31. 10. 1964.

Později Ján Szelepcsényi k filmu poznamenal, že folklór, folkloristická tradice a lidové umění zůstanou tradicí, s kterou se bude muset každý umělec nějakým způsobem vypořádat. V tomto ohledu jde o film, který lze dávat za příklad v tom, jak se s touto tradicí vyrovnat na vysoké úrovni. Účinně a tvořivě se využívá kolorit, vypovídá o mentalitě národa a prostředí, které tuto mentalitu dlouhá staletí formovalo a na druhé straně ho odráží. SFÚ. Stenografické protokoly zo vzásových diskusií. Zväz slovenských filmových a televíznych umelcov. Stenografický záznam z besedy usporiadanej Zväzom slovenských filmových umelcov o filme *Drak sa vracia*, 7. 2. 1968, s. 7.

Grečner k tomu uvedl, že jde o polemiku s oficiálním pseudofolkórem. Tamtéž, s. 11.

¹⁰⁰⁷ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Písemný posudek Alfonze Bednára na první verzi technického scénáře, 5. 11. 1964.

¹⁰⁰⁸ Tamtéž.

¹⁰⁰⁹ Osobní archiv Eduarda Grečnera. Písemný posudek Alfonze Bednára na první verzi technického scénáře, 5. 11. 1964.

¹⁰¹⁰ LIEHM, Antonín Jaroslav. *Generace*. Praha : Československý spisovatel, 1988, s. 221.

¹⁰¹¹ PAŠTÉKOVÁ. *Rozprávania o rozprávani*, s. 100.

¹⁰¹² Popsat nakolik např. vysoké nároky na diváka v případě snímku *Organ* jsou dílem Bednára anebo režiséra Štefana Uhra se mj. pokouší Eva Vženteková. Viz VŽENTEKOVÁ. *Diptych Štefana Uhra – Organ a Tri dcéry*.

Lino Micciché tvrdí, že *Organ* je více Bednárovým než Uhrovým filmem. MICCICHÉ. *Generácia bez pomníkov v novom čl. filme*, s. 19.

¹⁰¹³ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Písemný posudek Tibora Rakovského na první verzi technického scénáře, nedatováno.

v takové míře zachoval ducha velmi známé literární předlohy, přivítal Grečnerovo úsilí o vyprávění obrazem, snahu o čistotu a střídmost dialogů, důslednost ve filmovém, nikoli literárním vyjadřování. Celkově text označil za velký příslib.¹⁰¹⁵

Ján Rozner se ve svém posudku zabýval Drakovým poměrem k Evě, který podle něj ve scénáři slouží pouze motivicky k vysvětlení Šimonovy nevraživosti. V předloze má Eva s Martinem Lepišem dítě, a proto je k sobě ústřední trojice více vázána. Rozner zmiňoval, že právě vášní a náruživostí se v próze Drak polidšťuje, a protože fakticky pokazil Evě život, nevychází coby čistě tragický hrdina jako ve scénáři. Šimon v novele prohraje i proto, že se Drak vrací s jinou ženou.¹⁰¹⁶ Rozner však Grečnera neponouká k tomu, aby se jeho poznámkami řídil, zvláště v souvislosti se zakončením pouze konstatuje, že ve scénáři to není jako v novele. Režisér ovšem motiv nemanželského dítěte vynechal záměrně, neboť se chtěl soustředit výhradně na milostný trojúhelník.¹⁰¹⁷ Emil Lehuta se zabýval převážně dialogem. Ocenil, že se objevuje ojediněle a dokonce nadnesl, že se často zdá být nadbytečným a oproti obrazové rovině působí tezovitě a překáží asociativnosti obrazů. Film by se bez něj možná obešel zcela. Autor by se proto měl ještě jednou více zaměřit právě na dialogy a měl by v nich stejně jako v obraze ideu zašifrovat.¹⁰¹⁸

Na druhou stranu se však obával, že přílišné spoléhání na mimický projev může selhat,¹⁰¹⁹ a to přesto, že tvrdil:

Miera jeho „jóbovskej“ trepezlivosti visí vo vzduchoprázdnu, ak je jej príčinou iba to, čo sa dozvedáme z dialógu. Ak je Drakovou vinou, že bol sám proti ostatným, čo ho núti, aby si „vytrpel“ právo na návrat medzi týchto ľudí? Kapituloval? Zostarol? Prečo znáša tie potupy obce? Aká je teda cena Drakovej obete? To všetko scenár nastoľuje. Ale nielen že to nezodpovedá, ale ani nijako nenaznačuje. Slovom, Grečner tu zostal dlhý interpretáciu, výklad Chrobáka. Ak by uzdu predstavivosti čitateľa alebo budúceho diváka „nekrotili“ tézové dialógy, bolo by tieto otázky a ich vznik možné považovať za aktivizáciu, ktoré [sic!] dielo spôsobuje. Takto však sa miera tajuplnosti miesto odpovedí alebo náznakov odpovedí stáva príliš veľká na to, aby mohla uskutočniť užitočnú komunikáciu medzi tvorcom diela a jeho konzumentmi.¹⁰²⁰

V jeho posudku se tedy odráží jistý rozpor v tom, kam chtěl dílo směřovat a v tom, jaké nebezpečí v tom sám spatřoval. Výše jsem uvedl, že řada dialogů skutečně v hotovém filmu schází, ale zdali tak Grečner učinil na základě Lehutova posudku nebo vlastního

¹⁰¹⁴ Je příznačné, že Truhlář zmiňuje *Sirénu* (1947) Karla Steklého, jež byla díky ocenění na filmovém festivalu v Benátkách využita k prosazování socialistického realismu.

¹⁰¹⁵ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Písemný posudek Břetislava Truhláře na první verzi technického scénáře, 29. 10. 1964.

¹⁰¹⁶ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Písemný posudek Jána Roznera na první verzi technického scénáře, nedatováno.

¹⁰¹⁷ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Zlín, 29. 5. 2013.

Rovněž podle Hrabovské jde o zbytečný rušivý motiv. HRABOVSKÁ, GREČNER. *Drak sa vracia*, *Drak odchádza*. Dva monológy, s. 48.

¹⁰¹⁸ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Písemný posudek Emila Lehuty na první verzi technického scénáře, 31. 10. 1964

¹⁰¹⁹ Tamtéž.

¹⁰²⁰ Tamtéž.

přesvědčení není nikde doloženo. Na základě poznatků o režisérovi přístup však nelze vyloučit, že tak učinil bez ohledu na posuzovatelovy poznámky.

Uvolněnější atmosféra druhé poloviny šedesátých let panující na půdě ČSFB se odráží v posudku Tibora Rakovského, obzvláště když se porovná s reakcemi Dubovského a Jerábka z konce předchozí dekády:

Som presvedčený, že dielo účinne a užitočne prehovorí do našich čias, v ktorých sa toľko a tak povrchne toho navrelo o človekovi a kedy sa tak hŕfne a tak často využívalo a zneužívalo pojmu kolektív. Toto dielo posúvajúc tieto pojmy a ich vzájomný vzťah cez vyhrotené dramatické akcie do polohy výsostne mravnej, prebojáva pred našimi očami a v našom vedomí normálny, nedeformovaný obraz sveta, očistný obraz dialektického vzťahu medzi jednotlivcom a hŕfom.¹⁰²¹

Dalším dokladem je pak to, že v žádném z posudků se neuplatňuje ideologické hledisko. To se sice už u předchozích filmů objevovalo minimálně, zde však vymizelo úplně. Tento posun přitom lze i na základě oněch několika málo formulací dobře sledovat v případě Břetislava Truhláře, jenž se kupř. již nezmiňuje o síle socialistické společnosti jako u *Každý týždeň sedem dní*.¹⁰²²

Nakolik se na výsledné podobě snímku podílely poznámky po zhlédnutí denních prací nebo připomínky k servisní kopii, není dochováno, ovšem Grečner tvrdí, že v této fázi neměl s filmy ze sledovaného období žádné problémy. Nikdo po něm nevyžadoval, aby cokoli na snímku změnil, pouze panovaly obavy, zda se podaří dodržet už tak vysoký rozpočet.¹⁰²³ Výše jsem sice částečně zpochybnil režisérovo tvrzení, že v šedesátých letech neprovázely realizaci snímku problémy způsobované nadřazenými orgány, nicméně v tomto případě jeho výrok potvrzuje výpověď Alberta Marenčina, jenž podle svých slov jako vedoucí skupiny nedával režisérům rozkazy.¹⁰²⁴ V dochovaných pramenech se nalézají informace: „V diskusi, která nasledovala po premietnutí servisky DRAK SA VRACIA sa poukázalo okrem iného na potrebu niektorých strihových úprav, ktorými by sa vylepšil hlavne dramatický rytmus filmu.“¹⁰²⁵ Co se skrývá pod „okrem iného“ není nijak specifikováno, ale vzhledem k výsledné podobě hotového filmu se zdá, že žádná

¹⁰²¹ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Písemný posudek Tibora Rakovského na první verzi technického scénáře, nedatováno.

¹⁰²² Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*. Písemný posudek Břetislava Truhláře na 3. verzi literárního scénáře, 2. 5. 1963.

¹⁰²³ Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 21. 10. 2013.

Předpokládané finanční náklady dosahovaly výše 3 800 000,- Kčs. SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Aproximativní ekonomicko-výrobní rozbor režiséreského scénáře filmu DRAK SA VRACIA, nedatováno.

¹⁰²⁴ Jako příklad uvedl Jakubiskův snímek *Zbehovia a pútnici* (1968), u něžž autora zrazoval od toho, aby vyobrazil sovětského vojáka, který má ruku posetou hodinkami. Jednak se domníval, že to pobouří „vrchnost“ jednak to považoval za vyčpělé, neboť už dlouho na toto téma kolovaly anekdoty. Navrhoval proto, aby se tvůrce zamyslel nad jemnějším náznakem. Jakubisko neustoupil a ve filmu sovětského vojáka takto přece jen zobrazil. Rozhovor s Albertem Marenčinem, Bratislava, 5. 6. 2015.

Příklad s Jakubiskovým filmem uvádí Marenčin také zde: *Online lexikón slovenských filmových tvorcov* [online]. Vysoká škola múzických umení v Bratislave [citováno 19. 7. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://www.ftf.vsmu.sk>>.

