

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Katedra scenáristiky a dramaturgie

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**GENEZE NARATIVNÍ STRUKTURY SCÉNÁŘE**

**ZTRACENÍ V MNICHOVĚ**

**Bc. Lucie Palkosková**

Vedoucí práce : Mgr. Tereza Brdečková

Oponent práce:

Datum obhajoby: 7. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV FACULTY**

Screenwriting and script-editing department

**BACHELOR'S THESIS**

**Lost in Munich: Genesis of Narrative Structure**

**Bc. Lucie Palkosková**

Praha, 2015

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Geneze narativní struktury scénáře Ztraceni v Mnichově

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

<b>Jméno</b>	<b>Instituce</b>	<b>Datum</b>	<b>Podpis</b>

### Poděkování

Ráda bych tímto poděkovala především Petru Zelenkovi za vstřícný přístup a poskytnutí verzí scénáře k filmu Ztraceni v Mnichově a následnou osobní konzultaci.

Děkuji také Mgr. Tereze Brdečkové za vedení práce a odborné konzultace teoretické práce.

### Abstrakt

Cílem této práce je sledovat vývoj narativní struktury filmu Ztraceni v Mnichově napříč verzemi scénáře, tyto změny popsat a pokusit se zpětně rekonstruovat, jak autor při psaní postupoval. Účelem tohoto výzkumu je lépe pochopit, jak pracovat při vývoji filmu s takto složitou strukturou, a následně hypotézy vzešlé z analýzy filmu i jednotlivých verzí scénáře ověřit při rozhovoru s autorem.

Klíčová slova: narativní struktura, vývoj scénáře, Petr Zelenka, mockument, film s kolektivním hrdinou

### Abstract

The aim of this work is to analyze and describe the changes, which were made through the development of the script and try to reconstruct author's style of work. The purpose of this research is to better understand how to write a story with such a complex structure and to verify hypothesis obtained by the analysis of the film and the versions of the script in an interview with the author himself.

## Obsah

Obsah	1
1. Úvod	2
1.1 Prameny a struktura práce	3
2.1 Kontext, inspirace, odkazy	4
2.2. Žánr a teoretický rámec	6
2.3 Mockument - hra na realitu	8
3. Analýza struktury snímku	10
3.1 Část první: Ukradený papoušek	10
3.2 Část druhá: Příběh jednoho natáčení	11
3.3 Spoje obou částí	14
4. Porovnání verzí scénáře	15
4.1 První verze scénáře	16
4.2. Druhá verze	25
4.3 Třetí verze	33
4.4 Pátá verze versus film	37
5. Závěr	39
Seznam použitých zdrojů a pramenů	41
Seznam příloh	43
Příloha č. 1: Rozhovor s Petrem Zelenkou	44
Příloha č. 2: Scéna disidentské schůzky ve druhé verzi scénáře	50
Příloha č. 3: Motiv propisky v páté verzi	54
Příloha č. 4: Pátá verze - příklad vyškrtnuté scény	56

## 1. Úvod

Scenárista a režisér Petr Zelenka (nar. 1967) považovaný v devadesátých letech za jednoho z nejnadějnějších tuzemských autorů zaujal nejdříve svými hudebními pseudodokumenty *Visací zámek 1982-2017* a *Mňága - Happy End*. Jeho první hraný film *Konflíkáři* (oceněný čtyřmi Českými lvy) a snímek *Samotáři*, jehož scénáře je Zelenka spoluautorem spolu s Olgou Dabrowskou, se staly pro nejméně jednu generaci kultovními. Mockument o Jaromíru Nohavicovi, Karlu Plíhalovi a skupině Čechomor nazvaný *Rok ďábla* (2002) vyhrál hlavní cenu Křišťálový glóbus na MFF v Karlových Varech a šest Českých lvů.<sup>1</sup> Následovaly další dva snímky, *Příběhy obyčejného šílenství* (2005) a netradiční divadelní adaptace *Karamazovi* (2008). Zelenkův zatím poslední film *Ztraceni v Mnichově* (2015), je předmětem této práce.

Snímek *Ztraceni v Mnichově* na první pohled zaujme už svým tématem, Mnichovskou dohodou, o kterém Zelenka sám říká, že o něm v podstatě není možné natočit dobrý film.<sup>2</sup> Co je pozoruhodné nejméně tak jako téma, je i stavba snímku.

Film se sestává ze dvou částí. První je komedie, hraný film, který vypráví příběh novináře Pavla Liehma, který na tiskové konferenci ukradne papouška údajně patřícího Eduardu Daladierovi. Papoušek svými kontroverzními výroky jako „Hitler je super“ a „Führera žeru“ způsobí skandál v česko-francouzských vztazích a otevře znovu otázku výkladu Mnichovské zrady. Tato absurdní komedie ale po 33 minutách končí a začíná zcela nový film - fiktivní dokument mapující katastrofami provázené natáčení hraného filmu, který divák zhlédl předtím.

Tato nejen na české poměry neobvyklá narativní struktura zdánlivě složená ze dvou nesourodých filmů představuje ale kompaktní, rafinovaně provázený celek, kdy spolu dvě části komunikují nejen na úrovni příběhu, ale vzájemně se obohacují o významy, paralely a jsou těsně propojeny způsobem, který by ze scénářistického hlediska neměl zůstat bez povšimnutí.

Cílem této práce je proto pokusit se zpětně zmapovat, jak struktura snímku vznikala, měnila se napříč jednotlivými verzemi scénáře i ve výsledném filmu a proč a s jakým záměrem k těmto změnám docházelo. Obsah práce je sice zaměřený primárně na

---

<sup>1</sup> *Biografie Petra Zelenky*. Československá filmová databáze. [online] [cit. 18. 8. 2017] dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/3338-petr-zelenka/>

<sup>2</sup> Rozhovor s Petrem Zelenkou, příloha č. 1



vznik struktury, ale je samozřejmé, že ji nelze oddělit od ostatních složek filmového příběhu - postav, žánru, atmosféry nebo tématu.

Vyvstává zde tedy otázka, nejen jak a proč je struktura utvořena, ale i do jaké míry je film svou strukturou determinován a do jaké míry se naopak struktura přizpůsobuje ostatním složkám, jaká rozhodnutí vedou k jejím úpravám a jaká je její funkce v celkovém účinku snímku na diváka.

Vzhledem k tomu, že se jedná o český film, využijeme možnost konzultovat vývoj scénáře přímo s autorem, a zjistit tak nejen k jakým změnám ve struktuře při práci na scénáři docházelo, ale rozšířit tato zjištění i o autorovo zdůvodnění proč se pro konkrétní kroky rozhodl.

### **1.1 Prameny a struktura práce**

Pro začátek je třeba říct, že by tato práce nemohla vzniknout bez vstřícnosti Petra Zelenky, díky kterému máme k dispozici čtyři různé verze scénáře pokrývající víceméně celý literární vývoj látky. Jde o následující verze (výčet respektuje názvy verzí tak, jak je uvádí autor):

- 1. verze textu, duben 2010 (délka 127 stran, pracovní název snímku 1938 ½)
- 2B verze textu, září 2012 (délka 109 stran)
- 3. verze textu, leden 2014 (délka 108 stran)
- 5. verze, červenec 2014 (délka 127 stran)<sup>3</sup>

Tyto prameny spolu s výsledným filmem poslouží jako základ této práce. Pro stanovení teoretického rámce využijeme především knihu Lindy Aronsonové *Scenáristika pro 21. století*<sup>4</sup> a diplomovou práci Iriny Gradové *Mockument*.<sup>5</sup>

Struktura práce se odvíjí od zvoleného postupu - změny ve struktuře scénáře budeme sledovat postupně napříč jednotlivými verzemi scénáře, přičemž výsledný snímek

---

<sup>3</sup> Zdánlivě chybí čtvrtá verze scénáře, ale vzhledem k poznámce v názvu páté verze - „dialogy po zkouškách“ se čtvrtá verze od páté zjevně lišila jen málo, a to právě v dialogích.

<sup>4</sup>ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2.

<sup>5</sup>GRADOVÁ, Irina. *Mockument*. Praha, 2014. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta.

bereme jako „ideální“ variantu, tzn. zjednodušenou optikou, že všechna autorova rozhodnutí byla správná.

Zjištění získaná analýzou následně ověříme a rozvineme při rozhovoru se samotným autorem včetně zdůvodnění jednotlivých kroků, ale zaměříme se i na to, co scénáři předchází - prvotní nápad motivace, proč měl autor takový film potřebu natočit.

V následujících kapitolách se nejprve krátce zmíníme o kontextu díla nejen v rámci Zelenkovy tvorby ale i v širším kulturním rámci. Následně se pokusíme film žánrově a stavebně zařadit, přičemž se zaměříme především na hlediska, která budeme sledovat při komparaci jednotlivých verzí scénáře. Půjde tedy především o nalezení vhodného teoretického rámce, vymezení bodů obratu a popis funkcí jednotlivých postav. Důležitou částí budou také styčné body, ve kterých spolu obě části snímku komunikují a propojují se do celku. Zaměříme se také na využívání formálních dokumentárních postupů v druhé části, čili na mockumentární stránku snímku.

Následně budeme procházet postupně změny v jednotlivých verzích, opět především s důrazem na strukturu, přičemž změny v motivech nebo vyznění budeme sledovat jen do té míry, do jaké se dotýkají právě stavby nebo jsou nutné pro pochopení proměn celkového vyznění díla.

V závěru se pokusíme formulovat, jakým způsobem je struktura snímku vystavěná, jak spolu komunikují jeho jednotlivé části a proč autor zvolil zrovna tuto stavbu příběhu. V příloze pak čtenář najde přepis rozhovor s Petrem Zelenkou, který vznikl pro účely této práce a úryvky některých zajímavých částí ze všech čtyř verzí scénáře.

## **2.1 Kontext, inspirace, odkazy**

Kontext díla je v případě Ztraceni v Mnichově klíčový, protože pomáhá uzavřít žánrovou smlouvu s divákem dokonce dřív, než samotný film začne. To je u takto netradičního a do jisté míry divácky náročného filmu důležité z toho hlediska, že film samotný žánrovou smlouvu uzavřenou na začátku po zhruba 30 minutách „zradí“ a odvede diváka jinam. Zde je na místě zmínit, že individuální přijetí, nebo nepřijetí tohoto zlomu, výrazně ovlivňuje percepci daného konkrétního diváka, který pokud na hru nepřistoupí, bude pravděpodobně snímek velmi zklamán. Nicméně to platí pro každý film, zde je to ovšem zesíleno právě onou záměrnou hrou s divákem.

Prvním signálem, který napovídá, co divák může očekávat, je odkaz už v samotném názvu filmu. Ztraceni v Mnichově přímo odkazuje ke Ztracen v La Mancha (2002)<sup>6</sup>, k dokumentu zachycujícímu, jak se i přes veškerou snahu nepodařilo Terry Gilliamovi natočit film Muž, který zabil Dona Quijota.

Dalším důkazem, že Zelenka nechce žánrovým zlomem diváka zradit, ale chce jen posunout jeho percepce (o tom později), je i samotný trailer<sup>7</sup>, který zobrazuje především druhou část snímku, tedy natáčení. Trailer zatajuje první část, „hraný“ film (hraný je v uvozovkách ne proto, aby uvozovky zpochybnili hranost první části, ale zdůraznili to, že druhá část je též hraným filmem, i když s pseudodokumentární formou).

Už v traileru se objeví další klíčový odkaz - film Americká noc režiséra Françoise Truffauta<sup>8</sup>. Film, který, podobně jako Ztraceni v Mnichově, vypráví o náročném filmovém natáčení, jež skončí tragédií - smrtí jednoho z protagonistů. Americká noc je ve Ztraceni v Mnichově přítomna hned na několika úrovních - symbolicky tu po produkční místnosti někdo několikrát přenesení její plakát, a zároveň se odkaz k ní objevuje i v dialogu. Sám Zelenka inspiraci francouzským snímkem přiznává a hrdě se k jeho odkazu hlásí, nicméně tam, kde Truffaut podává obraz filmového natáčení jako v podstatě vlídnou komedii s tragickou dohrou, posouvá Zelenka právě strukturou snímku celé vyznění do satiry sžíravě poukazující na těžkosti, které autora i celý filmový štáb v „ušmudlaných“ českých podmínkách provází, a zároveň příběh obratně využívá jako paralelu k samotnému tématu - k Mnichovu a zrození mýtu.

Je důležité zmínit, že Ztraceni v Mnichově, ač je svou strukturou a formou výjimečný film, není v tvorbě Petra Zelenky solitérem. Naopak představuje její (prozatímní) přirozené vyvrcholení. Práce s žánrem fiktivního dokumentu (tzv. mockumentu) se objevuje i v Zelenkových filmech Rok ďábla, Mňága - Happy End i jeho debutu Visací zámek 1982 - 2007. Pro Zelenkovy filmy je také přirozené využívání reálných osob v rolích svých vlastních aletr eg, které ve Ztraceni v Mnichově posiluje mystifikační linii v obou částech filmu. V první „hrané“ části jde například o roli televizního moderátora, kterého hraje Jakub Železný, skutečný moderátor ČT (iluze reality je posílena i

---

<sup>6</sup> *Ztracen v La Mancha* [Lost in La Mancha] [film]. Režie Keith Filton, Louis Pepe. Velká Británie / USA, 2002.

<sup>7</sup> *Ztraceni v Mnichově - oficiální trailer* [filmový trailer]. YouTube [online] [cit. 18. 8. 2017] dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=YNz3riVbTIU>

<sup>8</sup> *Americká noc* [La Nuit américaine]. [film]. Režie François Truffaut. Francie, 1973.

využitím autentického televizního studia). Ve druhé části jsou to pak herci, kteří opět hrají alter ega sama sebe, která se jmenují stejně, ale i to, že postavy štábu ve snímku nesou jména svých představitelů (Vladimír Škultéty v roli vedoucího výroby apod.). Tuto metodu komentuje Antonín Tesař v recenzi pro Cinepur<sup>9</sup> následovně: „Zelenkovy filmy totiž opakovaně porušují jedno ze základních pravidel filmové fikce, a sice opozici mezi reálným hercem a fikční postavou.“ Tento princip Zelenka využil i ve svém předposledním filmu, *Karamazových*, kde nahlížíme „za oponu“ nikoliv filmového natáčení, ale divadelního představení, adaptace Dostojevského *Bratrů Karamazových*.

Dalším výrazným prvkem celé Zelenkovy hrané tvorby je práce se složitějšími vyprávěcími postupy, ať už jde o paralelní vyprávění jako v *Samotářích*, film-moziaku v *Konflíkářích*, nebo právě film s kolektivním hrdinou, kterým je *Ztraceni v Mnichově*.

Vůči zejména dvě výše zmiňovaným hraným filmům - *Konflíkářům* a *Samotářům*, se *Ztraceni v Mnichově* neodlišuje jen svou strukturou, ale i prací s postavami. Zatímco u *Konflíkářů* i *Samotářů* pramení konflikty a situace právě z charakterů postav a jejich specifické vyšínutosti, u *Ztraceni v Mnichově* se postavy v obou částech stávají v uvozovkách nástrojem pro autorův vyšší záměr. V první části všechny postavy de facto slouží pouze k expozici, ve druhé části pak jenom jako dobře seřízený stroj, který si razí cestu skrz jednu katastrofou za druhou, aby udržel divákovu pozornost k sedmiminutové scéně, v níž režisér (Tomáš Bambušek) spolu s představitelem hlavní role (Martin Myšička) vysvětlují v produkční místnosti vedoucímu výroby (Vladimír Škultéty) myšlenky z knihy *Mnichovský komplex* exilového historika Jana Tesaře<sup>10</sup>.