¹⁰²⁵ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Pokyn I. TS produkci filmu DRAK SA VRACIA, 13. 11. 1967.

z pripomínek se netýkala obsahu a nijak nenarušila režisérovu *výchozí představu*, s níž se konec konců členové skupiny ztotožňovali.¹⁰²⁶

Závěrečné shrnutí

Vzhledem k dlouholetým přípravám filmu *Drak sa vracia se SIWG* v důsledku reorganizací a personálních obměn výrazně proměňovala, opustili ji tak mnozí členové UR a I. VS (např. Bukovčan, Mrljan, Budský ad.), naopak jiní se buď přidali (Suchánová, Štítnický), anebo povýšili a získali tím nové a větší kompetence (Marenčin). Albert Marenčin vznesl domněnku, že stejně jako Dobroslav Chrobák napsal novelu *Drak sa vracia*, aby dokázal, že není epigonem, za nějž ho označil Jozef Felix po vydání sbírky novel *Kamarát Jašek* (1937), a získal jako jeho hrdina zpět ztracenou důvěru, tak také Eduard Grečner si na sebe vztahoval kritická slova adresovaná vůči filmům *Každý týždeň sedem dní* a *Nylonový mesiac* a chtěl ze sebe vydat to nejlepší, což se mu podařilo.¹⁰²⁷ Z hlediska obhajoby vlastní poetiky to na sklonku šedesátých let naznačil sám režisér:

Vytušil som a prijal, že v príbehu Draka ide o niečo viac ako a príbeh jedného vydedenca ako sociálneho individua, teda hrnčiara; že tu ide azda o drámu samého tvorca (a to mi bolo blízke): dokonca podaktorí tvrdia, že aj meno Drak je akýmsi skomolením mena Dobroslav Chrobák. Priznám sa: uveril som tomu a snažil som sa z toho aj vychádzať, že ľudia majú niekedy chvíle, keď sa potrebujú manifestovať ako tvorcovia, manifestovať svoju poetiku a manifestovať ju takrečeno z posledných chvíľ a posledným dychom, aby sami seba presvedčili jednak o svojej príslušnosti, jednak o svojich možnostiach.¹⁰²⁸

Grečner tak definitivně přenesl svá teoretická východiska na filmové plátno, aniž by však slevil ze své *výchozí představu*. Ján Szelepcsényi přitom během diskuze o filmu poznamenal:

[...] po odmietnutí *Nylonového mesiaca* sa veľmi čakalo na tento Grečnerov tretí film: hovorilo sa o poslednej/možnosti/tvorcovej, ktorý nepresvedčil úvodnými dielami – a tu miesto toho, že by sme videli, ako sa topiaci slamky chytá, prichádza ucelená odpoveď, ktorá vôbec neodzrkadľuje alebo nenasvedčuje tomu, že by tento tvorca prešiel nejakým zložitejším tvorivým osudom. Je vidieť, že rôzne individuality vo filme potrebujú rôzne dlhú dobu na svoje formovanie a na formovanie svojej osobnej poetiky – a tým je tento film do istej miery aj komentár k diskusii okolo spôsobu, ako debutanti nastupujú a okolo výsledkov, ktoré nie dosť jednoznačne boli v minulosti chápané. Ak sa hovorí o tom, že to bola jedna z posledných príležitostí, tak ako vidieť, tento výsledok akékoľvek takéto úvahy a takéto pochybnosti

¹⁰²⁶ Do hotového filmu Grečner musel zasahovať také v prípade snímku *Nylonový mesiac*, ale zde šlo také o technické záležitosti: „Na základe rozhodnutia pražskej KHTKF a pripomienok našej KHTKF bol film znova zmiešaný. Celkove je cítiť oproti prvým miešačkám kvalitatívne vylepšenie, najmä pokiaľ sa týka zrozumiteľnosti dialógov. Nezrozumiteľnosť, pokiaľ sa ešte vyskytuje, je daná hereckým prejavom a nemožno ju technickými prostriedkami vylepšiť. V posledných dvoch dieloch nevyrovnaný dublovací proces sa prejavoval rušivou mäkkosťou obrazu.“ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*. Komisia pre hodnotenie technickej kvality filmov. Záznam o hodnotení č. 14.

¹⁰²⁷ Rozhovor s Albertem Marenčinom, Bratislava, 5. 6. 2015.

¹⁰²⁸ HRABOVSKÁ, GREČNER. *Drak sa vracia, Drak odchádza*. Dva monológy, s. 56.

vyvracia, takže dúfajme, že súdruh Grečner sa na tejto úrovni popasuje čoskoro s ďalším filmom.¹⁰²⁹

Toto konstatovanie by naznačovalo, že v prípade nespokojenosti predstaviteľů ČSFB s tretím Grečnerovým filmem by mohla být jeho režijní kariéra ohrožena,¹⁰³⁰ nicméně jde pouze o dohady. Samotný Eduard Grečner tehdy pronesl, že to tak bez ohledu na to, či se o tom mluvilo, cítil.¹⁰³¹ Tím vlastně potvrdil výše uvedené mínění Alberta Marenčina. V důsledku těchto okolností a od nich se odvíjejících vlastních pocitů pak autor prostřednictvím svého třetího díla divákovi předložil „filozofické poselství“ o tom, že i když je umělec odmítán vlastním společenstvím, zanechá po sobě své dílo. Grečnerova obava o osud lidstva v *Každý týždeň sedem dní* sice v soudobé společnosti nerezonovala, nicméně film zůstal zachován také pro další generace obdobně jako Drakovy hliněné nádoby, jež nespálil požár.

Ačkoli snímek *Drak sa vracia* se opět nemohl pyšnit nijak zvlášť velkou návštěvností, režisérovi se podařilo uspět snad právě proto, že se *východí představy* intelektuálně náročného filmu postaveného na emocích striktně držel a nikoli proto, že se jako v případě předchozího titulu pokusil zbavit nálepky „intelektuál“. ¹⁰³² Mimoto je však mít na paměti, že mu k tomu dopomohl způsob, jakým pod vedením Alberta Marenčina fungovala I. TS, jež si zakládala na absolutní důvěře v scenáristy a režiséry, a jejíž členové takto přistupovali i k tvůrci, jehož předchozí dva snímky byly vnímány v druhém případě negativně, v prvním přinejmenším rozporuplně. Tuto důvěru dokládá také zakončení písemného posudku Pavla Soboty: „Grečner ako režisér iste lepšie cíti metrum v obraze ako slove a myslím si, že by sa mu malo dôverovať aj v tomto prípade.“¹⁰³³ Neméně podstatnou roli sehrál také fakt, že bylo v rámci *SIWG* mezi členy lehce dosaženo konsensu coby předpokladu k úspěšnému dokončení filmu.¹⁰³⁴ Ten narušoval snad jen Pavel Gejdoš, nicméně po nástupu Ctibora Štítnického se jeho zásluhou i zásluhou I. TS podařilo snímek realizovat.

¹⁰²⁹ SFÚ. Stenografické protokoly zo zväzových diskusií. Zväz slovenských filmových a televíznych umelcov. Stenografický záznam z besedy usporiadanej Zväzom slovenských filmových umelcov o filme *Drak sa vracia*, 7. 2. 1968, s. 7–8.

¹⁰³⁰ Což se nakonec naplnilo kvůli nástupu normalizace.

¹⁰³¹ SFÚ. Stenografické protokoly zo zväzových diskusií. Zväz slovenských filmových a televíznych umelcov. Stenografický záznam z besedy usporiadanej Zväzom slovenských filmových umelcov o filme *Drak sa vracia*, 7. 2. 1968, s. 12.

¹⁰³² Emailová korespondence s Eduardem Grečnerem, 4. 8. 2015.

Grečner se domnívá, že tímto filmem překonal sám sebe a nikdy se mu už takto silně vyjádřit nepodařilo. Rozhovor s Eduardem Grečnerem, Bratislava, 21. 10. 2013.

¹⁰³³ SFÚ. Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba. Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*. Písemný posudek Pavla Soboty na první verzi technického scénáře, nedatováno.

¹⁰³⁴ MACDONALD. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, p. 91.

7. Závěr

Disertační práce pojednávala o genezi třech filmů slovenského scenáristy a režiséra Eduarda Grečnera: *Každý týždeň sedem dní* (1964), *Nylonovým mesiac* (1965) a *Drak sa vracia* (1967). Tvorbu tohoto režiséra filmoví historici hodnotí více méně negativně, jak ostatně ukázala kapitola „2. 0. ‚Grečnerovská‘ literatura“, a snad právě proto je celkově spíše opomíjena. Tak se děje i navzdory tomu, že Grečner v šedesátých letech platil za nejhlasitějšího příznivce intelektualizace slovenského filmu a jejího navázání na soudobé výdobytky západních kinematografií a režisérů jako Michelangelo Antonioni, Alain Resnais, Jean-Luc Godard nebo Ingmar Bergman. A to nejen z hlediska teoretických postulátů, ale také prostřednictvím vlastního díla. V rozhovoru s A. J. Franěm Grečner poznamenal, že modernost pro nikoho není cílem, nýbrž výsledkem,¹⁰³⁵ ovšem nelze si nevšimnout, že právě těchto výsledků chtěl tvůrce dosáhnout a úmyslně k nim směřoval už od literární přípravy plánovaných filmů.

Právě na literární přípravu s přesahem do první etapy výrobní fáze – vyhotovení technického scénáře – jsem se zaměřil v této disertaci. Od toho se odvíjel také její název *Literární příprava filmů Eduarda Grečnera v letech 1958–1967*, přičemž datace zakomponovaná do názvu souvisí se zahájením literární přípravy snímků *Každý týždeň sedem dní* a *Drak sa vracia* a dokončením druhého jmenovaného. Jako první jsem se tak nesoustředil výhradně na Grečnerovy hotové filmy, ale také na jejich scénáře, k čemuž jsem využil zejména metodologii navrženou Ianem W. Macdonaldem a dvojicí konceptů, které rozpracoval pro účely výzkumu scenáristiky: *screen idea* (*výchozí představa*) a *Screen Idea Work Group*. Cílem disertační práce bylo objasnit okolnosti literární přípravy jednotlivých titulů a na základě popisu vývojového procesu *výchozí představy* a srovnání jednotlivých verzí filmových povídek, literárního scénáře, technického scénáře a hotového filmu popsat, kdo všechno (a jakým způsobem) ovlivnil konečnou podobu režisérových snímků. Jejich výsledný tvar, který jsem zkoumal vždy společně s technickým scénářem, nezformoval pouze samotný Eduard Grečner coby scenárista a režisér v jedné osobě, i když obsazení obou těchto rolí mu samozřejmě poskytovalo nemalý prostor, ale také řada dalších participantů, neboť scénář vzniká jako kolektivní dílo.