Z tohoto důvodu se mohou postavy jevit méně životné, než jsem u jiných Zelenkových filmů a zvyklí, a pro diváka může být těžší se na ně v příběhu napojit. Nicméně, i to je pravděpodobně součástí autorova záměru, neboť jeho cílem bylo, aby v divákovi po zhlédnutí filmu více rezonovala myšlenka filmu a jeho poselství než osudy postav.

## 2.2. Žánr a teoretický rámec

Dříve než se pustíme do samotné analýzy struktury snímku, potřebujeme stanovit teoretický rámec, který k rozboru využijeme.

---

<sup>9</sup> TESÁŘ, Antonín. *Ztraceni v Mnichově / Hra na zradu*. Cinepur [online] [cit. 18. 8. 2017]. dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=3531>.

<sup>10</sup> TESÁŘ, Jan. *Mnichovský komplex: jeho příčiny a důsledky*. Vyd. 2. Praha: Prostor, 2014. ISBN 978-80-7260-304-6

Ačkoliv sám Zelenka zmiňuje, že používá ke stavbě svých příběhů klasickou pětiaktovou strukturu - expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofa - (kterou poněkud mylně připisuje Aristotelovi, nicméně tato terminologie se používá až výrazně později - např. Gustav Freytag, *Technika dramatu*<sup>11</sup>) a v případě *Ztraceni v Minichově* pracuje s tímto rámcem nejen u obou polovin, ale i pro jejich skladbu jako celek, využijeme k našemu popisu v Hollywoodu běžně používané tříaktové paradigma, jak ho zmiňuje například Syd Field<sup>12</sup>, nebo právě Linda Aronsonová<sup>13</sup>. Ačkoliv základ tohoto paradigmatu je u různých autorů stejný, liší se terminologií, kterou pro potřeby této práce přijmeme právě od Lindy Aronsonové, neboť nám její teoretická východiska poslouží i jako opora při rozboru nelineárního vyprávění druhé části, a je proto jednodušší používat jednotné názvosloví, než kombinovat přístupy různých autorů.



Obr. 5.3 Tříaktová narativní struktura jako cesta či časová osa

Obr. 1 - Tříaktové paradigma podle Aronsonové<sup>14</sup>

Zároveň vzhledem k odlišnosti vyprávěcích postupů v obou částech aplikujeme tříaktové paradigma na každou z nich zvlášť, a následně se podíváme na způsob, jakým spolu navzájem komunikují a na mnoha místech na sebe přímo přiléhají. Právě umístění a funkce těchto spojů obou částí bude jedním z kritérií podle kterých budeme posuzovat vývoj struktury napříč verzemi.

Řešení, které mimoděk navrhuje Zelenka, tedy vnímat obě části jako celek, který také paradigma naplňuje, jsem pro potřeby této práce zavrhl, neboť první třetina, čili „hraná“ část, sice do určité míry jako expozice celého filmu slouží, ale pouze ve smyslu tématu a připravení si „půdy“ pro zbytek příběhu, nicméně neexponuje některé klíčové postavy ani jejich situaci.

<sup>11</sup> DUFEK, Jiří. *Několik dramaturgických pojmů* in *Scenáristika a dramaturgie*. FAMU. [online] [cit. 18. 8. 2017]. dostupné z: <https://www.famu.cz/docs/04Scenaristika.pdf>.

<sup>12</sup> FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky*. V Praze: Rybka, 2007. ISBN 978-80-87067-65-9.

<sup>13</sup> ARONSON pozn. 4

<sup>14</sup> ARONSON pozn. 4, str. 51

Pokud bychom chtěli celý film dostat pod jedno žánrové zařazení, byla by to pravděpodobně absurdní komedie (i když se závažným tématem a přesahem), nicméně jak už jsme zmínili, klíčová je právě změna žánru a vyprávěcího postupu ve třetině filmu.

První „hraná“ část je komedií, která je ovšem záměrně konstruovaná poněkud neumně, v určitých místech až kýčovitě, a postupně graduje do parodie sebe sama (závěrečná kliše scéna s vznášejícím se pírkem). Druhá část teprve dává první třetině snímku plný význam. Fiktivní dokument (mockument) o průběhu natáčení je mnohvrstevnou satirou nejen na iluzivnost filmové reality, ale i na českou povahu.

### **2.3 Mockument - hra na realitu**

Podle definice je mockument tzv. hybridní žánr využívající formální prostředky dokumentárního filmu společně s fiktivním obsahem.<sup>15</sup> Z postupů dokumentárního filmu využívá Zelenka ve druhé části především ruční kameru a přímé výpovědi na kameru tzv. mluvící hlavy. Ty umožňují nejen zhuštění děje, ale především nám poskytují v rámci práce s kolektivním hrdinou možnost v krátkém časovém úseku nastínit postoje jednotlivých postav k situaci. Jde o prostředek, který jednak šetří čas (věci není nutné ukazovat, je možné je pouze říct, aniž by to působilo násilně, jako by tomu bylo v hrané formě), ale zároveň vzbuzuje dojem větší důvěryhodnosti a reálnosti. Zelenka využil tento postup, aby předal Tesařův pohled na Mnichov tak, aby ho divák bral vážně, jako historický fakt, nikoliv jako fikci: „Mockument může používat pravdivé fakty a rozprávět o realite tým, ako reprezentuje skutočný svet okolo nás prostredníctvom fiktívnych príbehov, k čomu mu slúži práve dokumentárna forma.“<sup>16</sup>

Je otázkou, zda se mu to skutečně daří. Prohlédnout, že ve všech navršených fikcích a mystifikacích, je právě tato Tesařova teze tím jediným pravdivým, nemusí být (obzvláště třeba pro zahraničního diváka bez podrobnější znalosti kontextu) vůbec jednoduché, a tato do jisté míry šokující nebo senzační teorie se může jevit jenom jako součást rafinované Zelenkovy hry. Ačkoliv je zřejmé, že se tvůrce snažil udělat vše proto, aby myšlenka ve své vážnosti oproti zbytku filmu vynikla, je diskutabilní, zda ji, obklopenou vší tou absurditou a komediálností, naopak neshazuje.

---

<sup>15</sup> GRADOVÁ, pozn. 5, str. 10

<sup>16</sup> GRADOVÁ, pozn. 5, str. 12

Postupy typické pro mockument využívá snímek v obou částech, i když ve druhé části se i formálně prezentuje jako pseudodokumentární snímek. V samotném úvodu naznačují mockumentární linku archivní záběry podpisu Mnichovské dohody, v „hrané“ části je to pak již zmiňované využívání reálného mediálního prostoru a jeho aktérů.

Ve druhé části je kromě již zmiňovaných mluvících hlav zajímavá problematika úhlu pohledu, kterým děj sledujeme: Pokud jde o „hru na dokument“, kdo je jeho fiktivním autorem? Ve snímku najdeme náznaky toho, že děj je skutečně snímán nějakým kameramanem, kterého nevidíme a který se pouze „připomene“ na třech místech:

- 1) Hned v jedné z prvních scén druhé části otevírá tento neviditelný kameraman akci otázkou zpoza kamery, „Co tady děláte?“, ptá se, aby mu režisér (Tomáš Bambušek) a představitel hlavní role (Martin Mišička) odpověděli, že čekají na starého francouzského herce (který následně nedorazí a je přeobsazen papouškem).
- 2) Podobně vstoupí tato postava do děje ve 45. minutě, kdy ho asistent režie Adam přímo osloví „Pojď“, následně mu ukazuje natáčecí plán. Kameraman se pak jenom zeptá, „A tohle je co?“, Adam dál vysvětluje.
- 3) Nejvýrazněji vstupuje tato „postava“ do děje v kulminující krizi. Ve scéně, kdy pracovníci stavby napadnou Jeana, kameraman odhazuje kameru (možná mobil) a běží mu na pomoc.

Jak vidíme, snaha nastolit dojem dokumentárního snímání je pouze naznačená, nedodrhuje se striktně a s postavou, která je ve scénáři označovaná jako Famák, se příliš nepracuje. Jistě je to do velké míry i proto, aby se příliš neupozorňovalo na to, že v mnoha případech se pracuje s klasickým filmovým střihem (protipohledy v dialogu apod.), který by nebylo možné pouze s jednou kamerou v reálném čase natočit. V některých chvílích dokonce sledujeme děj očima postav - například ve scéně, kdy Jean nahlíží do zdemolovaného karavanu papouška.

Volba mockumentárního žánru, který je pro strukturu filmu určující, má zdůvodnění hned na dvou rovinách - umožňuje satiricky zobrazit filmové natáčení, a zároveň předat „věrohodnějším“ způsobem poselství o Mnichovské zradě, neboť dokumentární film, který mockument svými formálními postupy, a tím částečně i účinkem, napodobuje, umožňuje vnímat viděné: „...ako zachytenie reality, ako niečo, čo nám

sprostředkováva a dokazuje pravdivost videného a počutého, případně jako něco, čo nám vysvětlí a ukáže ako to naozaj bolo.”<sup>17</sup>

### **3. Analýza struktury snímku**

V následujících kapitolách rozebereme strukturu obou částí filmu, stanovíme body obratu, klíčové scény a popíšeme místa „spojů“, tedy toho kde a jak se obě části prolínají a setkávají. Takto popsaná struktura nám pak umožní lépe sledovat změny napříč verzemi scénářů.

#### **3.1 Část první: Ukradený papoušek**

V první části sledujeme novináře Pavla Liehma, který kromě své partnerské krize, řeší i diplomatický skandál, který způsobí sir P. - žako šedý patřící údajně Édouardu Daladierovi, francouzskému ministerskému předsedovi, který podepsal Mnichovskou dohodu. Vzhledem k tomu, že tato část má 30 minut (končí ve 33. minutě, na samotném úvodu je ale 2,5 minutová pasáž archivních záběrů z podpisu Mnichovské dohody), měly by se body obratu nacházet zhruba v sedmé a následně dvacáté druhé minutě příběhu.

V ději nejde jen o gradaci příběhu samotného, ale spolu s ním graduji i filmové chyby, které se následně zúročí v druhé polovině filmu, kdy vidíme jak a proč k nim při natáčení došlo. Od chyb, které mohou divákovi uniknout, jako je nepřirozená poloha ruky Martina Myšičky při telefonování z balkónu, nebo umělý papoušek ve scéně v autě, přechází k těm výraznějším - tapeta Eiffelovy věže při telefonátu z Paříže nebo finální titulek nahrazující náročný záběr (případně speciální efekt) „pírko stoupá k nebi“.

K narušení rovnováhy po expozici dochází, když Pavel ukradne z tiskové konference papouška, a zároveň následně v e-mailu najde důkazy o nevěře své ženy. První bod obratu nastává, když se ukáže, jak kontroverzní repliky papoušek po Daladierovi opakuje. To je 12 minuta filmu, čili zhruba 10. minuta tohoto příběhu. Následně se Pavel rozhodne si papouška nechat a absolvuje s ním postupně dvojici mediálních vystoupení. Midpoint příběhu, tedy chvíle, kdy se sázky zvýší na maximum, nastává, když Pavla kvůli ukradenému papouškovi stíhá policie cestou ze studia ČT. Zároveň Pavla opouští jeho spojenec - kamarád Jakub, který Pavlovi poskytoval dosud azyl a

---

<sup>17</sup> GRADOVÁ, pozn. 5, str. 12



pomohl mu žaka dostat do médií. Jakub odlétá řešit novou žhavou kauzu - zatčení Polanského.

Druhý bod obratu v příběhu nastává, když se Pavel definitivně rozejde se svou ženou při scéně v autě. Dál už příběh velmi rychle spěje ke konci - Pavel se domluví s ředitelem francouzského institutu na výměně papoušků, která zdárně proběhne, a film končí záměrně kýčovitou scénou na hřbitově. Rychlý konec, který by byl za normálních okolností spíše chybou, pomáhá v tomto případě udržet diváka v napětí do druhé části, čili je jeho schematičnost a uspěchanost záměrná.

Zároveň se i tady jemně nastoluje téma přehodnocení pohledu na mnichovské události v závěrečném hovoru mezi Pavlem a ředitelem Francouzského institutu. Tím Zelenka předznamenává klíčovou scénu druhé části - dlouhý dialog o mnichovské dohodě mezi režisérem, představitelem hlavní role Martinem Myšičkou a vedoucím výroby.

### **3.2 Část druhá: Příběh jednoho natáčení**

Druhá část je z hlediska struktury o poznání zajímavější. Podle klasifikace Lindy Aronsonové můžeme Ztraceni v Mnichově zařadit do nelineární paralelní narace, konkrétně do jejího subschématu filmy s kolektivním hrdinou. Tento typ snímků Aronsonová shrnuje jednoduchou definicí „stejný tým, stejné dobrodružství“<sup>18</sup> - v našem případě jde o jeden filmový štáb, který se společně pokouší natočit film.

Pokud se chceme přesvědčit, že jde skutečně o film s kolektivním hrdinou, nabízí Aronsonová i detailnější znaky, které nám pomohou ověřit, zda tomu tak je:

- členové skupiny jsou účastni na misi (v našem případě filmové natáčení)
- všichni se navzájem znají (buď hned od začátku nebo se dají dohromady v průběhu dobrodružství)
- jednotlivé příběhy členů vznikají v důsledku skupinové mise... a většinou k nim dochází v rámci jednání s ostatními členy skupiny<sup>19</sup>

Dále Aronsonová zmiňuje, že ve skupině můžeme identifikovat tři typy postav, respektive tři druhy sil, které na děj působí, protože jednotlivé postavy si mezi sebou mohou dané role vyměňovat, nebo jich roli může zastávat více najednou.

---

<sup>18</sup> ARONSON pozn. 4 str. 133

<sup>19</sup> ARONSON pozn. 4 str. 164-165

Těmito typy jsou iniciátor, outsider a zrádce.<sup>20</sup> Iniciátor je ten, kdo dobrodružství rozpoutá, a zároveň je často i tím, kdo způsobuje spory ve skupině ohledně přístupu k němu. V našem případě je iniciátorem především režisér (Tomáš Bambušek), který iniciuje vznik filmu a následně i změnu v přístupu k mnichovské tematice. Ve druhé otázce se k němu do role iniciátora částečně připojuje Martin Myšička v roli hlavního protagonisty hrané části, novináře Pavla Liehma. Zároveň ale zastává funkci outsidera - kvůli svým zdravotním komplikacím - alergii na mnichovské téma, se ze skupiny vyčleňuje a chvíli funguje souběžně s ní. Do jejího středu ho vrátí až zážitek z holotropního dýchání, který ho posune do již zmiňované role iniciátora.

Funkci zrádce ve skupině představuje především producent Kryštof, který celou dobu balamutí štáb o přítomnosti francouzského koproducenta. Tím, že žádná francouzská koprodukce neexistuje, zaseje ve skupině pocit zrady od Francouzů (na tomto definitivním rozkladu štábu se podílí i vedoucí výroby Vladimír Škultéty, který odmítá říct pravdu), čímž tato situace vnáší další paralelu k Mnichovu přímo do děje filmu. Následně se pod tlakem této situace do role zrádců dostávají i „motorkáři“ - zaměstnanci stavby, kteří zabijí papouška.

Jak vyplývá z dynamiky filmů se skupinovým hrdinou, linie událostí bude určovaná průběhem natáčení a linii vztahů budou tvořit proměny vazeb mezi jednotlivými členy skupiny. Zároveň bychom do linie vztahů mohli zahrnout i proměnlivý vztah jednotlivých protagonistů k Mnichovské dohodě, a tím potažmo k metatématu filmu.

### **Body obratu fabule**

Z hlediska stavby této části scénáře můžeme v linii událostí vysledovat následující klíčové body:

K narušení rovnováhy dochází ve chvíli, kdy režisér spolu s vedoucím výroby a producentem rozhodnou, že místo starého francouzského herce obsadí do role Daladierova sekretáře papouška. První bod obratu pak nastává, když Martin Myšička dostane alergii na peří, a natáčení je tím fatálně ohroženo. Midpoint představuje Myšičkův zážitek z holotropním dýchání, který odstartuje změnu pohledu na Mnichovské téma ve vedení štábu. Druhým bodem obratu je zpráva, že projekt nezískal Eurimage, takže je třeba natáčení zastavit. Všechno vrcholí smrtí Gerarda Pierre, která paradoxně natáčení „zachrání“. Toto je stručné shrnutí fabule druhé části

---

<sup>20</sup> ARONSON pozn. 4 str. 160

a jeho klíčových bodů. Syžet této části je ale složitější, protože děj není vyprávěn lineárně.

### **Stavba syžetu**

Vyprávění se odehrává v několika časových rovinách. Do druhé části vstupujeme záběry z večírku začátku natáčení (do scény se pak vrátíme zhruba o 30 minut později) s prostřihy na výpovědi hlavních postav. Stylizace výpovědí, tzv. mluvících hlav navozuje dojem, že výpovědi byly natočeny později, s odstupem několika měsíců až let - postavy mají jiné účesy apod.

Po krátké expozici hlavních postav prostřednictvím jejich výpovědí, které už naznačují, že natáčení skončilo katastrofou, následuje časový skok na samý závěr fabule - tedy na smrt herce (který ve skutečnosti není hercem, ale paštikářem) Gerarda Pierre. Nevidíme Gerardovu nehodu ani neznáme její okolnosti - sledujeme pouze zpravodajství, které o události referuje. Tím, že dopředu víme, že natáčení skončí smrtí jednoho z herců, prozrazuje Zelenka dopředu, jak skončí makropříběh filmu, který je podle Aronsonové vždy ve filmech se skupinovým hlavním hrdinou formulován do prosté otázky: „Přežijí?“<sup>21</sup> Dopředu tedy víme, že ne všichni členové skupiny přežijí, a pouze sledujeme, jak k tomu dojde. „Hraný“ film, který jsme viděli předtím nám ale dává informaci, že se snímek povedlo v nějaké podobě dokončit, což vytváří napětí.

Rozhodnutí prozradit makropříběh dopředu není tak ojedinělé, jak by se mohlo zdát. Využívá jej úplně stejně například *Americká krása*<sup>22</sup>, kterou Aronsonová také zmiňuje jako příklad filmu se skupinovým hrdinou.<sup>23</sup> V *Americké kráse* informace, že Lester zemře, slouží jako detektivní zápletka, která následně nese zlověstné napětí celým filmem. V případě *Ztraceni v Mnichově* je funkce dle mého názoru ještě trochu jiná - tím, že od začátku víme, k jaké tragédii děj směřuje, můžeme se jako diváci více soustředit na to, co je pro Zelenku podstatné - vznik a nevyvratitelnost mýtu, který je zastoupen nejen mýtem o Mnichovské zradě, ale právě i mýtem o skvělém filmu, který nebylo možné kvůli smrti herce dokončit. Zelenka k tomu dodává, že tento skok v čase použil, protože smrt herce je nejsilnější dramatická vazba, kterou k první části

---

<sup>21</sup> ARONSON pozn. 4 str. 160

<sup>22</sup> *Americká krása* [American Beauty] [film]. Režie Sam Mendes. USA, 1999.

<sup>23</sup> ARONSON pozn. 4 str. 180

máme: „*To byla cena za to, že jsme chtěli začít tím nejdramatičtějším. Dívat se na někoho, jak hraje a pak se dozvědět, že umřel při autonehodě.*“<sup>24</sup>

Po té, co tedy na samém začátku, hned po expozici postav, odhalíme vyústění makropříběhu, vrátíme se skokem v čase pět měsíců před začátek natáčení - do března 2014. Titulky v obraze, které prozrazují, v jaké fázi natáčení se nacházíme a co je za měsíc a rok, nejen usnadňují divákovi orientaci, ale posilují dokumentární dojem a film rytimizují. Zatímco na začátku jsou časové odstupy delší, v závěru už sledujeme děj doslova po jednotlivých dnech.

Od března 2014 se následně chronologicky (s prostřihy na vysvětlující vsuvky mluvicích hlav z pozdější časové roviny, které občas doplňuje asynchronní obrazový materiál ať už z první části, nebo z natáčení) dostáváme opět ke Gerardově smrti. Následuje ještě závěrečná část - kreslený storyboard ukazující, jak měl pokračovat nedokončený snímek z první části, a pod titulky další archivní záběry, které symbolicky navazují na první minuty filmu: „To vše Zelenka rámuje dvěma dokumentárními vsuvkami, které lze také vnímat jako příznačný doklad své doby - na počátku spatříme výňatek ze Sklenářova normalizačního dokumentu *To byl Mnichov* (1978), na konec je zařazen šot z dobového týdeníku, kde předseda vlády servilně vítá říšského protektora (1939).“<sup>25</sup>

### **3.3 Spojí obou částí**

Zajímavé je na této „dvojí“ stavbě snímku je to, jak těsně a chytře spolu obě části komunikují. Téměř každý obraz a téměř každou lokaci (výjimkou jsou ty, které se odehrávají v reálných mediálních prostředí - vydavatelství *Economia* a Česká televize), které vidíme v první části filmu, následně znovu prožijeme se štábem a sledujeme, co se kdy během které scény nepodařilo, případně proč působí v první polovině některé scény tak podivně. Zároveň se ale situace neopakují, ze scén vidíme jejich „zákulisi“ a každý obraz nejen komunikuje s první částí, ale především posouvá děj druhé části.

Ve spojích není žádná pevná logika nebo systém a jsou rozmístěny víceméně rovnoměrně po celé délce druhé části. Petr Zelenka svoji úvahu nad spoji jednotlivých částí komentuje takto: „Systém v tom nebyl. Já jsem se snažil vzít zajímavé prostředí

---

<sup>24</sup> Rozhovor s Petrem Zelenkou, příloha č. 1

<sup>25</sup> JAROŠ, Jan. Jak si vytváříme mýty: Ztraceni v Mnichově. *Kultura 21* [online]. 24. 10. 2015 [cit. 18. 8. 2017]. dostupné z: <http://www.kultura21.cz/film/13255-jak-si-vytvarime-myty-ztraceni-v-mnichove>

a to zcizit. Případně tam, kde to mělo dramatický prvek - alergie na peří, dřevěný papoušek, hřbitov... Vždycky, když jsem si říkal, že by bylo hezký se podívat do zákulisí, zcizit tu scénu, tak jsem ji zahrnul do toho druhého filmu.”<sup>26</sup>

#### **4. Porovnání verzí scénáře**

V následujících kapitolách se zaměříme na změny napříč jednotlivými verzemi scénáře a porovnání poslední verze scénáře s výsledným filmem.

Při pročetí všech verzí je na první pohled zřejmé, že základní stavba scénáře se nemění - ve všech verzích najdeme kratší absurdní komedii o ukradeném papouškovi a druhou delší část, která na ní navazuje v podobě pseudodokumentárního „filmu o filmu“.

Pro čtenáře, který se někdy pokusil napsat scénář k celovečernímu filmu, je taková míra připravenosti a rafinovanosti již od první verze scénáře pozoruhodná - obvykle se narativní struktura scénáře postupně vyjasňuje s další a další verzí, což sebou často nese i velmi radikální změny. Zde se setkáváme s důkladně promyšlenou konstrukcí, dá se říct i vizí, o tom, jak by měl výsledný film vypadat v podstatě od samotného začátku.

V tuto chvíli je na místě udělat ještě krok zpět, před první verzí scénáře, a ptát se, co bylo prvotním impulsem, ze kterého scénář vychází. První totiž vznikla právě krátká půlhodinová povídka o ukradeném papouškovi, kterou Petr Zelenka napsal v roce 2009<sup>27</sup>. Zároveň přiznává, že od začátku se na příběh Daladierova papouška zkoušel dívat z různých úhlů a zcizovat ho - z tohoto tvůrčího postupu pak vychází druhá polovina filmu. Prvotním impulsem pro napsání povídky byla jednak skutečnost, že mluvícího papouška údajně vlastnil Churchill, a zároveň autorovo studium sudetoněmeckých historiků, kteří téma Mnichovské dohody nahlíželi jinak než je v českém diskursu zvykem.

Tím se částečně vysvětluje přítomnost „podvojně“ struktury od samého počátku. I když ve filmu slouží první krátký film spíše jako expozice, jako něco, co je druhé části k službám a existuje jen proto, abychom chápali, co následuje, je první část naopak kořenem celého příběhu, na který se postupně nabalil zbytek.

---

<sup>26</sup> Rozhovor s Petrem Zelenkou, příloha č. 1

<sup>27</sup> Rozhovor s Petrem Zelenkou, příloha č. 1

I když z tohoto úvodu by se mohlo zdát, že scénář prošel jen minimálními změnami, opak je pravdou. Základní stavba, či v tomto případě spíše premisa, je stejná, ale postupně s každou další verzí ze scénáře jasněji vystupuje téma Mnichovského mýtu. Celý příběh jakoby se s každou verzí víc a víc podřizoval právě tomu, aby co nejdůrazněji předal divákovi Zelenkův pohled na tuto historickou událost. Jak uvidíme v podrobnějším popisu jednotlivých verzí, příběh je stále dostředivější, méně absurdní a skutečně vede divákovu pozornost k jedinému tématu - Mnichovské zradě, která (dle filmu) zradou nebyla.

Zde vidíme Zelenkovu pečlivost a autorskou vyzrálost - nevadí mu některé scény (nebo dokonce postavy a dějové linky) úplně opouštět, pokud neslouží svému účelu - tedy tématu filmu. Sám svou metodu popisuje jako kompletní dekonstrukci příběhu na jednotlivé scény a motivy, které s každou verzí pak znovu skládá do příběhu.<sup>28</sup>

Klíčovou roli ve vývoji scénáře sehrála již zmíněná esej historika Jana Tesaře Mnichovský komplex, se kterou se Petr Zelenka podle svých slov seznámil až po napsání první verze scénáře. Právě tato esej pomohla autorovi zásadním způsobem zformulovat poselství celého filmu a napříč verzemi se tato kniha (a někdy i sám její autor) v různých podobách objevuje.

Zelenkův postoj k Mnichovu je přitom již od první verze konzistentní, pouze se vybrušují argumenty, motivy a paralely, které směřují k jeho formulaci.

Při procházení jednotlivých verzí může být pro čtenáře této práce matoucí ještě jedna věc - ve druhé části, kdy herci i členové štábu vystupují pod svými civilními jmény, prochází jména postav změnami s každou verzí podle toho, jak si Petr Zelenka zrovna představoval ideální casting. Pokusíme se proto vždy zmiňovat jméno a funkci, případně to, kdo postavu nakonec hraje ve filmu.

#### **4.1 První verze scénáře**

První verze scénář datovaná k dubnu 2010 vznikala údajně ještě před tím, než se Zelenka seznámil Tesařovou esejí Mnichovský komplex. Název scénáře zatím není Ztraceni v Mnichově, ale 1938 ½, jakožto poměrně jasný odkaz k Felliniho snímku

---

<sup>28</sup> Rozhovor s Petrem Zelenkou, příloha č. 1

Osm a půl<sup>29</sup>. Obecně tuto verzi můžeme označit za nejabsurdnější, což se vztahuje na první i druhou část scénáře.

U této verze Petr Zelenka zmiňuje, že původně zamýšlel formální rámec, který by příběhy spojoval - celý snímek měl působit nikoliv jako film, ale jako DVD nosič se vším všudy, na kterém se jednotlivé příběhy nachází.<sup>30</sup> Na začátku proto najdeme parodii na upoutávky na fiktivní české filmy: „Jakubisko: Prdění a nahota - „vlající bobři“, Helena Třeštíková: „Socks“ - příběh bankovního manažera z počátku 90. let, který skončil jako bezdomovec,<sup>31</sup> a protipirátský spot, který v Zelenkově podání vyzývá majitele, aby sledoval tento disk pouze osamotě, protože tím, že film sdílí s dalšími diváky, zabíjí filmový byznys, protože se prodá méně DVD.

### **První část první verze**

Výrazné změny najdeme už v první části, v krátkém filmu o únosu papouška. Hlavní postava Pavla Liehma zde oproti výslednému snímku mnohem víc děj aktivně utváří, než aby se nechala vléci událostmi. Je to Pavel, kdo dává výpověď (oproti vyhazovu ve filmu), kdo opouští manželku, o jejíž nevěře se v této verzi dozví až poté, co ji opustí, a papouška unese jako jakýsi protest a pokus vymanit se ze svého stávajícího života.

První bod obratu, zjištění, že papoušek pronáší skandální věty na adresu českého národa, přichází v této verzi dříve - Pavel si vyžádá po tiskové konferenci papouška k soukromému rozhovoru a tam už se sir P. podřekne. Teprve v důsledku tohoto odhalení pak Pavel papouška unese.

Zároveň je zde oproti jiným verzím důležitější postavou překladatelka Jana, která v této verzi svou funkcí částečně nahrazuje Jakuba, Pavlova kamaráda, v roli průvodce a podporovatele. Jana má silné pouto k mnichovskému tématu, neboť její otec byl vyslanec OSN a aktivně se o historii zajímal. Pavlovi se Jana líbí od samého začátku, kdy se s ní setká těsně před tiskovou konferencí a možná i ona, respektive snaha udělat na ní dojem, Pavla vyprovokuje k únosu opeřence.

---

<sup>29</sup> Osm a půl [8½] [film] Režie Federico Fellini. Itálie / Francie, 1963.

<sup>30</sup> Rozhovor s Petrem Zelenkou, příloha č. 1

<sup>31</sup> ZELENKA, Petr. 1938 1/2: 1.verze [scénář k celovečernímu filmu]. Praha. duben 2010. str. 1

V první verzi také nacházíme větší tlak na hlavního hrdinu, po kterém pátrá nejen policie, ale i nájemný vrah (kterého hraje Jean, dialogový kouč sira P. z mockumentární části). Zároveň i Pavlovo chování víc odpovídá žánru zjednodušené gangsterky - v rámci konspirace například nutí novináře ze Svobodné Evropy jet na místo setkání v kufru auta s páskou na očích.

Klíčová změna spočívá v druhém bodu obratu. V této verzi ho představuje jakási disidentská schůzka evropských intelektuálů:

„Je zde asi ŠEST AŽ DESET LIDÍ... Mezi nimi i FRANCOUZSKÝ REPORTÉR PIERRE LEROY (45). Je to muž, který je ve tváři poškrábaný a dost oteklý. Dále je zde anglický novinář PETER HAMES (65), polský dokumentarista PAWEL PAWLIKOWSKI (46), polský novinář MARIUSZ ŚCIGIEL (nebo třeba Aleksander Kaczorowski, překladatel Hrabala do polštiny) a někoho z Čech, dejme tomu KAREL HVÍŽDALA (60). Jednací řečí je angličtina.“<sup>32</sup>

Schůzka probíhá u překladatelky Jany na chatě a je nápadnou paralelou scény, ke které spěje druhá část - debaty o Mnichovu v produkční místnosti. V této verzi scénáře se sice ještě neobjevují přímo názory Jana Tesaře, ale myšlenkový proud, že Mnichov nebyl jednoznačnou zradou zde zastává Petr Hames:

PETER HAMES

Já se omlouvám, ale někdo to konečně musí říct: Češi na Mnichovu ohromně vydělali. To byl obrat v psychologické válce, ve které do té doby vítězil Hitler. Stali se z vás oběti, všichni vás začali litovat. Beneš přinutil Francii a Anglii nést odpovědnost za něco, co by bez nich musel býval udělat sám: uzavřít smlouvu s Hitlerem a postoupit mu česká území.<sup>33</sup>

Ze schůzky nevzejde žádné jasné stanovisko, děj posouvá pouze obratem v linii vztahů - Jana se vyspí s Jakubem, který se na schůzce zčistajasna objeví, po té, co Pavla předtím vyhodil z bytu, neboť se mu nelíbilo, že by měl u sebe doma přechovávat kradeného papouška. Na schůzce se Jakub zjeví s poselstvím, že se nechal inspirovat mnichovskými událostmi a odvahou všech zúčastněných - rozvede se ženou, která už ho půl roku podvádí s Francouzem.