Cílem disertace proto bylo určit *výchozí představu* Eduarda Grečnera, přístup ostatních členů *SIWG* k této jeho *výchozí představě* a způsoby, jimiž k ní na základě vlastních *výchozích představ* přispívali. Vedle scénářů jsem pracoval také s dalšími dokumenty náležejícími do *avant-textu*, tedy těmi, které předcházely hotovému filmu a společně s ním a scénáři zaznamenávají proces jeho vzniku, zejména s písemnými posudky, zápisy nejrůznějších schůzí a diskuzí, korespondencí nebo literárními předlohami. Ke všem filmům se sice nepodařilo nalézt kompletní dokumentaci, ale navzdory tomu se domnívám, že archivní prameny poskytly dostatek informací umožňujících naplnění stanoveného cíle.¹⁰³⁶ Dále jsem pracoval s orálními prameny (ústně nebo alespoň písemně jsem vedl rozhovory s Eduardem Grečnerem, Albertem

¹⁰³⁵ FRAŇO, A. J. Sedem Drakových návratov, s. 11.

¹⁰³⁶ Nevylučuji však, že se v budoucnu naleznou další materiály, jež případně dosažené výsledky alespoň částečně rozšíří.

Marenčinem a Ivanem Stadtruckerem), vzpomínkovými texty (např. těmi uveřejněnými na Grečnerově blogu), rozhovory s jednotlivými filmaři i jejich společnými diskuzemi otištěnými v periodících, recenzemi, zápisy z aktivů filmových pracovníků atp.

Vrátím-li se k tomu, že filmové scénáře vznikaly jako kolektivní dílo, pak je třeba zmínit, že v rámci sledovaného období se v československé kinematografii vytvářely uvnitř základních dramaturgických jednotek (výrobních a následně tvůrčích skupin) a vedle scenáristy a režiséra Eduarda Grečnera, případně spoluscenáristů Ivana Stadtruckera u *Každý týždeň sedem dní* a Jaroslavy Blažkové u *Nylonového mesiaca*, se na nich podílelo hned několik interních dramaturgů jednotlivé scénáře posuzujících, konkrétně Maximilián Nitra, Štefan Sokol, Pavel Sobota, Alfonz Bednár, J. A. Novotný, Nataša Tánská, Zuzana Suchánová, vedoucí dramaturgové Ivan Bukovčan a posléze Albert Marenčin a externí posuzovatelé coby členové IUR Emil Lehuta, Ján Rozner, Tibor Rakovský a Břetislav Truhlář. Tímto jádrem *SIWG* ovšem výčet jejích členů nekončí, neboť do formování konkrétních scénářů zasahovali také další pracovníci filmu, přičemž u každého z titulů se jejich počet lišil a v průběhu vývojového procesu proměňoval. Tak se dělo zejména u *Drak sa vracia* a *Každý týždeň sedem dní*, zatímco na filmu *Nylonový mesiac* se podílela stabilní *SIWG*.

Mimoto scénáře vznikaly v několika etapách a verzích, vždy podle spokojenosti členů skupiny i nadřazených orgánů, kteří je hodnotili a schvalovali. Proto bylo třeba kromě zapojení jednotlivých osob počítat i s institucionálními mechanismy, a tak ústředním kapitolám věnujícím se třem zmiňovaným filmům předcházela kapitola „3. Organizace slovenské kinematografie, její proměny a schvalovací proces v letech 1957–1969“, jež institucionální mechanismy a studiové orgány představila napříč jejich vývinem v druhé polovině páté a posléze šesté dekády. Popisu vývoje *východí představy* pak i v rámci ústředních kapitol přecházelo pojednání o okolnostech vzniku toho kterého scénáře. Literární příprava díky tomu byla zasazena do širšího kontextuálního rámce. Mohl jsem ji tak sledovat na pozadí institucionálních a osobních vztahů uvnitř slovenského filmu i dramaturgických jednotek a zasadit ji do určitých časových souvislostí nutných jednak pro postižení vývoje, jednak pro umístění do kontextu slovenské kinematografie druhé půle padesátých let a let šedesátých. Jestliže jsem výše uvedl, že v případě *Nylonového mesiaca* se setkáváme se stabilní *SIWG*, kdežto u dalších dvou filmů se výrazně proměňovala, nelze opomenout, že jedním z důvodů byla jejich dlouholetá příprava doprovázená mj. reorganizacemi uvnitř studia a s nimi souvisejícími personálními obměnami (a změnami kompetencí u osob jako Albert Marenčin, Ivan Bukovčan, Július Jaško nebo Pavel Gejdoš).

Poslední reorganizace, během níž vznikla I. TS pod vedením Alberta Marenčina, přitom vytvořila prostor, bez něž by Eduard Grečner stěží, anebo vůbec, uplatnil své pojetí filmového umění. Lze si pouze těžko představit, že by bez autority Alberta Marenčina, jeho přístupu ke scenáristům a režisérům a bez složení I. TS,¹⁰³⁷ vznikl hraný experiment *Každý týždeň sedem dní*, a naopak si lze představit, že by se snímek *Drak sa*

¹⁰³⁷ K dalšímu bádání se nabízí detailní srovnání tvorby I. TS a II. TS, jež by dle mého prohloubilo dosavadní poznání o slovenské kinematografii šedesátých let, neboť by se nezaměřovalo výhradně na výčet konkrétních režisérů a jejich mistrovských děl, ale jejich tvorbu zasadilo do širšího institucionálního rámce.

vracia nakonec nedostal do výroby, nebo se přinejmenším realizoval později.¹⁰³⁸ Stejně tak by bez mocenských zásahů ze strany vedoucích činitelů slovenského filmu, ať už Pavla Dubovského látku *Drak sa vracia* zcela odmítajícího, nebo Pavla Gejdoše, příkázavšího Grečnerovi natočit divácky atraktivní titul, nedošlo k realizaci Grečnerova díla v takové podobě, v jaké ho dnes můžeme vidět na plátně. Režisérovu filmografii lze proto považovat za výslednici osobních voleb tvůrce a požadavků vedoucích představitelů slovenského filmu coby instituce. Zatímco Dubovský se řídil ideologickými zájmy, Gejdošovi šlo především o ekonomický prospěch,¹⁰³⁹ ale také tím režisérovi paradoxně „pomohli“ tříbit jeho poetiku. Teprve zkušenost s realizací snímku *Nylonový mesiac* umožnila režisérovi naplnit představu intelektuálně náročného filmu založeného na emocích, poněvadž si zde uvědomil limity práce s neherci ve vztahu k vyjadřování niterných pocitů, a také se naučil uváženěji nakládat s filmovými prostředky. O zobrazení lidského nitra a přenesení emocí filmových hrdinů na diváka sice usiloval ve všech svých dílech z šedesátých let, nicméně teprve u *Drak sa vracia* se to setkalo s pozitivní odezvou¹⁰⁴⁰ snad právě proto, že se na sebe zvolená forma přílišně neupozorňuje jako u *Každý týždeň sedem dní*. Kromě toho však scénář *Drak sa vracia* mohl „dozrát“. Autor v něm teprve po několika letech odstranil prvky a scény vyznačující se vnější dramatičností a naopak více pronikl do nitra postav.

O to se, jak už bylo řečeno, pokusil i ve své prvotině a stejně tak se o to snažil autor filmové povídky a prvních dvou variant literárního scénáře Ivan Stadtrucker. Ten tak mladému režisérovi poskytl nadměru vhodnou látku pro realizaci jeho prvního filmu, neboť *výchozí představy* obou tvůrců se v základních rysech shodovaly. Za prvním experimentálně laděným hraným snímkem v dějinách slovenské kinematografie tedy stojí dvojice Eduard Grečner a Ivan Stadtrucker. I zde však sehrála nezanedbatelnou úlohu I. TS reprezentovaná Albertem Marenčinem, neboť její členové si mj. uvědomili, že Stadtruckerova *výchozí představa* nekonvenuje s *výchozí představou* designovaného režiséra Františka Kudláče. Na základě toho Marenčin z pozice vedoucího skupiny Kudláče odvolal a dosadil na režisérský post Eduarda Grečnera. Také tím ovlivnil podobu slovenské kinematografie a Grečnerovu tvůrčí dráhu, protože kdyby František Kudláč snímek natočil, vznikl by mnohem konvenčnější titul a Gečner by, pokud by mu to bylo umožněno, debutoval filmem *Drak sa vracia*. A tak by slovenský film na cestu za filmovým experimentem nastoupil později a *Drak sa vracia* by se dnes s největší pravděpodobností za režisérovo vrcholné dílo nepovažoval. Jestliže jsem v souvislosti s titulem *Nylonový mesiac* hovořil o sporu mezi příznivci intelektualizace filmu a zastánci diváckého filmu, pak v tomto případě by v nadsázce šlo poznamenat, že šlo o střet mezi konzervativním Kudláčem a modernisty Grečnerem a Stadtruckerem (a dále např. Štefanem Uhrem podporujícím jejich koncepci). To, že se prosadili právě oni, lze přitom přičíst opět Albertu Marenčinovi a postupné liberalizaci, o níž vedoucí dramaturg usiloval

¹⁰³⁸ Zde samozřejmě nehodlám postavu Alberta Marenčina heroizovat, nebyl jediným, kdo se na liberalizaci podílel. U třetího Grečnerova filmu a mnoha dalších projektů hrál podstatnou roli odchod „opatrného“ Pavla Gejdoše a nástup Ctibora Štítnického do čela slovenského filmu.