<sup>32</sup> ZELENKA, Petr. 1938 1/2: 1.verze, pozn. 31 str. 54-55

<sup>33</sup> ZELENKA, Petr. 1938 1/2: 1.verze, pozn. 31 str. 58



Pavla tato zrada (opět paralela k Mnichovu) samozřejmě mrzí, ale chápe, že pravý přínos dobrodružství, které prožil, je v přátelství s žakem. Idylka končí, když Jean, najatý ředitelem francouzského institutu, papouška zastřelí sniperskou puškou, aby se zamezilo dalším diplomatickým skandálům. Tím končí první část a přichází ke slovu krátké připomenutí formálního rámce DVD nosiče - podivná reklama na „věci lehčí než peří“ - záběry mláděte žaka šedého a voicover ve znění: „Pravdivost, morální integrita, vědomí historické souvislosti... Věci, na kterých skutečně záleží, jsou lehčí než vzduch.“<sup>34</sup> Po této krátké vsuvce následuje mockumentární část.

V této verzi scénáře je první část rozepsaná na 62 stran, čili je až dvojnásobně delší než ve filmu a tvoří necelou polovinu scénáře (celkově má tato verze 127 stran, přičemž ve druhé polovině nejsou zatím některé scény rozepsané do dialogů).

### **Druhá část druhé verze**

Druhá část první verze už je nazvaná Ztraceni v Mnichově. Mockumentární syžet začíná z hlediska časové posloupnosti stejně ve všech verzích - nejprve na krátkou chvíli navštívíme začátek natáčení, ustavuje se vyprávěcí postup mluvících hlav a následně sledujeme reportáž o smrti francouzské hvězdy. V této verzi je to Pierre Leroy, kterého jsme v první části viděli jako účastníka improvizované konference, čili v nepříliš významné roli. Pak skočíme v čase o pět měsíců dřív, na začátek příprav natáčení.

V této verzi ještě není autorem scénáře postava režiséra, takže roli iniciátora na začátku snímku zastává spíše scenárista. Režisér je ve vztahu k látce spíše pasivní, chce natočit komedii.

Na začátku scénáře najdeme i poznámku ke způsobu snímání:

„Scénku někdo natáčí ze zadního sedadla. Pozn. o tom, kdo tohle všechno natáčí... je to součást něčí diplomové práce, součást „deníčku z natáčení“ pro Cinemu atd.“<sup>35</sup>

Od samého začátku se počítá s tím, že sira P. má hrát papoušek, štáb si ho dokonce jede vybrat k chovateli, jehož ženu, překladatelku z francouzštiny následně režisér

---

<sup>34</sup> ZELENKA, Petr. 1938 1/2: 1.verze, pozn. 31. str. 62

<sup>35</sup> ZELENKA, Petr. 1938 1/2: 1.verze, pozn. 31. str. 67

obsadí do role tlumočnice Jany. Kdo ovšem nechápe, že sir P. je papoušek, je francouzská castingová agentura, která posílá neustále tipy na staré herce. Nakonec francouzská strana stejně jako ve filmu, souhlasí, že papoušek nemusí být Francouz, ale potřebuje francouzského dialogového kouče. Tato postava se od začátku jmenuje Jean Dupont, nicméně v této verzi ho Zelenka exponuje o poznání drsněji:

„MOSKVA. RUSKÁ FEDERACE. HOTELOV. POKOJ – INT. – DEN  
JEAN DUPONT (45) točí jednu ze svých porno-sekvencí. Jediný nekonečný záběr, kamera na stativu, občas zoom-in nebo out. Před objektivem na hotelové dvojposteli je REBECA (19), skutečně krásná dívka. JEANA a RUSKOU TLUMOČNICI slyšíme jen mimo obraz ... Dialog s REBECOU je tlumočený z francouzštiny do ruštiny.

JEAN (fr.)

Takže anal ne. Jasný. Ale už si nepamatuju,  
jestli má ráda orální sex.

...

REBECA se na jeho pokyn svlékne. Kamera jí najede na prsa, na prdelku, pak se záběr zase rozšíří. M.o. zvonění telefonu. Jean to mimo kameru zvedne, slyšíme jeho hlas...

JEAN (fr.)(m.o.)

Halo? Andy, teď nemůžu. Mám nějakou práci... Zavolám ti za hodinu...

STŘIH:

JEAN (SYNC.)<sup>36</sup>

Měl jsem tehdy nějakou práci v Moskvě...  
a volá mi kamarád z Paříže, producent,  
deset let jsme se neviděli..., jestli  
nechci dělat asistenta režie na hraném  
filmu..."<sup>37</sup>

První verze je také poněkud chaoticky řazená do kapitol podle postav - Jeanova kapitola je první, následuje kapitola s Michalem Dlouhým (představitel hlavní postavy z první části). Jde o výraznou změnu struktury příběhu - řazení kapitol podle postav dává scénáři více podobu mozaiky příběhů než filmu s kolektivním hrdinou, což vede k větší odstředivosti v dílčích příbězích, a tím pádem k výraznému oslabení celkového vyznění.

Náznak první krize (vzhledem k mozaikovitější struktuře je složité ji označit za první bod obratu) přichází, když pár dní před natáčením stále chybí francouzský herec Pierre Leroy, která má hrát novináře, jež napíše o celém případu knihu. Zatímco úzký štáb se

---

<sup>36</sup> „(Sync.)“ jsou ve všech verzích scénáře označovány promluvy na kameru (mluvící hlavy), přičemž každá postava má své prostředí, ve kterém všechny promluvy probíhají.

<sup>37</sup> ZELENKÁ, Petr. 1938 1/2: 1.verze, pozn. 31. str. 69-70

ho vydává hledat do Paříže, v Praze na něj náhodou narazí kostymérka. Tato scéna představuje poměrně výrazný odklon od mockumentárního způsobu vyprávění, neboť v jedné scéně sledujeme děj z první osoby, právě z pohledu kostymérky.

Postava Pierra Leroye v této verzi působí jako výrazně rozkladný prvek, jeho linka je opět velmi odstředivá - jde o herce se závislostí na kokainu, který se v Praze octne v podstatě náhodou, neboť je zde na dovolené. To, že se tu shodou okolností natáčí film, ve kterém má hrát, vůbec netuší. Štáb ho vtáhne do natáčení a Pierre vzhledem k prakticky neustálému kokainovému opojení moc neví, která bije. Na starost ho dostane Jana, manželka chovatele papoušků, které tato funkce přibude ještě navíc k roli tlumočnice ve filmu, do které je obsazena v podstatě náhodou a na poslední chvíli.

Po několika Leroyových excesech přichází ke slovu Michal Dlouhý, herec, který v prvním snímku představuje v této verzi novináře Pavla Liehma. Je to on, kdo se do mnichovského tématu ponoří, začne studovat zdroje a trvá na tom, že by se scénář měl přepsat tak, aby více odpovídal pohledu některých progresivnějších historiků, nikoliv tradičnímu vnímání mnichovského mýtu.

Seznamovací večírek, na kterém do příběhu vstupujeme, se v chronologickém vyprávění vrací až na straně 83. Jde nejen o seznamovací večírek, ale i oslavu toho, že se povedlo získat Eurimage. Zde se naplno ukazují některé antipatie v rámci štábu, které pak natáčení výrazně ohrozí - chovatel papoušků Pinc je velmi žárlivý a majetnický vůči svojí ženě, Pierre Leroy zesměšní Jeana, tím, že přede všemi pustí jeden z jeho pornofilmů atp.

Natáčení začíná scénou, kdy je Pavel (Michal Dlouhý) s žakem osamotě v Jakubově bytě - až nyní, na straně 87 se nám začíná propojovat to, co jsme sledovali první hodinu, s druhou částí filmu. Je pravděpodobné, že pokud by zůstala zachována tato struktura, divák by přijímal přechod mezi příběhy mnohem hůř. Tuto chybu v pozdějších verzích řeší záběry z hereckých zkoušek, které probíhají před začátkem natáčení.

Hned v první scéně se projeví alergie hlavního hrdiny na papouščí peří. Štáb využije pro dublování Michala právě Jeana, dialogového kouče sira P.

Pokračujeme kapitolou nadepsanou „Pierre Leroy“ (kapitoly postav se nahodile střídají s titulky orientujícími v čase - První den natáčení atp.). Kapitola je opět velmi

odstředivá, neposouvá příliš děj, máme tu jednoaktovou zápletku s tím, že je potřeba aby Leroy podepsal smlouvu střízlivý, ale zatím se nikomu nepovedlo ho v takovém stavu zastihnout.

Následuje kapitola „Michal Dlouhý“. Druhé prolnutí s první polovinou je ve scéně útěku před policií (namísto prolnutí přes alergii na ruce ve scéně s telefonátem manželce) - Michal si na zkoušky scény nasazuje plynovou masku, aby nedýchal papouščí peří, ale má pak ve scéně od masky otlaky na obličeji.

Následuje třetí propojení - sledujeme zákulisí natáčení scény, kdy papoušek napadne Leroye (v jedné scéně první části má pak náplast), čímž se definitivně vyhrotí vztahy mezi Jeanem a Leroyem. Jana má zároveň problém, že ji celý štáb podezřívá, že se Leroyem spí.

Pak přichází obrat v Leroyově lince, kdy na základě vyprávění scenáristy pojme Leroy podezření, že je na Barrandově zakopaný koksový poklad ze čtyřicátých let a rozhodne se ho najít. Je to první věc, která v něm vzbudí alespoň nějaký zájem, nicméně natáčení to komplikuje též, neboť si na vykopání pokladu vyžádá pět pracovníků stavby.

Midpoint představuje natáčení scény tiskové konference, na které jako místo naučených francouzských vět prohlásí, že: „Jana prcá s Francouzem“.<sup>38</sup> U natáčení scény je přítomen i žakův chovatel Pinc, manžel Jany. V reakci na to srazí Pinc v záchvatu vzteku Jeana autem, pravděpodobně proto, že si ho spletl s Leroyem:

„Vtom se mimo obraz ozve SILNÁ RÁNA, až sebou kamera poskočí a David vzhledne. Kameraman se otočí, právě včas, aby zaznamenal velice bizarní scénku: Docent PINC se právě pokusil přejet autem JEANA, který vyběhl z budovy za Davidem.

Auto JEANA zřejmě odhodilo stranou, protože JEAN leží na ulici, zatímco PINC naboural do sloupu veřejného osvětlení, ze kterého opadaly litinové chrániče. PINC divoce zařadí zpátečku a chystá se k dalšímu nájezdu, zatímco JEAN se sbírá ze země a snaží se dostat z dosahu šílence. PINC ale při couvání narazí do nějaké zídky a jeho auto se tak stane nepohyblivé. Docela akční scénka.“<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> ZELENKA, Petr. 1938 1/2: 1.verze, pozn. 31. str. 101

<sup>39</sup> ZELENKA, Petr. 1938 1/2: 1.verze, pozn. 31. str. 103

Následuje část, která pojednává o Michalových pokusech zbavit se alergií pomocí holotropního dýchání (tento motiv v omezené míře zůstává i ve filmu). Michal se během své vize stane přímo účastníkem mnichovské dohody:

„MNICHOVSKÁ SCHŮZKA – HOLOTROPNÍ VIZE MICHALA DLOUHÉHO  
Je otázka, jak bude tato „dotáčka“ řešena. Je to vize Michala Dlouhého, kterou si přivodil během seance v plzeňské vile. Ale není to pouze vize. Je to zároveň velice reálný a skutečný zážitek. V určitém směru je to vyvrcholení jeho života. Jeho zážitek by měl být velice intenzivní, přitom by neměl být popisný. Asi černobílý záznam, možná nějak zkreslený, ale ne lacinou optikou. Je to velká místnost a v ní se pohybuje více lidí. Někteří mají obleky, jiní uniformy. Je zde cítit napětí, zaznívají různé jazyky. Je docela dobře možné, že takhle nějak vypadala Mnichovská schůzka. Na rozdíl od archivů je ale všechno velice přítomné, osobní...“<sup>40</sup>

Výsledkem Michalovy vize je vcítění se do Daladiera, jehož pocity interpretuje naopak jako zradu ze strany Beneše. Michal proto požaduje přepsání scénáře. Následuje scéna v produkci, která se sice konkrétními replikami liší od své finální podoby, ale i zde působí jako výrazný prvek, který z děje vystupuje, a její poselství o Mnichovu je velice podobné tomu, jak ho známe z filmu. Scéna je i v této verzi druhým bodem obratu, ale především proto, že konflikt mezi Michalem a režisérem přeruší asistent režie, který přichází se zprávou, že žako byl unesen svým chovatelem docentem Pincem, který ho chce vyměnit za svou manželku. Ta od něj po jeho žárlivého výstupu odešla a začala žít s maskérkou.

Následuje kapitola „Petr Koza“. Petr Koza je vedoucí výroby (role, kterou ztvárnil ve filmu Vladimír Škultéty). Oproti dalším verzím je zde jeho význam v prvních dvou třetinách potlačený - o postavě víme, ale jednat začíná až nyní, kdy se natáčení hrouť.

Koza pozastaví natáčení a celý štáb se logicky začne shánět po českém producentovi, kterého nikdo doteď neviděl (ani divák, chybějící expozice této postavy je v poslední verzi vyřešená). Producent se objeví na scéně poprvé až na straně 109, není jasné, na čem se s Kozou domluví a kromě toho, že ostatní postavy komentují, že byl producent divný, vůbec nevíme, co na natáčení vyřešil.

Do děje stylem „deus ex machina“ vstupuje proto na straně 111 další postava, kterou je Laura, Leroyova snoubenka. Laura přilétá do Prahy, protože se jí Leroy přestal

---

<sup>40</sup> ZELENKA, Petr. 1938 1/2: 1.verze, pozn. 31. str. 104

ozývat a ona má podezření, že v Praze opět začal fetovat. Leroye najde, jak stále hledá zakopaný kokainový poklad, a zároveň ho stejně jako zbytek štábu podezřívá z toho, že spí s tlumočnicí Janou.

Mezitím se Janě povede zpět ukrást žaka. Následuje něco, co Zelenka ve scénáři označuje jako „hlavní krizi“ - francouzská koprodukce od projektu odstupuje, protože (pravděpodobně jiná) francouzská produkce společně s německým koproducentem začíná produkovat Formanův film o Mnichovu. V této verzi tedy Francouzi (francouzská produkce) zradí štáb doopravdy, pocit zrady je oprávněný.

Následuje skládání malého „guerillového“ štábu, který chce natáčet dál, podobně jako to známe z filmu. Jean přichází s nápadem scénář přepsat na komedii (tak vzniká scénář, který je podkladem pro první částí filmu), zároveň štáb zradí režisér, který se celou dobu chodil uklidňovat hraním stolního fotbalu, až se v něm stal natolik dobrým, že odjel na světový šampionát v tomto sportu.

Sledujeme pár neúspěšných pokusů něco dotočit, získat nové financování (je zde i scéna s návštěvou u prezidenta Klause), následuje usmíření, papoušek žako se spřátelí s Leroyem, vztahy ve štábu se zklidňují. Laura Leroyovi odpustí, všechno vypadá na šťastný konec. Při natáčení scény se zastřelením papouška však přichází zpráva, že Leroy zemřel. Následují výpovědi postav, které komentují, jak jim natáčení změnilo život, i přes to, že se film nepodařilo dokončit. V samotném závěru je scéna, kterou Zelenka ve scénáři označuje jako „reklamu na život Pierra Leroye“,<sup>41</sup> vizuálně má být podobná reklamě „na věci lehčí než peří“. Součástí scény je i to, že se dozvíme, jak Leroy zemřel, přičemž scénář nabízí dvě varianty - žako mu hodil do vany fén, nebo na barrandovských pozemních našel nevybuchlý granát, který mu explodoval v ruce.