¹⁰³⁹ I když i Gejdoše hrálo ideologické hledisko roli, např. se mu nezamlouvalo pesimistické vyznění Grečnerovy prvotiny a přenášení úzkosti na publikum.

¹⁰⁴⁰ Přijetí ze strany kritiky nebylo sice jednoznačně pozitivní, ale v šesté dekádě snímek kladně hodnotili další filmaři a dnes jde o jediné režisérovo dílo oceňované filmovými historiky.

a jež vyvrcholila nejen v dílech čtvrté režijní generace, ale také Grečnerovým snímkem *Drak sa vracia*.

Popis vývojového procesu *výchozí představy* mj. ukázal Eduarda Grečnera jako tvůrce, jenž se až s tvrdohlavostí soustředil na prosazení vlastní *výchozí představy*. To se ukázalo především u filmu *Nylonový mesiac*, kde sice členové I. TS podobně jako režisér předpokládali realizaci divácky atraktivního titulu. Ovšem zatímco oni se pokoušeli *výchozí představu* formovat tak, aby se snímek neodkláněl od pojetí novely Jaroslavy Blažkové a *výchozí představa* u publika úspěšného filmu se naplnila, Eduard Grečner se od toho svými zásahy vzdaloval. Autorka předlohy, jež byla v případě tohoto scénáře filmařovou nejbližší spolupracovnicí, se i přes svůj nesouhlas nakonec podvolila, pročez podnes se od výsledku v podstatě distancuje. Ostatní členové *SIWG* Grečnerovi nijak nebránili v jeho směřování a ačkoli jej na hrozící úskalí upozorňovali, nechali ho snímek natočit tak, jak si předsevzal. Tím se literární příprava tohoto filmového díla podobá literární přípravě *Každý týždeň sedem dní*, kde sice *SIWG* filmovou povídku i literární scénář několikrát vrátila k přepracování, ale nakonec přeci jen svolila k realizaci i přesto, že se s poslední verzí literárního scénáře její členové zcela neztotožňovali. To dokládá jednak postupnou liberalizaci na půdě slovenského filmu první poloviny šedesátých let, jednak důvěru vkládanou do scenáristů a režisérů uvnitř I. TS a její odvahu riskovat. Rozdílná situace nastala u *Drak sa vracia*, kde se všichni členové I. TS i IUR I. TS plně ztotožnili s Grečnerovou *výchozí představou* a svými připomínky přispívali k jejímu upevnování, kdežto u *Každý týždeň sedem dní* se jednotliví účastníci pokoušeli vést jiným směrem, než jak se pokoušel Ivan Stadtrucker. Jestliže však zpočátku členové *SIWG* vyvíjeli na Stadtruckera tlak, postupně od prosazování vlastní *výchozí představy* upouštěli, načež nechaly Grečnera realizovat film podle jeho *výchozí představy*. U literární přípravy snímku *Nylonový mesiac* pak od jakéhokoli tlaku na tvůrce upustili a navzdory nejrůznějším obavám do něj vložili svou plnou důvěru, která neutrpěla ani po neúspěchu filmu.

Dále jsem ukázal, že Grečner při tvorbě svých scénářů vždy vycházel z motivů obsažených v textech, které zpracovával, ať už šlo o literární scénář Ivana Stadtruckera nebo prózy Jaroslavy Blažkové a Dobroslava Chrobáka, ale velmi často s nimi pracoval v rozporu s původními významy. Stadtrucker se ve svých textech soustředil na kolektiv hrdinů, u nějž právě vzájemné porozumění a spolupráce vedou k dosažení cílů, ať už šlo o vytvoření památníků nebo překonání osobních traumat. Grečnerovy hrdinové jsou naopak zarytými individualisty,¹⁰⁴¹ jejichž životy poznačuje hledání. Turo hledá dívku, s níž by si rozuměl, a především vnitřní rovnováhu, Vanda pátrá po lásce, jež by ji nepřipravila o svobodu a Drak po svém místě ve společnosti. Grečnerova nedůvěra vůči kolektivismu se projevila v zakončení *Drak sa vracia*, kdy režisér nechal, na rozdíl od Dobroslava Chrobáka, protagonistu navždy odejít od společenství, do nějž se původně plánoval začlenit. Využil však zakončení spisovatelovy povídky *Chlapská reč* a jako

¹⁰⁴¹ Odráží se v nich režisérova nedůvěra k dobově proklamovanému kolektivismu: „Neskúsenosť z osobnej cesty, zvyk spoliehať na kolektívny úsudok boli obrovskými brzdami zdravého vývinu. [...] Jednotný názor paralyzoval šestinú sveta. Neslobodno zabudnúť, že ľudstvo sa skladá z jedincov a že každý myslí a cíti po svojom.“ MĚŠŤÁNEK. Istota je smrť genia a myslenia vôbec. Zhovárame sa s režisérom Eduardom Grečnerom, predsedom Slovenského filmového zväzu, s. 7.

obvykle tak pracoval s motivem poskytnutým samotným autorem, ovšem v odlišné souvislosti. Taktéž činí u *Nylonového mesiaca*, kde přenáší např. Vandinu fascinaci pomíjivostí na Andreje, jenž se jí ovšem děší. Filmový Andrej se obdobně jako Andrej z novely vykazuje nemalou mírou sobectví, ale na rozdíl od něj jeho vztah s Vandou a následný rozchod doprovázejí pocity úzkosti. Ta je pro Grečnerovy hrdiny typická, neboť jejich hledačské snahy nikdy nedojdou naplnění. Postavy jsou odsouzeny k neustálému hledání a bloudění ve vlastním nitru, protože je vše pomíjivé: Drakovy city k Evě, Vandiny city k Andrejovi, lidský život neustále ohrožený nukleární hrozbou i přízeň společnosti jen krátce oceňující heroický čin. Pomyslně vítězí pouze ti, co pomíjivost přijmou, jako to činí Vanda, ale také ona je „odsouzena“ dále pátrat po lásce, jež by ji nezbavovala svobody. Protagonistka tím na rozdíl od dalších hrdinů netrpí, ale ti se neustále musejí potýkat s úzkostí, odcizením a pomíjivostí. Jediné, co po člověku zůstává, je umění, ať už jde o Drakovy nádoby, Andrejův památník hirošimské tragédie, nahrávka Jozefových písní nebo Grečnerovy filmy.

Od výše řečeného se odvíjí také režisérova tendence soustředit se na dramata odehrávající se v postavách, na jejich emoce, pod nimiž se jako tajemství ukrývá filozofické poselství jako např. trvalá hodnota umění v protikladu k pomíjivosti života a citů nebo nemožnost některých lidí začlenit se do společnosti jako se to děje u Tura a Draka. Tento rys se prolíná celou autorovou tvorbou bez ohledu na to, jde-li o díla, jež si sám zvolil, nebo o titul, k jehož realizaci přistoupil na základě vnějšího nátlaku. Přestože se totiž v případě snímku *Nylonový mesiac* podvolil požadavkům Pavla Gejdoše, zachoval si vlastní tvůrčí přístup a „vidění světa“. Výsledkem se sice stal jeho nejméně vydařený a kritikou, odbornou veřejností a mnohými filmaři, např. Albertem Marenčinem, nejhůře hodnocený film, nicméně i to Eduarda Grečnera odhaluje jako osobitého tvůrce prosazujícího vlastní poetiku a tematiku ostatním navzdory. Tím nechci vytvářet legendu o geniálním tvůrci, konec konců jsem i zde několikrát poukázal na význam dalších členů I. TS, ale poukázat na to, že na základě popisu schvalovacího procesu a *vývojové představy* Grečnerových titulů se mj. poodhalil také způsob fungování I. TS, uvnitř které bylo originálním tvůrcům a silným individualitám přáno.

Předložená práce neměla ambice postihnout fungování I. TS nebo institucionální mechanismy panující v padesátých a šedesátých letech na půdě slovenského filmu v celé jejich šíři. Mohla by však posloužit jako první krok k dalšímu bádání v této oblasti, jelikož výzkum literární přípravy slovenských filmů otevírá řadu podnětných otázek, např. v souvislosti s genezí určitých titulů, dílem konkrétních tvůrců, nerealizovanými scénáři či v obecné rovině ve spojitosti se vztahy mezi slovenskou kinematografií a cenzurou nebo pražským centrem, odlišným směřováním dvou tvůrčích skupin atd. Stejně tak disertace nevyčerpala téma tvorby Eduarda Grečnera, ať už jde o filmy, televizní filmy, nerealizované scénáře, nebo snímky, jejichž režie mu byla i po zahájení literární přípravy odebrána a svěřena jinému režisérovi (např. *Karline manželství*, Vladimír Kavčiak, 1980).

Literatura

Monografie, encyklopedie a příručky

- ANTOŇÁK, Andrej. *Rukoväť literatúry*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1998.
- BALÁZS, Béla: *Film. Vývoj a podstata umenia*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958.
- Best of Slovak Film 1921–1991*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2013.
- BLAJER, Zdeněk, CHAROUS, Emil. *Přehledné dějiny literatury*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1971.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. London : Routlege, 1985.
- BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha : Orbis 1968.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *Vyprávět příběh*. Praha : Limonádový Joe s.r.o, 2014.
- CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945–1990*. Praha : Akademie múzických umění, 2009.
- CIESLAR, Jiří, PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. Praha : Pražská scéna, 2002.
- ČEPAN, Oskár. *Kontúry naturizmu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1977.
- DAROVEC, Peter, BARBORÍK, Vladimír. *Mladá tvorba 1956–1970–1996. Časopis po čase*. Levice : L.C.A., 1996.
- FILOVÁ, Eva. *Eros, sexus, gender v slovenskom filme*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2013.
- GREČNER, Eduard. *Film ako voľný verš*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2015.
- HAIN, Milan a kol. *V mezích přípustnosti. Cenzura ve filmu a televizi*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2014.
- HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha : Kma, 2008.
- HAMES, Peter. *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2010.
- HANÁKOVÁ, Petra. *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2012.
- KNAPÍK, Jiří, FRANC, Martin a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967 I*. Praha : Academia 2011.
- KLOS, Elmar. *Dramaturgie je když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1990.