Úplným závěrem je pak titulok, že ani Miloši Formanovi se film o Mnichovu nepovedlo dokončit a několik scén „filmových bonusů“ jak je známe z klasického DVD (jde o bonusy pojící se spíše k pseudodokumentu - „vystřižené“ scény, záběry z jeho premiéry odhalující osudy postav s větším časovým odstupem, komentáře historiků k tématu apod.).

---

<sup>41</sup> ZELENKA, Petr. 1938 1/2: 1.verze, pozn. 31. str. 123

## **Shrnutí nejvýraznějších rozdílů v první verzi**

Orientace v ději a stavbě první verze je bez toho, aniž by měl čtenář této práce scénář k dispozici, velmi náročná a fabule může působit zmatečně, proto v této kapitole ještě shrneme nejdůležitější změny, které se v první verzi nachází, především z hlediska významu celého díla a jeho stavby.

První část je téměř dvojnásobně dlouhá oproti filmu, postavy a děj jsou detailněji propracované. Klíčové myšlenky o mnichovském mýtu zaznívají již zde a tvoří druhý bod obratu první části příběhu.

Druhá část zatím nemá podobu filmu s kolektivním hrdinou, ale jsou zde (velmi nedotažené) pokusy vyprávět po kapitolách příběhy jednotlivých členů štábu, což působí na děj velmi odstředivě a ředí to hlavní dramatický oblouk do fragmentů.

Některé motivy v dalších verzích vymizí (stolní fotbal, kokainový poklad a další), jiné se na pár verzí ztratí a pak se opět objeví (Eurimage). Paralela natáčení s Mnichovem je oslabená, Francie skutečně zradí a natáčení potopí.

Pokud jde o formální znaky mockumentu, v některých scénách má postava Famáka (tj. postava, která stojí za kamerou, jejímž prostřednictvím většinu času děj sledujeme) větší prostor než v jiných verzích, s postavami přímo komunikuje, na jiných místech se od tohoto způsobu snímání naopak výrazně odchýlíme (kostymérka potká Leroye).

Propojení obou polovin filmu přichází až relativně pozdě a je méně časté, ale zároveň do záběrů z natáčení měly být dle scénáře prostřihávány scény z hraného filmu, aby se divákovi tato místa lépe propojila.

Celkově tato verze mnohem víc vypráví příběh jednoho zkaženého natáčení, než že by měla výpovědní sílu a celospolečenskou platnost. Zároveň je poznat, že jde o první verzi, tudíž některé motivy jsou značně absurdní, jiné nedomyšlené, některé působí vyloženě zmatek.

## **4.2. Druhá verze**

Další verze, kterou máme k dispozici je nadepsaná jako 2B a je datována k září 2012. V této verzi už Zelenka opouští formální rámec DVD nosiče, jehož iluzi se pokoušel v předchozí verzi vytvořit. Chybí proto parodické reklamy, které nahrazují autentické

archivní záběry z Mnichova doplněné komentářem jako to známe z filmu. To jednak usnadňuje orientaci v historickém kontextu, a zároveň se tím na začátku jasně formuluje téma a prozrazuje závažnost, se kterou k němu scénář, byť zdánlivě komediální, přistupuje.

### **První část druhé verze**

Po zhruba dvoustránkovém historickém úvodu popsaném výše opět sledujeme příběh ukradeného papouška. Pavel Liehm je v této verzi bulvárním fotografem, nikoliv redaktorem seriózního tisku, jako je tomu ve všech dalších verzích. Postavu exponuje Zelenka v konfliktu s Karlem Rodenem:

„Po chvíli vyjde ze dveří herec, dejme tomu KAREL RODEN (50), v doprovodu KRÁSNÉ ŽENY (30). PAVEL začne fotit. Podaří se mu zachytit pár intimních dotyků mezi těmi dvěma, nejprve otevřeným bočním oknem vozu, ale když výhled není dobrý, vystoupí z auta a opře si aparát o střechu. Proto si ho také všimne RODEN. Pustí ženu, se kterou se vedl za ruku a rozběhne se k němu.

Pavel nasedne zpět do svého vozu, zamkne dveře. Nemá strach, je na něco takového zvyklý. RODEN mezitím doběhl k vozu, pokusí se otevřít dveře, lomcuje klikou...

RODEN

Otevři, ty hajzle! Dělej!

PAVEL vše fotí z vnitřku vozu. RODEN začne kopat do dveří.

ŽENA

(volá na Rodena)

Karle, nech ho!

Ale herec je v podivném amoku. Vyskočí na přední kapotu, rozepne si kalhoty a vymočí se PAVLOVI na přední sklo. I to si Pavel fotí.

RODEN se po chvíli uklidní, seskočí z vozu a odchází.“<sup>42</sup>

Daladierův papoušek je v Praze na tiskové konferenci jen jako doprovod. Patří herečce Juliette Binoche, která přijela zahájit festival francouzského filmu. Binoche na tiskové konferenci, kde papoušek vzbudí rozruch větou: „Češi mě štvou,“<sup>43</sup> vysvětluje, že ho od Daladierových dědiců koupila jeho matka.

Stejně jako v předchozí verzi si Pavel pak s papouškem vyžádá soukromou seanci, a následně ho při odchodu ukradne. To, že je Pavel bulvárním novinářem posiluje jeho

---

<sup>42</sup> ZELENKA, Petr. Ztraceni v Mnichově: 2B. verze [scénář k celovečernímu filmu]. Praha. září 2012. str. 3

<sup>43</sup> ZELENKA, Petr. Ztraceni v Mnichově: 2B. verze pozn. 41 str. 7



motivaci ze zaměstnání impulzivně odejít - sám svou práci opovrhuje, zároveň sledujeme, že ani pro ostatní novináře z jiných médií není solidní partner.

Scéna v restauraci kterou známe z filmu, jako scénu, kde se poprvé projeví alergie na peří, zde hraje jinou roli - Pavel se tu setkává s Janou, která mu překládá žakovy věty.

V dalších scénách je scénář velmi podobný tomu, jak ho známe z finálních verzí, jenom je to Juliette Binoche, kdo dělá šéfovi Francouzského institutu problémy a trvá na vrácení papouška. V jedné ze scén setkání Pavla s Janou je už naznačená chyba, která se vysvětlí v druhé části - Pavel je celý oblečený v bílém (z důvodu alergií na barevné látky, jak zjistíme později).

Zajímavé je, že ve scéně, kterou můžeme považovat za midpoint první části - tedy ve scéně, kdy se Pavel definitivně rozchází se svou ženou, už Pavlova postava formuluje netradiční názor na Mnichov, což je mnohem dříve, než ve kterékoliv jiné verzi scénáře:

„PAVEL  
Tenkrát byla prostě jiná doba. Ideálem  
diplomacie byla schopnost se  
dohodnout. Daladier mohl vstoupit do  
dějin jako člověk, který se dokázal  
dohodnout s Hitlerem!“<sup>44</sup>

I v této verzi zůstávají motivy jako z gangsterky - po Pavlovi jde nájemný vrah Jean, vidíme, že ho někdo sleduje, neustále je pod tlakem, jestli ho nechytí policie apod.

Disidentská schůzka historiků prošla proměnou, která je způsobená právě Zelenkovým seznámením s esejem Jana Tesaře. Mezi intelektuály, kteří se u Jany sejdou je i postava pojmenovaná Jan Tesař, která do diskuze vnáší názory právě z již zmiňovaného eseje Mnichovský komplex. Tuto scénu najdete v plném znění příloze pod číslem 2.

Zároveň je eliminován příliš nahodile působící prvek, kdy se na schůzce objevil Pavlův kamarád Jakub. Místo toho Pavlovy naděje, že by mohl s Janou něco mít, ukončí jeden z účastníků schůzky, kterého Pavel přistihne, jak se s Janou líbá.

Krátký film končí zastřelením papouška najatým vrahem stejně jako v předchozí verzi. Zároveň je ale výrazně kratší, některé motivy jsou potlačeny nebo omezeny a celková délka této části je 45 stran, čili je zhruba o čtvrtinu kratší než v předchozí verzi.

---

<sup>44</sup> ZELENKA, Petr. Ztraceni v Mnichově: 2B. verze pozn. 41 str. 35

## **Druhá část druhé verze**

Časová posloupnost syžetu je stejná, ale mění se název této části na „L'ESPRIT DE MUNICH“, což jak v průběhu snímku vysvětluje štábu tlumočnice, je francouzský výraz pro nepředvídatelné diplomatické jednání.

V televizní reportáži o smrti herce Gerarda Lanvina (stejná postava jako v minulé verzi Piere Leroy) vystupuje i Juliette Binoche jakožto jeho snoubenka. Obě části se nám proto propojí nejen přes české herce, ale tento malý háček v nás vzbudí větší zvědavost.

Postava Jeana, dialogového kouče papouška, tentokrát není od začátku spojena s pornoprůmyslem, je pouze exponován jako lehce zmatený, neboť místo do Prahy přiletí (pod vlivem názvu filmu) do Mnichova.

V této verzi mizí dělení na kapitoly podle postav a naši orientaci v ději zajišťují titulky, které buď určují čas, nebo otevírají téma - 5 měsíců před natáčením, herecké zkoušky apod.

Další silné napojení na první příběh představuje právě scéna herecké zkoušky, kdy slyšíme jeden z dialogů mezi Pavlem a Jakubem. Kouzlo scény spočívá v tom, že ji Zelenka ještě více zcizí záměnou postav (tuto metodu propojení ve filmu nenajdeme, zřejmě proto, že by byla pro diváky až příliš matoucí):

„Zkouší se scéna, kterou známe z filmu: PAVEL se hádá s JAKUBEM o tom, zda může zůstat v jeho bytě. Zde to ale hrají jiní herci než ve výsledném filmu. Postavu PAVLA hraje Marek Taclík, který nakonec hrál ve filmu JAKUBA a postavu Jakuba hraje někdo, kdo se do filmu nakonec nedostal, třeba Ivan Trojan.“<sup>45</sup>

Zároveň je zde rozehraný komediální motiv, kdy Michal Dlouhý „náhodně“ potkává režiséra Roberta, tak dlouho, až Robert získá dojem, že je to znamení a do filmu ho obsadí. Ve skutečnosti Michal Dlouhý (hraje novináře Pavla) tak dlouho Roberta sleduje, až se mu vryje do podvědomí a roli, o kterou velmi stojí, získá.

---

<sup>45</sup> ZELENKA, Petr. Ztraceni v Mnichově: 2B. verze pozn. 41 str. 54

Ve spojitosti s Michalem Dlouhým se také objevuje poprvé motiv motorek, potažmo motorkářství, který se do filmu přenáší v podobě motorkářů-zaměstanců stavby. V této verzi Michal Dlouhý vlastní historický motocykl ze třicátých let, který režisérovi daruje.

V této verzi také nacházíme motiv „ptačí kamery“, která umožňuje snímat světe okem papouška. Zároveň nám zde ve spojitosti s tím vstupuje do scénáře postava, kterou známe z finálních verzí scénáře i filmu - kameraman Saša.

Gerarda Lanvina opět objeví náhodou kostymérka v centru Prahy. V této verzi Gerard nemá viditelné problémy s kokainem, pouze je celou dobu velmi dezorientovaný, vlastně ani neví, že je v Praze, jednotlivá města Východní Evropy jsou pod jeho rozlišovací schopnost.

V dalším obraze, kde probíhá zkouška scény z tiskové konference, kterou známe z prvního filmu, Lanvin štábu sděluje autentický názor Francouzů na Mnichov - tedy to, že nevidí důvod, proč se omlouvat. Zároveň je zde vysvětleno, proč se režisér rozhodne obsadit Janu, manželku chovatele papoušků do role tlumočnice, přesto, že není herečka:

„ROBERT

Jano, chtěl jsem vás poprosit: nezahrála byste nám tu postavu té tlumočnice? Jsem přesvědčený, že to zvládnete skvěle. Zkoušel jsem tři herečky, ale je poznat, že to nejsou tlumočnice. Nemají rytmus řeči.“<sup>46</sup>

Ve scéně „skutečné“ tiskové konference se pak začne rozvíjet motiv žárlivosti Janina manžela (v této verzi se nejmenuje chovatel ptáků Pinc, ale Bek). Nicméně, podle stránek jsme zhruba 20 minut po začátku této části a zatím nenastal žádný zvrat, který by nás držel v napětí, expozice v této verzi je příliš rozvleklá a divák by mezitím zřejmě ztratil pozornost.

To, že je expozice dlouhá, je dané tím, že vymizely konflikty, které kvůli své kokainové závislosti vnášel do děje Lanvin (resp. Leroy), zároveň je ale část příprav před natáčením kratší než v první verzi. Do lineárního vyprávění, tedy do večírku na oslavu začátku natáčení se dostáváme už na straně 64, čili o celých 20 stran dříve, než v

---

<sup>46</sup> ZELENKA, Petr. Ztraceni v Mnichově: 2B. verze pozn. 41 str. 61

první verzi (v absolutních číslech celého scénáře, v pozici druhého příběhu přichází scéna zhruba o pět minut dříve).

První dramatický zvrat ovlivňující děj je opět natáčení scény, kdy je Pavel s žakem o samotě v Jakubově bytě a během záběru se projeví alergie. Po ní následuje scéna, zastřelení žaka ze samotného závěru. To je oproti předchozí verzi změna, neboť tam ji točí redukovaný štáb až na samotný závěr jako provizorní konec, který vymyslel Jean. Tím, že je scéna takto předsunutá, trpí ještě představitel hlavní postavy alergií na papouščí peří a je potřeba v některých záběrech použít umělého papouška, čili motiv, který se v pozdějších verzích přesouvá do scény rozchodu Pavla s manželkou Danou. Jean ve scéně zároveň hraje snipera, který papouška z dálky zastřelí, i Michalova dubléra ve scénách, kde je živý papoušek.

Následují další dva obrazy, v nichž se propojuje první a druhá část. Již zmiňované propojení přes scénu útěku v prostorách ČT a problémy s otlaky od plynové masky a scéna, kdy Pavel hovoří s Janou a má kvůli svým alergiím kompletně bílé oblečení zůstávají shodné s předchozí verzí. Jak vidíme, v této verzi jsou spoje obou částí nahuštěné velmi blízko k sobě, nicméně oba poslední způsoby propojení v dalších verzích mizí.

Při natáčení scény s ředitelem Francouzského institutu a jeho sekretářkou Lanvin před režisérem více rozvádí francouzský pohled na Mnichov, což v režisérovi vyvolá potřebu přehodnotit příběh (v této verzi už je postava scenáristy sloučena s režisérem, který tím pádem v druhé polovině příběhu přebírá roli iniciátora):

„ROBERT (SYNC.)  
Uvědomil jsem si, jak i ve mně je  
někde hluboko ten pocit, že Francouzi  
by se nám přece jenom měli omluvit.  
Říkal jsem to Michalovi a on povídá:  
No to je právě ten mýtus, o kterém  
mluví Tesař. A já jsem říkal, jakej  
Tesař? Žádnýho takovýho historika jsem  
neznal.“<sup>47</sup>

Při natáčení scény tiskové konference se zjednodušuje motiv žárlivého manžela. Papoušek v souladu s finální verzí prohlásí: „Jana je kurva, prcá s Gerardem,“<sup>48</sup> a Jany manžel následně autem srazí skutečně Lanvina, nikoliv Jeana jako v předchozí verzi.

---

<sup>47</sup> ZELENKA, Petr. Ztraceni v Mnichově: 2B. verze pozn. 41 str. 77

<sup>48</sup> ZELENKA, Petr. Ztraceni v Mnichově: 2B. verze pozn. 41 str. 80

Zároveň Jean pak ve výpovědi vysvětluje, že ho tuhle větu pravděpodobně naučili osvětlovači (což ve filmu chybí). Motiv únosu papouška Janiným manželem zůstává stejný, zároveň krátce po únosu přilétá Juliette Binoche, Lanvinova snoubenka. V její výpovědi zůstává relikv předchozí verze, i když Lanvin v této verzi žádné problémy s kokainem nemá a neozývá se, protože je po napadení Janiným manželem na pár dní v nemocnici:

„JULIETTE (SYNC.) (FR.)  
Když jsem se dozvěděla, že Gerard je v  
nemocnici, myslela jsem, že do toho  
zase spadnul. Léčil se v Čechách ze  
závislosti na kokainu. Vůbec mě  
nenapadlo, že točí nějaký film. A když  
mi nebral telefon, tak jsem přiletěla  
za ním.“<sup>49</sup>

Následuje režisérův konflikt s Jeanem, který rezolutně odmítá, aby se přeobděl papoušek, tedy, aby se našla náhrada za uneseného žaka. Dále pokračujeme motivem holotropního dýchání v podobě, v jaké byl v první verzi. Klíčová scéna vysvětlování mnichovských událostí v produkci je na straně 91, čili 18 stránek do konce. To znamená, že pokud by měla být druhým bodem obratu, je to pozdě. Proto se zdá, že v této verzi je stále druhým bodem obratu únos papouška. V rozpravě o Mnichovu se již explicitně zmiňuje Tesařovo jméno a jeho názory na celou problematiku.

Český producent vstupuje do děje až po této scéně, kdy s ním chce mnohonásobnou krizi konzultovat vedoucí výroby (v této verzi stále Petr Koza). Konflikt ohledně koprodukce je už tentokrát postaven tak, že francouzská strana v projektu vůbec nebyla zapojená, pouze existuje letter of interest, ale projektu se žádná francouzská produkce neúčastní:

MICHAL (SYNC.)  
„Nikdo vůbec nepochyboval, že do toho  
Francouzi jdou, protože jsme si  
mysleli, že to je samozřejmě i jejich  
veliký téma. Nikoho nenapadlo, že to  
jejich téma vůbec není.“<sup>50</sup>

Už v této verzi tedy Francie natáčení nezradí, zradí český producent, který celou dobu o koprodukci lhal. Zároveň ale štáb, stejně jako ve filmu, věří tomu, že jde o francouzskou zradu, neboť jim vedoucí výroby neřekne pravdu.

---

<sup>49</sup> ZELENKA, Petr. Ztraceni v Mnichově: 2B. verze pozn. 41 str. 85

<sup>50</sup> ZELENKA, Petr. Ztraceni v Mnichově: 2B. verze pozn. 41 str. 98

Opět se skládá dohromady provizorní štáb, do natáčení se ochotně zapojí Juliette, Jean je obsazený do role snipera. Do scény na Janině chatě se dodatečně dotáčí postava Jana Tesaře, ostatní herci tam nejsou a hraje jen na cedulky s jejich jmény. Provizorní scénář je dotočený, závěrečná oslava se koná (stejně jako v předchozí verzi) u Lanvina doma. Tady dochází k podivnému mezinárodnímu vyrovnání a smíření:

„Scéna připomíná úvodní oslavu, kdy se všichni sešli, aby se před natáčením poznali. Teď se ti, kteří vytrvali, loučí. JEAN pustí žaka a ten poletuje po bytě a cuchá hostům vlasy.

JULIETTE: (FR.)

Měli bysme se oficiálně omluvit za ten Mnichov. Gerarde, už ses omluvil? (GERARD ji neslyší) Jestli už ses omluvil za Mnichov... Tak se pojd' omluvit teď..

ROBERT: (ANGL.)

Spíš my bysme se měli omluvit vám.

JULIETTE:

(Michalovi, Robertovi... je to napůl hra, napůl vážně)... (ANGL.)  
Oficiálně se tímto omlouváme za přijetí mnichovského dokumentu naším ministerským předsedou Edouardem Daldierem v roce 1938. Mrzí nás to. Už se to nebude opakovat.

MICHAL: (ANGL.)

Naopak my se omlouváme za to, že náš prezident vás přinutil takový dokument podepsat a zneužil Francii pro očištění Československa v očích mezinárodní veřejnosti.

ROBERT: (ANGL.)

... a za ty československé tanky na Loire.

ŽAKO: (FR.) Češi dělaj problémy."<sup>51</sup>

Na večírku se také objeví Jana s žakem, štáb se usmíří... V této verzi všechno směřuje ke šťastnému konci, který na závěr naruší Lanvinova smrt, která ale není nikterak s

---

<sup>51</sup> ZELENKA, Petr. Ztraceni v Mnichově: 2B. verze pozn. 41 str. 105

natáčením spojena - žako mu hodil fén do vany. V závěrečných promluvách postav se objevuje klíčová myšlenka o zrodu mýtu, kterou známe i z filmu:

„ROBERT (SYNC.)  
Zrodil se nový mýtus. Mýtus o skvělém  
filmu, který nebylo možný dotočit  
kvůli smrti herce. A jenom pár lidí  
ví, jak to bylo doopravdy. (...) Jak  
bychom mohli pochopit historii, když  
nedokážeme pochopit ani to, co se děje  
tady a teď, před našima očima?“<sup>52</sup>

### **Shrnutí nejvýraznějších rozdílů v druhé verzi**

Oproti předchozí verzi ubývá absurdních motivů, kokain a porno se omezují na minimum. Mnichovské téma více prostupuje druhou částí, a zároveň je přesněji artikulováno díky tomu, že do děje přímo i nepřímo vstupuje Jan Tesař a jeho myšlenky.

Už v této verzi bychom mohli film zařadit jako snímek s kolektivním hrdinou, byť jako „mluvící hlavy“ vidíme velké množství postav, včetně některých epizodních (Juliette Binoche, lékař v centru holotorpního dýchání atp.), zatímco ve výsledném filmu se soustředíme na jádro naší skupiny.

Problémem druhé části této verze je příliš dlouhá expozice a to, že se scény, ve kterých se děj láme, se netýkají metatématu „Mnichova“, ale linie událostí zpackaného natáčení. Dostředivost jednotlivých motivů je větší, i když stále je mnoho z nich hodně chtěných - viz příchod dvou postav v poslední třetině filmu - Juliette Binoche a českého producenta.

### **4.3 Třetí verze**

Třetí verze scénáře z ledna 2014 už výrazně připomíná to, co známe z finální verze a natočeného snímku, takže si můžeme všimnout i drobnějších změn. Ve spoustě případů má smysl tuto verzi již vztahovat spíše k hotovému filmu, než k předchozí verzi scénáře, kterou v mnoha ohledech opouští.

#### **První část třetí verze**

Fabule první části už odpovídá víceméně finální verzi, je oslabený motiv Pavlovy milostné touhy po Janě, z pochopitelných důvodů vypadává scéna na Janině chatě. Konference o Mnichovu nemůže v takové stavbě příběhu přijít tak brzy - jednak na ní

---

<sup>52</sup> ZELENKA, Petr. Ztraceni v Mnichově: 2B. verze pozn. 41 str. 107

divák zatím není dostatečně připraven, a zároveň by zbytečně oslabovala a dublovala následnou edukativní scénu v produkci ve druhé části.

Ze scénáře vypadává postava Juliette Binoche, vrací se motiv, že papouška přivezl do Prahy ředitel Francouzského institutu. Pavel je v expozici více zatlačen do kouta okolnostmi - dostává výpověď a dozvídá se o nevěře manželky. Zároveň už je v této verzi Jakub tím, kdo odhalí, jak skandální výroky žako říká. Kromě drobných odchylek jde o verzi, kterou známe z filmu.

### **Druhá část třetí verze**

Název druhé části je stále „L`esprit de Munich“, obsazení se mění - roli novináře Pavla má hrát Jiří Vyvadil, postava vedoucího výroby se jmenuje Petr Balej. Herec Gerard Lanvin, o jehož smrti se na začátku dozvídáme, hraje ředitele francouzského institutu, stejně jako ve filmu, nikoliv novináře jako v předchozí verzi. V této verzi už se papoušek objevuje jako náhradní řešení po úmrtí francouzského herce, čímž přináší do děje narušení rovnováhy velmi záhy. Za povšimnutí stojí debata, o tom, jaké změny přinese tato výměna herce za papouška do scénáře (tato pasáž ve filmu chybí):

„ROBERT

Já souhlasím tady s Adamem, že to stáří je rizikovej faktor, zároveň ale tu postavu nemůžeme škrtnout. A mám takovej návrh: Co kdyby to byl papoušek.

Všichni zpozorní. Tak absurdní řešení nečekali ani náhodou.

PETR

Kde by byl?

ROBERT

Ta postava. Jinak se nic nezmění, jenom místo Daladierova sekretáře přivezou Francouzi do Prahy Daladierova papouška.

ASISTENT

A ten jako dělá co?

ROBERT

Normálně, opakuje to, co ho naučil Daladier. Jak je Hitler



super a tak dále. Takže je z toho skandál jako v té minulé verzi.

PETR

A zavřou ho do blázince?

ROBERT

To samozřejmě ne, to se mění.

Všichni se tváří, že o tom přemýšlejí, ale přijde jim to naprosto absurdní a nemožné.

PETR

Takže to bude science fiction?

ROBERT

Absurdní komedie."<sup>53</sup>

Postavu českého producenta na začátku v expozici nevidíme, pouze s ním vedoucí výroby hovoří po telefonu. Do této verze se stále ještě dostává postava chovatele papoušků, ale už zde není manželský vztah k představitelce překladatelky, a tím pádem ani jeho žárlivý exces, postava se proto pro další verze stane zbytečnou a je později škrtnutá.

První spoj obou částí je na straně 59, kdy se účastníme herecké zkoušky, během níž se Jiří Vyorálek pokouší navázat s papouškem přátelský vztah tím, že se za papouška převlékne (to se ve filmu objeví).

Pokud jde o francouzskou hvězdu, Gerarda Lanvina, tak zde zůstává zachovaný onen velký výpadek z formálního mockumentárního rámce, kdy Lanvina odchytne kostymérka na ulici. Lanvin je stále trochu zmatený, občas propadá dojmu, že je v Jugoslávii nebo Maďarsku.

Zároveň se v této verzi už odděluje postava tlumočnice a herečky, která hraje tlumočnici. Zatímco v předchozích verzích byla vždy skutečná tlumočnice obsazena i do filmu, nyní jde o dvě postavy. Zároveň je to manžel Jany, čili herečky, která hraje tlumočnici ve filmu, kdo na sebe bere linku žárlivého manžela namísto chovatele papoušků.

---

<sup>53</sup> ZELENKA, Petr. Ztraceni v Mnichově: 3. verze [scénář k celovečernímu filmu]. Praha. leden 2014. str. 46

Ještě v této verzi jsou často nároky na žakovy herecké výkony trochu přemrštěné - již zmizela scéna, kdy žako obrací stránky v knížce, ale pořád je tu například scéna, kdy kostymérky ukazují, jak žakovi vytváří umělé lysiny, aby vypadal starší. Ve filmu pak ve scéně naštěstí lysiny nahrazují druhy kšírů, které na sobě žako nosí.

Scéna, ve které se projeví alergie představitele hlavní postavy je v této verzi stále směřována do Jakubova bytu, nikoliv do prostředí venkovní restaurace. Druhý spoj - umělý papoušek, je ve scéně s manželkou, jak ji známe z filmu. I motiv vyrážky se zde zúročí stejně jako ve filmu - při scéně telefonátu.

Mimochodem motiv pířka vznášejícího se k obloze, který ve filmu zakončuje první část, se objevuje v předchozích verzích právě ve scéně s manželkou v autě a zřejmě mělo skutečně být natočené, ne jen nahrazené titulkem, jako je tomu ve filmu.

Ze hlediska stavby příběhu je zajímavé, že motiv pro to, přepsat scénář, není Vyorálkův (tzn. Myšičkův) zážitek z holotropního dýchání, ale to, že si režisér Robert přečte znění Mnichovské dohody (str. 80 ze 109). Na základě toho pak vyžaduje, aby Jean naučil papouška jiné věty, což Jean odmítne. Teprve po tom následuje scéna, při které se natáčí tisková konference, tedy žakův nejdůležitější natáčecí den. Dál příběh pokračuje tak, jak ho známe z filmu. Za zmínku stojí jenom závěr promluvy, v klíčové scéně v produkci, kdy je kritika českého národa explicitně vztažena i k současnosti. Uvedené repliky jsou v další verzi škrtnuté:

„Robert

...Na podzim osmdesát devět jsme ve střední Evropě poslední, kdo se laskavě uráčí svrhnout komunistickéj režim. Ve chvíli, kdy už je všude komunismus na ústupu, si uděláme klasickéj týdenní happening a dál se o politiku nezajímáme. A tuhle ostudu za nás pak žehlí Václav Havel a hrstka dalších myslitelů. A opět úspěšně.

J.V.

Jenomže mýtus o tom, že nás všichni zradili, že jsme obklopení nepřáteli, podporuje

naši kulturní izolaci, která trvá  
dodnes.

ROBERT

A ani Havel si netroufl říct  
tomuhle národu pravdu o tom,  
jakej skutečně je. Říct, že  
českej národ se nepodílí na svých  
vlastních dějinách, je tabu."<sup>54</sup>

Konflikt s českým producentem (kterého i v této verzi poprvé vidíme až na straně 95) probíhá stejně jako v předchozí verzi. Při natáčení v redukováném štábu tentokrát není specifikováno, jakou scénu natáčí, scéna je zde pouze pro informaci, kdo ze štábu se rozhodl na natáčení dál podílet, a aby umožnila rozehrát téma vraždy papouška nahrazující jeho únos. V rámci protifrancouzských nálad pak režisér nabízí Lanvinovi, ať si půjčí jeho auto a na pár dní odjede, než se situace uklidní. Nakonec si půjčuje Jeanovo auto, čili tu máme nový, později nevyužitý motiv, že šlo o záměrný atentát, který byl namířený na někoho jiného, než Lanvina, pravděpodobně na Jeana.

#### **4.4 Pátá verze versus film**

U páté verze se nebudeme tolik zabývat změnami, které se udály od předchozí verze scénáře a zaměříme se spíše na odchylky a změny, ve kterých se liší poslední verze scénáře od hotového filmu, takže půjde převážně o změny, které z rozličných důvodů vznikly až ve střižně.

##### **První část páté verze**

V první části se výsledný stříh filmu liší od poslední verze scénáře naprosto minimálně. Vypadává pouze vyostření motivu sporu se šéfredaktorem, které se přes rekvizitu propisky vrací na konci první části (příloha č. 3). Jinde jde jen o drobné krácení dialogů, nebo přehození vět. Zároveň scénář počítá, že do reportáže Nory Fridrichové bude zařazeno vyjádření Karla Schwarzenberga, které ve filmu chybí. Na konci první části scénář počítá s filmovými titulky, ve filmu nakonec stačí titulek o pírku a přes černou přechod do další části.

##### **Druhá část scénáře**

V druhé části se především na některých místech mění umístění a posloupnost výpovědí „mluvících hlav“, ve scénáři často výpověď předznamenává, co uvidíme,

---

<sup>54</sup> ZELENKA, Petr. Ztraceni v Mnichově: 3. verze, pozn. 52, str. 93

zatímco ve filmu je to naopak - mluvící hlavy teprve komentují a vysvětlují. Často jsou také vystřiženy scény nebo repliky, které by zbytečně brzy předznamenávaly konflikty v jednotlivých liniích, ve chvíli, kdy pozornost soustředíme někam jinam (příloha č. 4).