- LIEHM, Mira, LIEHM, Antonín J. *The most important art. Soviet and Eastern European film after 1945*. Berkley : University of California Press, 1977.
- LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film*. Praha : Slovart, 2013.
- MACDONALD, W. Ian. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Hampshire : Palgrave Macmillian, 2013.
- MACEK, Václav, PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta, 1997.
- MARAS, Steven. *Screenwriting. History, Theory and Practice*. London : Wallflower Press 2009.
- MICCICHÉ, Lino. *Generácia bez pomníkov v novom čsl. filme*. Bratislava : SV Socialistickej akadémie, Filmový ústav v Bratislave, 1966.
- MOJŽÍŠ, Juraj. *Albert Marenčin – filmár na križovatkách času*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, Vysoká škola múzických umení, 2007.
- HANÁKOVÁ, Petra. *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2010.
- LAGNY, Michèle. *De l'histoire du cinema: Methode historique et histoire du cinema*. Paris : Armand Colin, 1992.
- LEXMANN, Juraj. *Slovenská filmová hudba 1896–1996*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art & Science, 1996.
- LEVINSKÝ, Otto, STRÁNSKÝ, Antonín. *Film a filmová technika*. Praha : Nakladatelství technické literatury, 1974.
- OWEN, Jonathan L. *Avant-Garde to New Wave. Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. New York, Oxford : Berghahn Books, 2013.
- PÁLENÍČEK, Ludvík, GREGOREC, Ján, PETRÍK, Vladimír. *Rukověť české a slovenské literatury od roku 1918*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1968.
- PARKER, Philip. *The Art and Science of Screenwriting*. Exeter : Intellect Books, 1998.
- PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Rozprávanie o rozprávání*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, Vysoká škola múzických umení, 2009.
- PRICE, Steven. *The Screenplay. Authorship, Theory and Criticism*. London : Palgrave Macmillan, 2010.
- DORŮŽKA, Lubomír, POLEDŇÁK, Ivan. *Československý jazz. Minulost a přítomnost*. Praha, Bratislava : Editio Supraphon, 1967.
- PTÁČEK, Luboš a kol. *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000.
- SEDLÁK, Imrich a kol. *Dejiny slovenskej literaúry II*. Martin : Matica slovenská 2009.
- SLINTÁK, Petr, ROTTOVÁ, Hana. *Venkov v českém filmu 1945–1969*. Praha : Academia, Ústav pro studium totalitních režimů, 2013.

- STADTRUCKER, Ivan. *Dramaturgia hraného filmu*. Bratislava : Tatran, 1990.
- ŠMATLÁKOVÁ, Renáta, ŠMATLÁK, Martin. *Filmové profily. Slovenskí režiséři hraných filmov*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2005.
- ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Praha : Horizont, 1991.
- THOMPSON, Kristin. *Storytelling in Film and Television*. London : Harvard University Press, 2003.
- VANĚK, Miroslav, MÜCKE, Pavel. *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*. Praha : Fakulta humanitních studií UK v Praze : Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2011.
- VŽENTEKOVÁ, Eva. *Díptych Štefana Uhra Organ a Tri dcéry*. Bratislava : FOTOFO, Slovenský filmový ústav, Vysoká škola múzických umení, 2013.
- ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha : Národní filmový archiv, 1993.
- ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha : KMa, 2008.

Studie publikované ve sbornících

- BÁRTA, Milan. Cenzura československého filmu a televize v letech 1953-1968. In TÁBORSKÝ, Jan (ed.). *Securitas Imperii 10. Sborník k problematice vztahů čs. komunistického režimu k „vnitřnímu nepříteli“*. Praha : Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu, 2003.
- CYROŇ, Milan. Rekonstrukce geneze filmového scénáře na příkladu tvorby Eduarda Grečnera. In KAŇUCH, Martin (ed.). *Film a kulturní památ'. Zborník príspevkov z 15. čs. filmologickej konferencie*. Bratislava : ASFK, SFÚ, 2014.
- ČERVENKA, Jozef. Nefilmová filmová hudba Ilju Zeljenku. In KAŇUCH, Martin (ed.). *Béla Balázs – Chvála filmového umenia*. Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov, 2010.
- HRABUŠINSKÝ, Aurel. Obrazová skladba slovenského filmu 1945–1970. In KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický 2. 90 let vývoje čs. kinematografie*. Praha : Čs. filmový ústav, 1991.
- KAŇUCH, Martin. 1948: Béla Balázs, Drak a všeci čerti In KAŇUCH, Martin (ed.). *Béla Balázs. Chvála filmového umenia*. Bratislava : Asociácia slovenský filmových klubov, 2010.
- LAGNYOVÁ, Michèle. Staveniště filmové historie: sociálně-kulturní praxe. In SCZEPANIK, Petr (ed.). *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha : Hermann & synové, 2004.

- LEHUTA, Emil. Režijné generácie v slovenskom filme ako perodizácia. In KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický 2. 90 let vývoje čs. kinematografie*. Praha : Čs. filmový ústav, 1991.
- LEXMANN, Juraj. Filmová hudba. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946–1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum, 1992.
- MACEK, Václav. Metafora v slovenskom hranom filme. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946–1969*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum, 1992.
- MICHALOVIČ, Peter. Z jednej strany človek, z druhej Drak. In SEIDL, Tomáš (ed.). *Panorama filmové kritiky IV*. Uherské Hradiště : Asociace českých filmových klubů, 2011.
- OBUCH, Andrej. Vývinové premeny režijných princípov slovenského hraného filmu. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946–1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum, 1992.
- PAŠTÉKOVÁ, Jelena. K problému typológie filmových adaptácií prózy. Náčrt slovenskej situácie do konca šesťdesiatych rokov. In KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický 2. 90 let vývoje čs. kinematografie*. Praha : Čs. filmový ústav, 1991.
- PAŠTÉKOVÁ, Jelena. K problému typológie filmových adaptácií prózy. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946–1969*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum, 1992.
- PAŠTÉKOVÁ, Jelena. Literárne impulzy vo vývine slovenskej kinematografie šesťdesiatych rokov. In KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha : Národní filmový archiv, 1993.
- PAŠTÉKOVÁ, Jelena. Zápas o draka. In KAŇUCH, Martin (ed.). *Béla Balázs. Chvála filmového umenia*. Bratislava : Asociácia slovenský filmových klubov, 2010.
- PORUBJAK, Martin. Od falošných ilúzií k autentickému jestvovaniu. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946–1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum, 1992.
- SZCZEPANIK, Petr. „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. In SKOPAL, Petr (ed.). *Naplánovaná kinematografie*. Praha : Academia, 2012.
- ŠMATLÁK, Martin. Televízna filmová tvorba (roky šesťdesiate). In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946–1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum, 1992.
- ŠMATLÁK, Martin. Alternatívna „nová vlna“ v televízii? O slovenských televíznych filmoch obdobia šesťdesiatych rokov. In KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha : Národní filmový archiv, 1993.

ŽILČAYOVÁ, Jana. Životný svet a jeho tematizácia vo filmových dielach (aplikované na slovenské filmy 60. rokov). In KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha : Národní filmový archiv, 1993.

Studie a další texty publikované v časopisech

BARTOŠKOVÁ, Šárka. Kdo je kdo. 40 profilů čs. nové vlny. *Film a doba* 10, 1964, č. 11.

BARTOŠKOVÁ, Šárka. Kdo je kdo. 40 profilů čs. nové vlny. *Film a doba* 10, 1964, č. 12.

BLAIR, Helen. „You’re only as Good as Your Last Job“: the Labour Process and Labour Market in the British Film Industry. *Work, employment and society* 15, 2001, no. 1.

BLAIR, Helen. Winning and losing in flexible labour markets: the formation and operation of networks of independence in the UK film industry. *Sociology* 37, 2003, no. 4.

BLECH, Richard. Nezodpovedané otázky. *Film a doba* 12, 1966, č. 12.

CYROŇ, Milan. Několik poznámek o filmu *Každý týždeň sedem dní*. *Kino-Ikon* 17, 2012, č. 2.

ČERNÍK, Jan. Technický scénář a sovětizace československého filmu 1945–1954. *Illuminace* 26, 2014.

Drak sa vracia. *Žurnál*, 2009, č. 21.

HORČIČKA, Václav. Druhá berlínská krize a politika Spolkové republiky. *Historický obzor* 11, 2000, č. 9 a 10.

MACDONALD, W. Ian. Disentangling the Screen Idea. *Journal of Media Practice* 5, 2004, no. 2.

MACDONALD, W. Ian. „...So it’s not surprising I’m neurotic“ The Screenwriter and the Screen Idea Work Group. *Journal of Screenwriting* 1, 2010, no. 1.

MAREŠ, Petr. Scénář – verbální text a anticipace filmu. *Illuminace* 26, 2014, č. 4.

MIŠÍKOVÁ, Katarína. Znovunájdenie tvorivej slobody? *Kino-Ikon* 18, 2014, č. 2.

MOJŽÍŠ, Juraj. Slovenský film 6. Eduard Grečner. Drak sa vracia. *Film.sk* 9, 2008, č. 10.

PROKOPOVÁ, Alena. Slovenský film 60. let. *Cinema* 18, 2008, č. 12.

STUBBS, John S. The Evolution of Orson Welles’s *Touch of Evil* from Novel to Film. *Cinema Journal* 24, 1985, no. 2.

SKUPA, Lukáš. Moderní, nebo jen módní? Reflexe počátků „nové vlny“ v Československu. *Cinepur* 21, 2014, č. 91.

ŠMATLÁK, Martin. Znovu na prahu zrelosti? Slovenská kinematografia po dvoch desaťročiach (ne)samostatnosti. *Kino-Ikon* 18, 2014, č. 2.

SZCZEPANIK, Petr. Historie, filmový historik a vynalézání vlastního archivu. Rozhovor s Michèle Lagnyovou. *Illuminace* 16, 2004, č. 1.

SZCZEPANIK, Petr. How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting. *Illuminace* 25, 2013, no. 3.

SZCZEPANIK, Petr. Scenáristika: teorie, historie, praxe. *Illuminace* 26, 2014, č. 4.