Je zajímavé sledovat, jak jeden drobný přesun výpovědi postavy může posílit důvěryhodnost a dramatickост konkrétní dějové linie - ve scénáři mluví Martin Myšička o tom, že byl jeho děda legionář hned v první promluvě, která je střižená do obrazu večírku začátku natáčení. Je to tedy úplně první věc, kterou od něj uslyšíme jako od postavy Martina Myšičky, nikoliv novináře postavy Pavla Liehma. Ve filmu je tato replika přesunuta a slyšíme ji až přes scénu, kdy Pavel medituje v bazénu po holotropním dýchání. Tím, že je zasazena do takto významného okamžiku, získává na váze, a zároveň nám pomáhá přijmout absurdní linku s alergiemi, respektive „alergií na Mnichov“, protože ji přímo podmiňuje rodinnou historií. Tento motiv pak získává takový význam, že oblouk Myšičkovy postavy unese až do samotného závěru, kdy Myšička ukazuje na kameru legionářské vyznamenání, které nakonec dědeček Daladierovi nevrátil, i když o tom po Mnichovu uvažoval.

Klíčová scéna v produkci je natočená doslova, přesně tak, jak stojí ve scénáři. Je vidět, že zde Zelenka nepřipouštěl žádnou improvizaci, neboť pro něj bylo doslovné znění a přesná formulace v tomto případě velmi důležitá.

Další, byť drobnou změnou oproti scénáři je, že se ve filmu dříve dozvídáme, že všichni francouzští herci jsou přátelé nebo známí českého producenta, kteří žijí v Čechách. Zároveň stojí za zmínku, že se do poslední verze scénáře vrací motiv Eurimage, který se objeví v první verzi a následně zmizí právě až do páté verze.

Improvizace v dialozích je minimální, zdá se, že některé vtipy vplynuly při natáčení, ale jsou jich vyloženě jednotky.

Poslední, o čem se stojí za to zmínit, jsou dvě scény, které se objevují ve všech verzích scénáře a ve filmu chybí, takže můžeme předpokládat, že byly natočeny a pouze se je autor nakonec rozhodl nepoužít. Jde o dva monology, které pronáší představitel hlavního hrdiny (čili ve filmu Martin Myšička), které z celé poetiky vybočují výrazně stylizovaným herectvím a jakousi zvláštní mystikou, kterou známe z jiných Zelenkových filmů, například z Roku ďábla. První monolog pronáší ve scénáři Martin Myšička na konci obrazu z oslavy začátku natáčení a předznamenává jím, že natáčení je spíš boj nebo válka. Jde o monolog z divadelní hry Švandova divadla Kdo

je tady ředitel. Druhý monolog pronáší Martin Myšička do kamery poté, co se štáb a s ním diváci, dozví, že Gerard zahynul při autonehodě. Je to báseň Tráva jako my od Jana Skácela ze sbírky Hodina mezi psem a vlkem. Obě scény byly pravděpodobně příliš odstředivé svým obsahem a nezapadaly do zbytku poetiku filmu, proto byly zřejmě nakonec vypuštěny.

Scénář také nepočítá s kresleným storyboardem před titulkovou sekvencí, ani se nezmiňuje o archivních záběrech, které titulkovou sekvenci doprovází.

## **5. Závěr**

Jak ukazuje rozbor verzí scénáře, i tak strukturně složitý snímek, jako je Ztraceni v Mnichově, dokáže zkušený autor do velké míry promyslet ještě před první verzí. Struktura dvou filmů, kdy jeden odhaluje zákulisí druhého, zde vychází z kořenů samotného nápadu, kterým v tomto případě byla právě ona krátká povídka z první části.

Na celém procesu vymýšlení struktury i samotného psaní se skvěle ukazuje, že takto komplikovaná forma má smysl, pouze pokud slouží příběhu a autorovu záměru působení na diváka, jako to v tom případě je. Potvrzuje se tím hypotéza, že je to právě příběh, co strukturu determinuje, nikoliv naopak.

Tato práce je především pokusem o nahlédnutí do procesu přípravy látky Petra Zelenky a dokumentem o jeho metodě, takže její závěry je složité zobecnit a vztáhnout na další autory, ale my sami jako autoři se z ní můžeme poučit a inspirovat. Především pak v tom, že pokud máte jasný záměr, myšlenku, kterou chcete publiku předat, měla by každá verze scénáře vést k tomu, aby z díla vaše myšlenka vystupovala v jasnější a konkrétnější podobě. Pro své sdělení musíte ve scénáři nejen najít vhodné místo, kdy je divák na váš příběh napojený a vaše myšlenka s ním může zarezonovat, ale musíte si pro toto „finále“ vytvářet prostor každou minutou, která mu předchází, a to jak při budování dostředivosti, motivů i motivace a charakterů postav, které jsou nositelem vaší myšlenky.

Samozřejmě to platí především pro snímky takto „angažované“ a společensky závažné, kde primární motivací není vyprávět příběh postav, ale sdělit myšlenku, které celý příběh slouží.

Je pozoruhodné, že Petr Zelenka si ze všech scenáristických pouček vystačí při psaní s pětiaktovou strukturou dramatu, která mu poskytuje dostatečnou oporu i při budování takto složitého syžetu. Ačkoliv Ztraceni v Mnichově vypadá, že je přesně „vystřižené podle šablony“ filmů s kolektivním hrdinou Lindy Aronson, sám Zelenka přiznal, že knihu si opatří teprve nedávno a zatím ji ani nezačal číst. Zdá se tedy, že příběh si sám o svou strukturu „řekne“, že si ji v průběhu verzí nachází, tak, aby pak mohl udeřit na diváka co největší silou.

## Seznam použitých zdrojů a pramenů

### Knihy, články, dokumenty

ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2.

*Biografie Petra Zelenky*. Československá filmová databáze. [online] [cit. 18. 8. 2017] dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/3338-petr-zelenka/>

DUFEK, Jiří. *Několik dramaturgických pojmů in Scenáristika a dramaturgie*. FAMU. [online] [cit. 18. 8. 2017]. dostupné z: <https://www.famu.cz/docs/04Scenaristika.pdf>

FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky*. V Praze: Rybka, 2007. ISBN 978-80-87067-65-9.

GRADOVÁ, Irina. *Mockument*. Praha, 2014. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta.

JAROŠ, Jan. *Jak si vytváříme mýty: Ztraceni v Mnichově*. Kultura 21 [online]. 24. 10. 2015 [cit. 18. 8. 2017]. dostupné z: <http://www.kultura21.cz/film/13255-jak-si-vytvarime-myty-ztraceni-v-mnichove>

TESAŘ, Antonín. *Ztraceni v Mnichově / Hra na zradu*. Cinepur [online] [cit. 18. 8. 2017]. dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=3531>.

TESAŘ, Jan. *Mnichovský komplex: jeho příčiny a důsledky*. Vyd. 2. Praha: Prostor, 2014. ISBN 978-80-7260-304-6.

### Filmy

*Americká krása* [American Beauty] [film]. Režie Sam Mendes. USA, 1999.

*Americká noc* [La Nuit américaine ] [film]. Režie François Truffaut. Francie, 1973.

*Karamazovi* [film]. Režie Petr Zelenka. Česko, 2008.

*Knoflíkáři* [film]. Režie Petr Zelenka. Česko, 1997.

*Mňága - Happy End* [film]. Režie Petr Zelenka. Česko, 1996.

*Osm a půl* [8½] [film] Režie Federico Fellini. Itálie / Francie, 1963.

*Rok ďábla* [film]. Režie Petr Zelenka. Česko, 2002.

*Visací zámek 1982-2007* [film]. Režie Petr Zelenka. Česko, 1993.

*Ztracen v La Mancha* [Lost in La Mancha] [film]. Režie Keith Filthorn, Louis Pepe. Velká Británie / USA, 2002.

*Ztraceni v Mnichově - oficiální trailer* [filmový trailer]. YouTube [online] [cit. 18. 8. 2017] dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=YNz3riVbTIU>.  
Ztraceni v Mnichově. [film]. Režie Petr Zelenka. Česko, 2015.

## **Prameny**

*Rozhovor s Petrem Zelenkou, režisérem a scenáristou snímku Ztraceni v Mnichově.* Praha. 10. 8. 2017. Přepis rozhovoru je součástí práce jako Příloha č. 1

ZELENKA, Petr. *Ztraceni v Mnichově: 5. verze* [scénář k celovečernímu filmu]. Praha. červenec 2014.

ZELENKA, Petr. *Ztraceni v Mnichově: 3. verze* [scénář k celovečernímu filmu]. Praha. leden 2014.

ZELENKA, Petr. *Ztraceni v Mnichově: 2B. verze* [scénář k celovečernímu filmu]. Praha. září 2012.

ZELENKA, Petr. *1938 1/2: 1.verze* [Ztraceni v Mnichově] [scénář k celovečernímu filmu]. Praha. duben 2010.



## **Seznam příloh**

Příloha č. 1: Rozhovor s Petrem Zelenkou

Příloha č. 2: Scéna disidentské schůzky ve druhé verzi scénáře

Příloha č. 3: Motiv propisky v páté verzi

Příloha č. 4: Pátá verze - příklad vyškrtnuté scény

## **Příloha č. 1: Rozhovor s Petrem Zelenkou**

**Při čtení verzí scénáře Ztraceni v Mnichově se člověk nemůže ubránit překvapení, že se ta úplně základní stavba prakticky nezměnila. Byla tedy struktura od začátku jasně daná?**

Ne úplně přesně takhle daná, tam měl původně být rámeček, že je to jiný nosič než film. V té první verzi to bylo ještě hodně formální, vlastně to mělo být jakoby DVD. Ale nenašel jsem klíč k tomu, kdo „přepíná“ mezi jednotlivými částmi. Tak jsem to vyvinul v klasičtější film, ve kterém ubylo divností.

**Co bylo před první verzí scénáře?**

Začal jsem psát tu krátkou povídku, která je na začátku, a zároveň se na ní díval z různých stran a zcizoval ji. Ale vycházelo to z té krátké povídky, kterou jsem napsal někdy v únoru 2009.

**Ve filmu to naopak působí, že ta první část je podmínkou pro existenci té druhé.**

Bylo to obráceně, vznikla povídka, jak papoušek Eduarda Daladiera udělá skandál, čili tahle třicetiminutová nebo čtyřicetiminutová věc.

**Kdy do procesu psaní scénáře vstoupila esej Jana Tesaře Mnichovský komplex?**

Tu esej jsem četl až někdy v roce 2010, takže si rok po tom, co jsem napsal tu první verzi.

**Ale už v té první verzi se názor, že “Mnichov” není diplomatická prohra objevuje.**

Já jsem Tesaře v té době neznal, já to zpochybňoval z úhlů pohledu jiných historiků. Tam je v některých verzích scénáře ta debata na chatě, která nakonec vypadala a je to dobře. V ní žádné extra chytré myšlenky nezazní. Já jsem studoval nějaké sudetské německé historiky, kteří pochopitelně měli jiný názor, ale od začátku jsem chtěl zpochybnit ten mýtus, že to byla tragédie, to co se stalo. Ale Tesař to samozřejmě formuloval geniálně a do hloubky, to byla velká inspirace.

**Takže od začátku jste měl záměr poučit Čechy, o tom, jak se mýlí o vlastní historii?**

Ani ne poučit, ale mělo to být tímhle způsobem angažované, společensky platné. Já mám někdy štěstí, že když se vydám nějakým směrem a potřebuji nějaký argument, tak on přede mnou vyskočí sám. Třeba to jak jsem objevil přes historika Petra Kouru ten Tesařův esej, to byla náhoda, ale zároveň to samozřejmě nebyla náhoda.

Když jsem psal Konflíkáře, tak jsem napsal tu první povídku o atomové pumě v Nagasaki potažmo Kokuře a tam byla ta scénka, kdy oni nadávají na počasí a já si říkal, jaké mají vlastně Japonci nadávky? A zjistil jsem, že nadávky nemají, což bylo geniální, to zahrálo, i když jsem vůbec nedoufal, že by to takhle mohlo být. Tím pak ta povídka dostala ten správný paradox.

### **Jak moc řešíte strukturu při psaní? Promýšlíte ji dopředu?**

Moje scénáře vždycky projdou tím procesem, že je úplně rozložím na scény a celé to znovu sestavuju. Další verze je výsledkem tohoto procesu. Proto to tak dlouho trvá, já to musím dekomponovat. Ale tím pádem nemám problém věci měnit. Není mi líto scén, které tam nejsou.

Já jsem kdysi, když jsem studoval na FAMU, psal diplomku o Krutu Vonnegutovi, a inspiroval jsem se jeho stavbou povídek i románů. On hodně skáče v čase, má tam výrazné rámce. Ve snídani šampionů má dokonce autora, který vstupuje do děje jako bůh a libovolně nakládá s postavami. Tam jsem se zase inspiroval tenkrát já a myslím, že to v sobě pořád mám.

### **Ten výsledný scénář velmi zapadá do vzorů stavby příběhu, jak ji radí různé příručky, i když je vidět, že to je něco, o krystalizuje napříč verzemi. Řídíte si při tvorbě struktury nějakou poučkou nebo konkrétní knihou?**

Má to klasickou strukturu, dá se tam najít pět částí dramatu, expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa. Já to mám všude, ale tohle byl oříšek, protože to je půlhodinový a hodinový film. Každý má normální aristotelovskou stavbu a do toho to celý funguje takhle i dohromady, ten oblouk, což někomu funguje, někomu ne, ale oba ty filmy to mají. Najednou ten první filmeček je celý expozice.

### **Ale trochu falešná, protože neexponuje všechny postavy.**

Ale je to něco, co potřebujeme znát, abychom rozuměli tomu druhému filmu. Mám to takhle rozdělené, jsou tam zásadní pravidla, do kdy musí co nastat, takže jsme věděli, že ten první film nesmí být delší než půl hodiny. Myslím si, že v televizi i to je moc, ale

v kině se divák ještě po půl hodině dokáže napojit na něco nového. Kdyby to bylo delší, tak už by to asi nešlo.

### **Ta první verze je členěná do kapitol podle postav, to jste pak opustil, Proč?**

To jsem opustil záhy. Prostě jsem měl pocit, že to nefunguje.

### **Považujete některou postavu za hlavní?**

Je to ten režisér a Martin Myšička. Myšička je hlavní tím, že prostupuje vším. Když si všímáte těch prepisů, tak se tam rozvíjí a krystalizuje to téma. Děje se tam všechno pro to, aby se to téma dostalo na povrch.

### **Vlastně se dá říct, že to celé směřuje k té monumentální scéně v produkci?**

V podstatě ano. Ta scéna je samozřejmě disproporčně dlouhá, ale já tou scénou dávám najevo, že o tohle mi jde. Když to člověk čte, tak mu připadá, že to tam nemůže zůstat takhle. Chtěli jsme najít nějaké řešení, jak to zkrátit, jak ji udělat zajímavější, ale pak jsme zjistili, že to není třeba, že by to byl podvod.

Spíš to téma v prvních verzích nebylo tak jasné, že to cílí na ten Mnichov z mnoha úhlů. Což je s podivem, protože si myslím, že to je téma, o kterém se film udělat nedá, že je to oříšek. Mluvíme o vzniku mýtu, a přitom jsme přítomní vzniku dalšího mýtu o tom, jak nevyšlo filmové natáčení.

### **Jsou některé změny ve scénáři (třeba motiv Eurimage) dané právě tím, že vám nevyšla mezinárodní koprodukce?**

To nebyla reflexe toho našeho procesu, ten byl samozřejmě taky tristní, ale já jsem ty věci specifikoval, aby to bylo adresné, tenhle princip někteří používali, že třeba ve třech zemích dělali koprodukci sami se sebou. Ale už se to nedělá, to je trochu lež, já jsem to zasadil do současnosti a tohle jsou praktiky staré třeba 15 let. Teď se dělají audity na všechno, takže už to není tak snadné, ale dělalo se to.