TARAGEL, Dušan. Drak sa vracia. *Tv Oko* 7, 2008, č. 44.

THOMPSONOVÁ, Kristin. Realismus ve filmu: Zloději kol. *Illuminace* 10, 1998, č. 2.

WATSON, Wallace S. Anticipating a Scorsese or Zanuck Nostromo? The Lean-Hampton-Bolt Screenplays. *Conradiana* 40, 2008, no. 3.

ZUSKA, Vlastimil. Drak sa vracia – poetická filmová balada. *Kino-Ikon* 16, 2012, č. 2.

Bakalářské, diplomové a disertační práce, projekty disertačních prací

CYROŇ, Milan. *Poetické a ideové rozdíly českých a slovenských historických filmů v 60. letech*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2011.

ČERNÍK, Jan. *Technický scénář v Československu 1945–1962*. Rozpracovaná disertační práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci.

GAVENDOVÁ, Alžbeta. *Drak sa vracia*. Bakalářská práce, Fakulta dramatických umění, Akadémiá umení v Banskej Bystrici. Banská Bystrica : Akadémiá umení, 2009.

HAVLÍKOVÁ, Veronika. *Scenáristická činnost Čeňka Šléglá a její vztah k nacistické ideologii*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2015.

MARKOVÁ, Iveta. *Eduard Grečner – život a tvorba*. Fakulta masmediální komunikácie Univerzity Cyrila a Metoda v Trnave. Trnava : Univerzita Cyrila a Metoda v Trnave, 2009.

SLAVÍKOVÁ, Hana. *Český a slovenský televizní film šedesátých let: průniky s novou vlnou*. Disertační práce, Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Brno : JAMU, 2011.

SKUPA, Lukáš. *Přísně utajená komunikace. Česká kinematografie a cenzura, případ Filmového studia Barrandov v letech 1962–1970*. Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Brno : Masarykova univerzita, 2014.

TRNKA, Jan. *Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii. Scenáristická praxe Josefa Neuberga, 1920–1963 (projekt disertační práce)*. *Illuminace* 25, 2013, č. 2.

Studie a další texty publikované na internetu

MAČUDA, Jiří Svjatoslav [online]. *Svatba u Slovanů*, s. 7. Dostupné z WWW: <<http://www.dobrodruzstvizvanesvatba.cz/texty/macuda-svatba-u-slovanu.pdf>>.

PALKOVIČOVÁ, Eva. Ako si vychovať rodičov? Schematizácia literatúry a filmu – hlas mládeže prvej polovice šesťdesiatych rokov. In JEDLIČKOVÁ, Alice. *Kniha, filmový pás, internet*. Ústav pro českou literaturu AV ČR : Praha, 2012, s. 18–31. [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.ucl.cas.cz/slk/data/2011/sbornik/4.pdf>>.

VOTRUBA, Martin. Historical and National Background of Slovak Filmmaking [online]. *KinoKultura*. Dostupné z WWW: <<http://www.kinokultura.com/specials/3/votruba.shtml>>.

Další elektronické zdroje

<http://www.famu.cz/docs/Absolventi_1951-2005_dle_abecedy_updated2.htm>.

Knižně a časopisecky publikované rozhovory

CVIKOVÁ, Jana. Všetko šlo do šrotu, ale žilo sa stále ďalej: rozhovor s prozaičkou Jaroslavou Blažkovou. *Romboid* 50, 2015, č. 3.

JURÍK, Ľuboš. *Rozhovory po rokoch*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2011.

LIEHM, Antonín Jaroslav. *Generace*. Praha : Československý spisovatel, 1988.

MĚŠTÁNEK, Lubomír. Istota je smrť genia a myslenia vôbec. Zhovárame sa s režisérom Eduardom Grečnerom, predsedom Slovenského filmového zväzu. *Večerník*, 2. 3. 1990.

SUDOR, Karol. Eduard Grečner. Nikdy som sa neprispôbil. *TV Oko* 7, 2008, č. 7.

SLÁVIKOVÁ, Anna. Jeho svetom je film. *Dimenzie* 4, 2005, č. 8.

Rozhovory publikované na internetu

CYROŇ, Milan. *Natáčet jen to, co káže nitro* [online]. 25fps. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2011/natacet-jen-to-co-kaze-nitro/>>.

JURÍK, Ľuboš. *Prečo mám tak ostrú pamäť?* [online]. Aspekt. Dostupné z WWW: <<http://www.aspekt.sk/sites/default/files/blazkova%20rozhovor.pdf>>.

SLÁVIKOVÁ, Anna. Režisér EDUARD GREČNER hovorí o svojom knižnom debute *Absolútna žena*. [online]. *Literárne informačné centrum*. Dostupné z WWW:

<<http://www.litcentrum.sk/rozhovory/reziser-eduard-grecner-hovori-o-svojom-kniznom-debute-absolutna-zena>>.

SUDOR, Karol. Eduard Grečner. Slovenské filmy nie sú nekvalitné [online]. Sme.sk. Dostupné z WWW: <<http://www.sme.sk/c/3704309/eduard-grecner-slovenske-filmy-nie-su-nekvalitne.html>>.

Prameny

Dobové rozhovory, recenze, články a diskuze

an. Dvě slovenské filmové novinky. *Lidová demokracie*, 18. 3. 1966.

BLECH, Richard. Hľadanie bez omylov? *Kultúrny život* 19, 1964, č. 43.

BOBOK, Jozef. Každý týždeň sedem dní. Mladí o mladých vo filme. *Československý voják* 12, 1963, č. 52.

BOBOK, Jozef. Útrapy s režisérmí. *Kultúrny život* 19, 1964, č. 6.

BOBOK, Jozef. Námet, ktorý sa vracia. *Roľnícké noviny*, 12. 3. 1968.

BOBOK, Jozef. Hviezdy sú vysoko. Filmový prepis Chrobákovho Draka. *Film a divadlo* 12, 1968, č. 7.

BOČEK, Jaroslav. Talentovaný debut, ale... *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 36.

BONKO, Ivan. Ťažkosti hľadania... *Večerník Bratislava*, 21. 9. 1964.

BONKO, Ivan. K „dištancovaniu“ sa Eduarda Grečnera. *Smena*, 13. 4. 1968.

BUKOVČAN, Ivan. Filmovať, ale „nefilmovať“. *Kultúrny život* 18, 1963, č. 28.

Dve príležitosti – nepremeškajte. *Mladá tvorba* 3, 1958, č. 5.

Film a filmový autor. *Slovenské pohľady* 79, 1963, č. 8.

FRAŇO, A. J. O Nylonovom mesiaci trochu inak. *Smena*, 28. 5. 1966.

FRAŇO, A. J. Sedem Drakových návratov. *Film a divadlo* 11, 1967, č. 24.

FUCHS, Juraj. Vyhráva ten, kto má čistý štít. *Práca*, 22. 7. 1989.

GREČNER, Eduard. Trinásta komnata. *Mladá tvorba* 2, 1957, č. 1.

GREČNER, Eduard. Namiesto polemiky. *Mladá tvorba* 2, 1957, č. 5.

GREČNER, Eduard. Režisárska osobnosť. *Kultúrny život* 12, 1957, č. 42.

GREČNER, Eduard. Film jako volný verš. *Kultúrny život* 19, 1964, č. 9.

GREČNER, Eduard. Ivan Bonko, hadia a koža a zlá pamäť. *Smena*, 9. 4. 1968.

HASMANN, Rudo. Jedna či dve príležitosti?. *Mladá tvorba* 11, 1966, č. 4.

HERMANN, P. Každý môže mať svoju Hirošimu. *Kultúrny život* 19, 1964, č. 40.

HIRŠ, Peter. Damoklov meč. Nový slovenský film Každý týždeň sedem dní. *Práca*, 19. 9. 1964.

HIRŠ, Peter. Drak sa nemôže vrátiť. *Práca*, 16. 5. 1968.

JANEK, Miroslav. Medzi paletou, javiskom a filmovým plátnom. *Slovensko* 3, 1979, č. 8.

LIEHM, A. J. Situácia sa normalizuje. A čo film? *Kultúrny život* 19, 1964, č. 16.

- KALINOVÁ, Agneša. Obrana s výhradami. *Film a doba* 10, 1964, č. 10.
- KALINOVÁ, Agneša. Sedem dní ve znamení bomby. *Film a divadlo* 8, 1964, č. 17.
- KALINOVÁ, Agneša. Útrapy či rozpaky. *Kultúrny život* 19, 1964, č. 17.
- KALINOVÁ, Agneša. Hľadanie Eduarda Grečnera. *Kultúrny život* 20, 1965, č. 17.
- pb. Slovo tvorivých skupín. Hovorí Monika Gajdošová. *Film a divadlo* 13, 1969, č. 17.
- PIŠÚTOVÁ, Viera. Absolútny debut. *Film a divadlo* 8, 1964, č. 10.
- PIŠÚTOVÁ, Viera, TRNKOVÁ, Eva. Mesiac z nylonu. *Film a divadlo* 9, 1965, č. 22.
- POLÁK, Milan. Kto neskoro chodí. Na margo sfilmovaného *Nylonového mesiaca*. *Pravda*, 23. 2. 1966.
- POLÁK, Milan. Hľadanie stratenej cti. *Pravda*, 7. 3. 1968.
- ps. Strach mladých. *Československý vojak* 1, 1964, č. 2.
- SOKOL, Štefan. Sme takí ako naše filmy. *Kultúrny život* 19, 1964, č. 13.
- ŠTRIC, Ernest. Aký je slovenský film? *Predvoj* 2, 1966, č. 52.
- TALLO, Jozef A. Ešte o útrapách – trochu radikálnejšie. *Kultúrny život* 19, 1964, č. 8.
- TALLO, Jozef A. Film a filmový autor. *Slovenské pohľady* 79, 1963, č. 8.
- TALLO, Jozef A. Bezpečná drezúra holubov. *Kultúrny život* 19, 1964, č. 14.
- TÁNSKÁ, Nataša. Útrapy z rozumu? *Kultúrny život* 19, 1964, č. 5.
- VÁROSS, Marian. Kudláčov „návrát“. *Kultúrny život* 19, 1964, č. 22.
- VONDRA, Václav. Film jde za divákem. Málo úsměvu divákům. *Film a doba* 7, 1961, č. 4.
- von. Kaširovaný mesiac i city. *Práce*, 17. 3. 1966.
- Výsledky literárnej súťaže SÚV ČSM. *Mladá tvorba* 4, 1959, č. 6–7.
- ZVONÍČEK, Stanislav. Na pochodu se vždy nezpívá. *Film a doba* 7, 1961, č. 4.

Publikované prameny

- BEDNÁR, Alfonz. *3 scenáre*. Bratislava : Tatran, 1968.
- BAUMA, Pavol. *Ekonomika československého filmu*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo technickej literatúry, Filmový ústav 1965.
- MAJCHRÁK, Jozef. *Otázky žánrovej štruktúry slovenského filmu 1946–1980 vo filmovej distribúcii v Čechách a na Slovensku*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1983.
- ŠMÍDA, Bohumil. *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby. Dodatky k publikacím „Organizace a výrova uměleckého filmu“ a „Jak se dělá film“*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1966.

ŠMÍDA, Bohumil. *Od námětu do kopie. Výroba hraného filmu*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1979.

Archivní prameny

Národní archiv

Fond KSČ - Ústřední výbor 1945–1989

Slovenský filmový ústav

Dramaturgicko-výrobní plány [nezpracováno]

Fond Vladimír Kubenko

Literárně-dramaturgická příprava filmového studia Koliba [částečně zpracováno]

Dokumentace k filmu *Drak sa vracia*

Dokumentace k filmu *Každý týždeň sedem dní*

Dokumentace k filmu *Kolíška*

Dokumentace k filmu *Nylonový mesiac*

Dokumentace k filmu *Panna zázračnica*

Oddělení dokumentace

Složka k filmu *Drak sa vracia*

Složka k filmu *Každý týždeň sedem dní*

Složka k filmu *Nylonový mesiac*

Osobní archiv Eduarda Grečnera

Písemné posudky k filmu *Drak sa vracia*

Rozhovor Vilama Apfela s Eduardem Grečnerem pro *Literárny týždenník*, 21. 1.1996.

Osobní archiv Martina Kaňucha

Dokumentace k nerealizovanému scénáři *Prv než skončí tento deň*

Zápisy z aktív (knihovna SFÚ)

Zápis z aktívu tvorivých a organizačných pracovníkov Hraného filmu v Bratislave, 26. 3. 1957. Sign. II 482.

Zápisnica z aktívu tvorivých pracovníkov Štúdia hraných filmov, 20. – 21. 5. 1959. Sign. II 486.

Propagácia slovenských filmov. Aktív o propagácii v marci 1967. Sign. II 479.

Aktív o slovenskom hranom filme v roku 1966, 4. 5. 1967. Sign. II 570.

Stenografický protokol z aktívu slovenských filmových a televíznych umelcov, 18. 6. 1968. Sign. II 478.

Stenografické protokoly zo zväzových diskusií. Zväz slovenských filmových a televíznych umelcov. Stenografický záznam z besedy usporiadanej Zväzom slovenských filmových umelcov o filme *Drak sa vracia*, 7. 2. 1968. Sign. II 559.

Stenografický protokol z aktívu o tvorbe hraného filmu v roku 1968, 20. 6. 1969. Sign. II 477.

Orální prameny

Eduard Grečner (2011, 2012, 2013, 2015)

Albert Marenčin (2015)

Dagmar Marenčinová (2015)

Ivan Stadtrucker (2015)

Online lexikón slovenských filmových tvorcov [online]. Vysoká škola múzických umení v Bratislave. Dostupné z WWW: <<http://www.ftf.vsmu.sk>>.

Vzpomínkové texty publikované ve sbornících a časopisech

GREČNER, Eduard. Herec, ktorý vyžaroval napätie. In POLÁK, Milan (ed.). *Gustáv Valach. Herec pokory a vzdoru*. Bratislava : Združenie slovenských divadelných kritikov a teoretikov, Kabinet divadla a filmu SAV, 2004.

GREČNER, Eduard. Dlhodobé prekážky a problémy s prípravou scenára a nakrúcania filmu *Drak sa vracia*. In KAŇUCH, Martin (ed.). *Béla Balázs. Chvála filmového umenia*. Bratislava : Asociácia slovenský filmových klubov, 2010.

HRABOVSKÁ, Katarína, GREČNER, Eduard. *Drak sa vracia, Drak odchádza*. Dva monológy. *Slovenské divadlo* 17, 1969, č. 1.

Vzpomínkové texty publikované na internetu

SME blog. Eduard Grečner [online]. Dostupné z WWW: <<http://grecner.blog.sme.sk/>>.

URC, Rudolf. Otakar Krivánek [online]. Film.sk. Dostupné z WWW: <http://old.filmsk.sk/show_article.php?id=7090>.

Scénáře a filmové povídky

Drak sa vracia

Literární scénář, 1958.

Technický scénář, první verze, 1964.

Technický scénář, druhá verze, 1965.

Technický scénář, třetí verze, 1966.

Každý týždeň sedem dní

Synopse, 1958.

Filmová povídka, první verze, 1959.

Filmová povídka, druhá verze, 1960.

Literární scénář, první verze, 1961.

Literární scénář, třetí verze, 1963.

Technický scénář, 1964.

Nylonový mesiac

Literární scénář, první verze, 1965.

Literární scénář, druhá verze, 1965.

Technický scénář, zimní část, 1965.

Technický scénář, 1965.

Beletrie

BLAŽKOVÁ, Jaroslava. *Nylonový mesiac*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965,

CAMUS, Albert. *Mor*. Praha : Hynek, 1997.

CAMUS, Albert. *Mýtus o Sysifovi*. Praha : Garamond, 2006.

CHROBÁK, Dobroslav. *Drak sa vracia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1979.

CHROBÁK, Dobroslav. *Kamarát Jašek*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964.

KUNDERA, Milan. *Majitelé klíčů*. Praha : Dilia, 1962.

SVETONĚ, Emil. Smrt'ou k životu. *Mladá tvorba* 3, 1958, č. 6–7.

Citované filmy, televízni filmy, seriály a pořady

322 (Dušan Hanák, 1969)

Boxer a smrť (Peter Solan, 1962)

Cléo od 5 do 7 (*Cléo de 5 à 7*, Agnès Vardová, 1962)

Čarodejnica (Eduard Grečner, 1971, TV)

Černý Petr (Miloš Forman, 1963)

Čierna minúta (Jozef Medved', 1969)

Démanty noci (Jan Němec, 1964)

Den sedmý, osmá noc (Evald Schorm, 1969)

Deň náš každodenný (Otakar Krivánek, 1969)

Dost' dobrí chlapi (Jozef Režucha, 1971)

Dovidenia v pekle, prateta (Juraj Jakubisko, 1970)

Drevena dedina (Andrej Lettrich, 1954)

Dotek zla (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958)

Drak sa vracia (Eduard Grečner, 1967)

Dvere dokorán (Jozef Medved', 1977)

Eden a potom (Alain Robbe-Grillet, 1970)

Etuda (Eugen Šinko, 1964)

GEN.Sk (Jozef Chudík, 2014)

Havrania cesta (Martin Hollý, 1962)

Hirošima, má láska (*Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1959)

Hrdina má strach (František Filip, 1965)

Ivanov (Jozef Budský, 1963)

Já, truchlivý Bůh (Antonín Kachlák, 1969).

Jánošík I (Paľo Bielik, 1962)

Jánošík II (Paľo Bielik, 1962)
Jaškov sen (Eduard Grečner, 1996)
Jerguš Lapin (Jozef Medved', 1960)
Kapitán Dabač (Paľo Bielik, 1959)
Karline manželstvá, (Vladimír Kavčiak, 1980)
Každý týždeň sedem dní (Eduard Grečner, 1964)
Kdo se bojí Virginie Woolfové? (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, Mike Nichols, 1966)
Kolíška (Vido Horňák, 1964, TV)
Krev básníka (*Le Sang du'un poète*, Jean Cocteau, 1932)
Kristove roky (Juraj Jakubisko, 1967)
Krotká (Stanislav Barabáš, 1967)
Křižník Potěmkin (*Bronenosets Potyomkin*, Sergej M. Ejznštejn, 1925)
Kým sa skončí táto noc, Peter Solan, 1965)
Láska neláskavá (Dimitrij Plichta, 1969)
Lazy sa pohli (Paľo Bielik, 1952)
Loni v Marienbadu (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961)
Lalie poľné, (Elo Havetta, 1972)
Majster kat (Paľo Bielik, 1966)
Majster Pavol z Levoče (František, Kudláč, 1955)
Marie (Václav Vorlíček, 1964)
Marketa Lazarová (František Vlácil, 1967)
Mlčanie mora (Vido Horňák, 1963, TV)
Mŕtve oči (Eduard Grečner, 1971, TV)
Muž, ktorý luže (Alain Robbe-Grillet, 1968)
Muž, ktorý sa nevrátil (Peter Solan, 1959)
My z deviatej A. (Štefan Uher, 1961)
Mučedníci lásky (Jan Němec, 1966)
Na krásnom modrom Dunaji (Štefan Semjan, 1994)
Na pochode sa vždy nespieva (František Kudláč, 1960)
Námestie svätej Alžbety (Vladimír Bahna, 1965)
Návrat ztraceného syna (Evald Schorm, 1966)
Niet inej cesty (Jozef Zachar, 1968)

Nikdo se nebude smát (Hynek Bočan, 1965)
Nylonový mesiac (Eduard Grečner, 1965)
O dve slabiky pozadu (Katarína Šulajová, 2004)
Odhalenie Alžbety Báthoryčky (Ján Lacko, 1965)
O něčem jiném (Věra Chytilová, 1963)
Organ (Štefan Uher, 1964)
O slavnosti a hostech (Jan Němec, 1966)
Ostře sledované vlaky (Jiří Menzel, 1966)
Pán si neželal nič (Peter Solan, 1970)
Panna zázračnica (Štefan Uher, 1966)
Pieseň o sivom holubovi (Stanislav Barabáš, 1961)
Pole neorané (Vladimír Bahna, 1953)
Polčas rozpadu (Vladimír Fischer, 2007)
Posledný návrat (František Kudláč, 1958)
Pozemský nepokoj (Eduard Grečner, 1993)
Poznačení tmou (Štefan Uher, 1959)
Predjarie (Vladimír Bahna, 1961)
Pre mňa nehrá blues (Jozef Medved', 1964)
Pribeľská vzbura Janka Kráľa (Eduard Grečner, 1978, TV)
Prípad Barnabáš Kos (Peter Solan, 1964)
Prípad krásnej nerestnice (Andrej Lettrich, 1973)
Prípad pro začínajícího kata (Pavel Juráček, 1969)
Psychodráma (Jozef Zachar, 1964)
Siréna (Karel Steklý, 1947)
Skrytý prameň (Vladimír Bahna, 1973)
Sladký čas Kalimagdory (Leopold Lahola, 1968)
Slávnosť v botanickej záhrade (Elo Havetta, 1969)
Slnko v sieti (Štefan Uher, 1962)
Smrť prichádza v daždi (Andrej Lettrich, 1965)
Spalovač mrtvol (Juraj Herz, 1968)
Strieborný favorit (Andrej Lettrich, 1960)
Stroskotáme zajtra, (Dimitrij Plichta, 1968)

Šepkajúci fantóm (Andrej Lettrich, 1975)
Šerif za mrežami (Dimitrij Plichta, 1965)
Škola otců (Ladislav Helge, 1957)
Tigre v meste (Juraj Krasnohorský, 2012)
Tango pre medveďa (Stanislav Barabáš, 1966)
Touha (Vojtech Jasný, 1958)
Trápení (Karel Kachyňa, 1961)
Tri dcéry (Štefan Uher, 1968)
Tri gaštanové kone (Ivan Balad'a, 1966, TV)
Trio Angelos (Stanislav Barabáš, 1963)
Tři přání (Ján Kadár, Elmar Klos, 1958)
Triatřicet stříbrných křepelk (Antonín Kachlík, 1964)
Třicet jedna ve stínu (Jiří Weiss, 1965)
Tvár v okne (Peter Solan, 1963)
Ucho (Karel Kachyňa, 1970)
Údolie večných karaván (Miroslav Horňák, 1968)
Únava materiálu (1974)
Vdaná žena (*Une femme mariée: Suite de fragments d'un film tourné en 1964*, Jean-Luc Godard, 1964)
Volanie démonov (Andrej Lettrich, 1967)
Vadí nevadí (Eva Borušovičová, 2001)
Vášnivý bozk (Miroslav Šindelka, 1994)
Vlčie diery (Paľo Bielik, 1948)
Vrah zo záhrobia (Andrej Lettrich, 1966)
Volal sa Petzval (Jozef Zachar, 1961)
Všichni dobří rodáci (Vojtěch Jasný, 1968)
Vtačkovia, siroty a blázni (Juraj Jakubisko, 1969)
Vždy možno začať (Ján Lacko, 1961)
Zabitá neděle (Drahomíra Vihanová, 1969)
Zbabělec (Jiří Weiss, 1961)
Zbehovia a pútnici (Juraj Jakubisko, 1968)
Zde jsou lvi (Václav Krška, 1958)

Zlatá reneta (Otakar Vávra, 1965)
Zlatá šedesátá (Martin Šulík, 2009)
Zmluva s diablom (Jozef Zachar, 1967)
Zvony pre bosých (Stanislav Barabáš, 1965)
Žert (Jaromil Jireš, 1968)
Život bez konca (Miloslav Luther, 1982)

Citované nerealizované scénáre

Biely závoj
Bolo to v máji
Delegát do Káhiry
Drak sa vracia
Dvojramenní čisté telo
Hra na pravdu
Jahodová zmrzlina / Letný vietor
Kohútik v agónii
Lomidrevo a Loktibrada
Na druhom konci linky
Nevhodne umiestená desatinná čiarka
Nostramo
Partizánske poviedky
Pieseň o Jochannovi
Pieseň pre hluchých
Pieseň piesní
Prv než skončí tento deň
Salome
Samota
Strach
Tri gaštanové kone
Tričko

Citovaná beletrie

- Absolútna žena* (Eduard Grečner, 2004)
Červená šatka (Ctibor Štítnický, 1946)
Čo Dante nevidel (Jozef Lánik, 1964)
Hodiny a minúty (Alfonz Bednár, 1956)
Jozef Mak (Jozef Cíger-Hronský, 1933)
Kohútik v agónii (Dominik Tatarka, 1959)
Krok do neznáma (Antona Hykisch, 1963)
Námestie svätej Alžbety (Rudolf Jašík, 1958)
Ohňostroj pre deduška (Jaroslava Blažková, 1962)
Panna zázračnica (Dominik Tatarka, 1948)
Tóno, ja a mravce (Jaroslava Blažková, 1961).
Tri gaštanové kone (Margita Figuli, 1940)
Zahradní slavnost (Václav Havel, 1963)
Zbojnícká mladosť (Ľudo Ondrejov, 1937)
Život bez konca (František Švantner, 1956)

Abstrakt

Název práce: *Literární příprava filmů Eduarda Grečnera v letech 1958–1967*

Disertační práce pojednává o třech filmech slovenského scenáristy a režiséra Eduarda Grečnera natočených v šedesátých letech: *Každý týždeň sedem dní* (1964), *Nylonový mesiac* (1965) a *Drak sa vracia* (1967). V českém kontextu jde tedy o jedinou odbornou studii primárně se zabývající slovenským tvůrcem, či obecně řečeno slovenskou kinematografií. Nejde ovšem o autorovu biografii, analýzu jeho děl provedenou z pozic autorského přístupu nebo poetologickou studii zaměřenou na narativní a formální aspekty režisérových filmů. Disertace se zabývá genezí Grečnerových snímků s důrazem na jejich literární přípravu v kontextu slovenské kinematografie druhé poloviny padesátých let a v letech šedesátých. Srovnáním filmových povídek, literárních scénářů, technických scénářů a hotových filmů s ohledem na značné množství nefilmových archivních pramenů (korespondence, zápisy, písemné posudky, výrobní a distribuční listy atd.) a dalších typů zdrojů (např. orální prameny, články v periodících) sleduji vývojový proces jednotlivých titulů od námětu po výsledný snímek. Zaznamenávám přitom změny, které režisér, jenž byl vždy autorem či spoluautorem scénáře, případně jeho spolupracovníci, ve scénáři učinili a ptám se, jaké důvody je k tomu vedly. Scénář pojmám jako kolektivní dílo, které je výsledkem participace řady osob: scenáristy, režiséra, několika dramaturgů a vedoucího dramaturga či dokonce ředitele filmového studia. Ve sledovaném období totiž literární příprava filmu probíhala uvnitř dramaturgických jednotek, jejichž členové vyhotovené scénáře hodnotili, schvalovali, nebo zamítali, a k nimž přispívali vlastními podněty. Jedním z cílů práce je proto odhalit, nakolik Eduard Grečner uhájil vlastní představu o budoucím filmu, případně nakolik ustoupil tlakům ze strany dalších účastníků podílejících se na vývojovém procesu. Ačkoli tedy nutně zohledňuji institucionální mechanismy uvnitř slovenské kinematografie padesátých a šedesátých let, nesoustředím se primárně na ně, nýbrž na to, jak tyto mechanismy ovlivňovaly scénáře a tím pádem i snímky Eduarda Grečnera. K tomu mi slouží zejména aplikace konceptů Iana W. Macdonalda *screen idea* a *Screen Idea Work Group*.

Klíčová slova: Eduard Grečner, *Každý týždeň sedem dní*, *Nylonový mesiac*, *Drak sa vracia*, slovenská kinematografie šedesátých let, scénář, písemné posudky, *screen idea*, *Screen Idea Work Group*

Rozsah práce (bez příloh a seznamu použitých zdrojů): 704 106 znaků / 103 417 slov

Obrazivé přílohy: 59 černobílých screenshotů

Jazyk práce: česky

English Summary

Title: *The Literary Development of Eduard Grečner's films during 1958–1967*

The dissertation deals with three films by Slovak screenwriter and director Eduard Grečner produced in the 1960s: *Seven Days Every Week* (1964), *Nylon Moon* (1965) and *The Dragon's Return* (1967). In the Czech context it is the only scholarly work primarily engaging with a Slovak filmmaker, or with Slovak cinema in general. It is not, however, Grečner's biography, nor analysis of his work using the authorship theory, nor poetological study describing narrative and formal aspects of his directorial output. The dissertation focuses on the genesis of Grečner's films, emphasizing their literary inception and development in the context of Slovak cinema of the late 1950s and 1960s. While comparing and contrasting film stories, literary screenplays, shooting scripts and the films themselves and at the same time taking into account various non-filmic archival sources (correspondence, minutes, written reviews, production and distribution documents etc.) and other types of materials (for instance oral sources, articles in contemporary press) I trace the development of individual projects beginning with the story and ending with the finished film. During the process, I record all the changes in the screenplay that the director – who always acted as screenwriter or co-screenwriter – and his collaborators made and I ask for the underlying reasons. I treat screenplay as a collective work which originates as a result of participation of numerous people: the screenwriter, the director, several script editors and even the head of the film studio. During the period in question, literary development of a film was realized inside of dramaturgical units whose members evaluated, commented upon and approved – or rejected – the submitted screenplays. Thus, one of the aims of the dissertation is to identify to what extent the finished films reflect Eduard Grečner's authorial vision and to what extent he was forced to succumb to the pressures of other participants on the screenplay development. Even though I necessarily take into account institutional mechanisms of the Slovak cinema in the 1950s and 1960s, they do not constitute the main subject of the dissertation. My main objective is to describe how these mechanisms influenced the screenplays – and thus the films – of Eduard Grečner. To accomplish this aim, I use the Ian W. Macdonald's concepts of the *screen idea* and *Screen Idea Work Group*.

(Translated by Milan Hain)

Key Words: Eduard Grečner, *Seven Days Every Week*, *Nylon Moon*, *The Dragon's Return*, Slovak cinema of the 1960s, screenplay, written reviews, *screen idea*, *Screen Idea Work Group*