### **Je nějaký systém, podle kterého se ty dvě části prolínají?**

Systém v tom nebyl. Já jsem se snažil vzít zajímavé prostředí a to zcizit. Případně tam, kde to mělo dramatický prvek - alergie na peří, dřevěný papoušek, hřbitov... Vždycky, když jsem si říkal, že by bylo hezký se podívat do zákulisí, zcizit tu scénu, tak jsem ji zahrnul do toho druhého filmu.

### **Proč v druhé části prakticky rovnou začínáme smrtí francouzského herce?**

Tam je na začátku toho druhého filmu potřeba udělat strašně moc věcí - dát najevo, že začíná něco nového, že jsme v jiný době a že to bude pseudodokument. Takže je potřeba ukázat ty mluvící hlavy, který z toho dělají hraný dokument, čili ukázat někoho, kdo vzpomíná, a zároveň se navázat přesně na to, co jsme viděli. Navíc je tam hned rozjeté úplně jasné drama - smrt herce, kterého jsme viděli, to je nejsilnější dramatická vazba, kterou jsme k tomu měli.

Ale kvůli tomu jsme museli skočit v čase na konec natáčení a pak se vrátit na ty přípravy. To byla cena za to, že jsme chtěli začít tím nejdramatičtější. Dívat se na někoho, jak hraje, a pak se dozvědět, že umřel při autonehodě. Tak jsem obětoval jeden skok v čase navíc, aby tam byl tenhle dramatický oblouk.

### **Čistě hypoteticky - co by se stalo, kdyby to tam nebylo? Měl by člověk tendenci jim fandit, že to dotočí?**

Někteří diváci tuhle potřebu asi měli, protože mi říkali, že by to snesli jako celovečera, i ten první filmeček. Tam jenom nesedí, že ten první film působí uzavřeně, přitom pak říkáme, že je nedotočený. Ale on přitom působí jako malý film sám o sobě. Ale to bylo o tom, že jsme ho nemohli udělat úplně blbě. O tom jsem uvažoval, že by tam vysloveně chyběly scény, byli tam dlouhý černý blanky, popisky „tady má být něco“, ale působilo by to divně. Ono se člověk těší, jak se to vysvětlí, ale jinak je to blbost.

### **Je pravda, že je pak matoucí dokončení příběhu na konci ve storyboardu, když se ve filmu mluví o tom, že původně měl sira P. hrát člověk.**

To jsem myslel tak, že je to už přepsaný ten jejich scénář.

### **Ta první verze je hodně divoká, hodně koxu a porna. To jste opustil, protože vás to v dalších verzích už nebavilo?**

To já vždycky začnu takhle moc a pak se ubírá. Ale tady to nebylo od věci.

### **Co ten motiv koksového pokladu na Barrandově?**

To je zbytek ze staršího filmu, který jsem nikdy nenatočil. Tam to byl velký motiv, že si hrdina myslí, že Němci tam zakopali poklad, když se stahovali, a že ví, kde ho najít.

### **V prvních verzích jste nejen víc kritický k Francouzům, ale i k Čechům. V tom jste taky ubíral?**

Ne, toho jsem si nebyl vědom. Jenom Tesař mi dal možnost formulovat to líp. To je to zdrcující, když se člověk dozví, že to bylo jinak, plus mínus podobně, ale jinak než se vypráví. Napřed to vláda přijala, pak popřela. Beneš měl předem připravenou tu výměnu vlády. Ono se to takhle dělalo, vláda a parlamenty byly služebníci prezidenta, tenkrát ta pozice byla silná, Beneš to zdědil po Masarykovi. Usměňovali si tisk, pouštěli si do tisku jenom to, co oni chtěli. Svoboda slova nebyla, byli hradní spisovatelé, hradní novináři, s nimi se komunikovalo, tiskli jenom to, na čem se dohodli, vládlo se dekrety. Parlament se scházel, já tam říkám, že se nescházel, ale on se scházel a debatoval o blbostech. O podstatných věcech se rozhodla vláda a předložila je parlamentu jako dekret, což se nedělá.

Stejně tak se rozhodli o tom, že odevzdají území, to taky musí schválit parlament, ale ten systém, že vláda udělá protiústavní rozhodnutí, odstoupí a to rozhodnutí zůstane v platnosti, to se používá pořád. V České televizi ředitel podepíše nějaký šmėčko, vyrábí se nesmyslný pořad, ředitel se vymění a ten pořad se furt vyrábí. Tenhle systém je geniální.

**Ve scénáři je motiv, že má Martin Myšička při holotropním dýchání prožitek toho, že je účastníkem mnichovské schůzky. Proč se do filmu nevešel?**

To byla věc financí, kdybychom měli nějaké možnosti zajímavé digitální postprodukce, nějakých zajímavých triků, mělo by to smysl. Ale předem bylo jasné, že z toho nic nebude, že budeme šetřit. Tak jsem se ukáznil.

Tam vlastně zbylo jen pár vteřin z toho holotropního dýchání, které jsme točili asi den. Natočili jsem toho spoustu, skutečně zajímavé stavy, ne hrané, ale opravdický třas, i další pacienty. Pana doktor Vančuru, jednoho z Grofových žáků, pak mrzelo, že tam z toho nic není.

Ono to je otázka dostředivosti. Zdržovalo to. Tam je zvláštní oslí můstek, že on má alergii na všechno, což je komediální motiv, pak že má alergii na „Mnichov“, a tím to přitáčíme k hlavnímu tématu. To je oslí můstek, který musí rychle běžet, žádné odstředivé scény, to je šev, který je trochu volný, kde to moc nedrží pohromadě. Je to trochu autorsky chtěné.

**Měli jste na začátku ambici, aby to celá druhá část byla formálně točená jako dokument?**

Na to jsem se rovnou vykašlali, to by nás tak omezovalo, představovat si, že to někdo opravdu točí. Jednak by to muselo být pořád z ruky, z nějakého místa, kde ten člověk může stát. To by nás omezovalo v úhlech záběrů. Párkrát jsme ho připomněli, že mluví zpoza kamery, jednou tam běží na pomoc a položí kameru. Ale to jsme si řekli během psaní technického scénáře, že to takhle nebudeme dělat, že k tomu budeme přistupovat volně.

Ta inspirace Ztraceni v La Manacha je tam jasná, to to bylo točený klasicky jako dokument. Ty nejdůležitější scény tam samozřejmě nejsou. Gilliam asi ty lidi zprvu odháněl, ale pak když mu to opravdu zkrachovalo, tak si uvědomil, že oni to můžou zaznamenat, tak je pustil trochu blíž. On je technicky úplně neschopnej režisér. Jemu všechno strašně dlouho trvá, za den neudělá třeba ani záběr.

## **Příloha č. 2: Scéna disidentské schůzky ve druhé verzi scénáře**

Druhá verze scénáře Ztraceni v Mnichově, str. 38-41

Sešlo se zde několik novinářů a historiků, mezi nimi i cizinci. Anglický novinář PETER HAMES (65), polský novinář MARIUSZ ŚCIGIEL (40), český dokumentarista MIROSLAV JANEK (55) a český historik typu JANA TESAŘE, kterého budeme tedy s dovolením nazývat TESAŘ(40). Ten se drží jaksí stranou od ostatních, později pochopíme proč. Jednací řečí je angličtina. PAVEL vstoupí s klecí ž žakem a je přivítán POTLESKEM. JANA mu představuje přítomné.

JANA

Tohle je Mariuś, Pavel.

PAVEL

Dobrý den.

ŚCIGIEL

Dobrý den. Tak vy jste ten slavný  
únosce papoušků.

PAVEL

Ano. To jsem já.

JANA mu představí i další osoby. O mnohých z nich už Pavel slyšel, ale osobně je nezná.

JANA

Míra Janek, Peter Hames...

Podávají si ruce.

V rohu místnosti je pro žaka připravený stůl.

Pavel sem odloží klec a řekne pár slov...

PAVEL (ANGL.)

Takže dobrý večer. Já bych dnes bych  
nechtěl pouze předvádět papouška  
Edouarda Daladiera. Je pravda, že za  
ty dva týdny jsme se velice sblížili,  
ale při vší úctě k němu, on není  
příliš objektivní.

Lidé se smějí a žako k tomu něco poznamená.

ŽAKO (FR.)

Bojujeme za Československo!

PETER HAMES (ANGL.)

On přece pouze opakuje to, co slyšel,  
ne?



PAVEL (ANGL.)

Ale naučil se rozpoznat, co by mohlo zaujmout a to opakuje. Takže je takovým spíš bulvárním zdrojem informací.

PAWLIKOWSKI (PL.)

Takže ani papouškům už se nedá věřit.

JANA (ANGL.)

Rádi bychom, aby dnešní setkání bylo spíš zamyšlením nad tématem Mnichova.

PAVEL přitaká. Vůbec si s Janou vícekrát během této scény vymění pohledy. Je to jejich společná „konference“.

ŠĆIGIEL

Ano. Já když jsem se prvně dočetl o „papouškovi pana Daladiera“, tak moje první reakce byla: Ano, pojďme se tím zabývat vážně. Protože jinak Češi z téhle diskuse udělají zase jen divadlo, pobaví se tím a půjdou od toho. A pominou šanci na celospolečenskou diskusi o tom, co se vlastně tehdy v Mnichově stalo a proč se to stalo. Tohle je prostě dobrá příležitost jak humornou formou mluvit o vážných věcech.

HAMES (ANGL.)

Já bych chtěl pouze upozornit, že neexistuje jediný věrohodný záznam o tom, že by Daladier skutečně vlastnil papouška šedého.

ŠĆIGIEL (ANGL.)

Takže je to podvrh.

HAMES (ANGL.)

Což samozřejmě není podstatné.

TESAŘ (ANGL.)

Jistě. Celý Mnichovský problém je jenom pseudo. Takže i pseudo-papoušek. Stejně tak je pseudo otázka, zda jsme

se měli v třicátém osmém bránit, nebo  
ne.

JANEK (ANGL.)

Ale lidé se bránit chtěli. Mobilizace  
byla autentická.

TESAŘ (ANGL.)

Stejně autentická jako ten papoušek.

ŠCIGIEL (ANGL.)

Je pravda, že ty bunkry nebyly pro  
Hitlera překážka. Máme je tady za  
chalupou. Můžete se na ně zítra podívat. A po anšlusu Rakouska  
ztratily smysl úplně.

JANEK (ANGL.)

Což nemění nic na tom, že přijetí  
Mnichova vedlo k obrovské demoralizaci  
českého národa. V roce třicet osm se  
totiž kapitulace stala legitimním  
způsobem řešení politického problému.  
A z toho se český národ nevzpamatoval  
dodnes.

TESAŘ (ANGL.)

Ne, já tvrdím, že ta demoralizace  
přijetí Mnichova předcházela. To je  
to, s čím Beneš bojoval ještě  
urputněji než s Hitlerem.

(někdo nesouhlasí)

Krom toho nezapomínejme, jak bylo v  
roce třicet osm nastaveno veřejné  
mínění. Svět by nás nevnímal jako  
statečný národ, který se hrdinně brání  
německé přesile, ale jako stát, který  
kvůli svým malicherným vnitřním sporům  
zatáhl Evropu do války. Tak to vnímala  
Evropská média té doby.

Pavel fascinovaně přihlíží. Stejně jako žako, který se na nějakou  
dobu odmlčel. Přitom právě on byl možná jediným svědkem toho všeho.

HAMES (ANGL.)

Mnichov byl především obrovský krach  
evropské diplomacie, i té britské.

PAVEL odejde to kuchyně, která je se světnicí spojená krátkou chodbou. Něco si nalije a sleduje diskusi zpovzdálí. Jana se k němu připojí.

JANA

Mariusz chce, abys pro ně psal do Tygodniku Powszechnego.

PAVLA to zarazí.

PAVEL

Fakt? Proč?

JANA

Respektuje tvůj názor.

PAVEL

Protože jsi mě pozvala ty.

JANA

Co to povídáš?

PAVEL

Já jsem bulvární fotograf, Jano.

JANA

Ale prosím tě.

PAVEL

Tak co jsem?

JANA mu stiskne ruku a vrátí se zpět mezi diskutující.

### **Příloha č. 3: Motiv propisky v páté verzi**

Pátá verze scénáře Ztraceni v Mnichově, str. 40

PAVEL chce odejít, ale šéf změní tón a poprosí ho o jednu osobní věc.

ŠÉFREDAKTOR

Pane Liehme! ... Ještě o jednu věc jsem vás chtěl požádat.

Přejde ke skříni plné těžkých šanonů.

ŠÉFREDAKTOR (POKR.)

Zakutálela se mi tužka tady pod skříň. Vy máte takový šikovný prsty, nesáhnul byste mi pro ni?

PAVEL je trochu překvapený, ale sehne se, aby našel tužku.

ŠÉFREDAKTOR (POKR.)

Taková zlatá plnička. Parker. Musíte si kleknout. Bude asi až vzadu.

PAVEL strčí pod skříň celou ruku. Šátrá po hmatu. Nic. Vtom si mu šéf celou svou vahou přišlápne druhou ruku, kterou se Pavel opírá o zem.

PAVEL

Au!

ŠÉFREDAKTOR

Ty hajzle! Myslíš si, že se mnou můžeš vyjebávat? Na tvůj názor není nikdo zvědavěj! Přijdeš, zmáčkneš čudlík, nahraješ co máš, vypneš čudlík a jdeš do prdele. Rozumíš tomu?

Po pár vteřinách šéf uvolní nohu. Pavel je z toho trochu v šoku. Pomalu se zvedá.

Pátá verze scénáře Ztraceni v Mnichově, str. 40-41

35. REDAKCE ČASOPISU. KANCELÁŘ PAVLA - INT. - RÁNO

PAVEL si přišel sbalit věci do své kanceláře. Moc toho nemá. Hází fascikly, výstřižky a stará čísla časopisu do PAPÍROVÉ KRABICE, druhá hromádka na zemi je na vyhození.

Ve dveřích se objeví ŠÉFREDAKTOR.

ŠÉFREDAKTOR

Pane Liehme,...

PAVEL

Dobrý den.

ŠÉFREDAKTOR

Ten incident, ke kterému mezi námi došlo, mě mrzí. Už jsem vám psal, že tu výpověď beru zpět. Jsem dokonce připraven se vám omluvit. To je tedy přání generálního.

PAVEL

Pane Vraný, nechme to tak.

(dál si balí)

Jenom jedna věc... Zakutálelo se mi pero, tady pod skříní. Vy máte takový šikovní prsty, nesáhnul byste mi pro něj?

ŠÉFREDAKTOR velice rychle pochopí Pavlovu hru. Váhá, jak reagovat, pak se skutečně sehne a očekává trest. Pavel ho ale směřuje dále pod skříní.

PAVEL (POKR.)

Taková zlatá plnička. Parker. Musíte si kleknout. Bude asi až vzadu.

Šéfredaktor si tedy klekne a šmátrá rukou pod skříní. A skutečně, jeho prsty nahmátnou nějaký předmět. Vytáhne zlatého Parkera. Překvapeně ho podává Pavlovi.

ŠÉFREDAKTOR

Prosím.

PAVEL

Děkuju.

(na odchodu)

Mějte se tady dobře.

#### **Příloha č. 4: Pátá verze - příklad vyškrtnuté scény**

Pátá verze scénáře Ztraceni v Mnichově, str. 65-67

62. BARRANDOV. MEZI STUDII - EXT. - DEN  
PRACOVNÍK STAVBY a OSVĚTLOVAČ mají před vraty studia zaparkované své nablýskané harleye. Gerard se u nich zastaví. Obdivně na ně hledí, pak se dotkne sedla.

Vidí to jeden z pracovníků stavby.

OSVĚTLOVAČ 1

Nesahat, šéfe!

TLUMOČNICE

...

GERARD

I am not touching it. Take it easy.

OSVĚTLOVAČ 1

My JSME easy. Zatím.

Přijde i druhý pracovník.

STAVBA 1

Jakou máte VY motorku?

TLUMOČNICE

...

Jakou máte motorku?

GERARD

...

Já? Auto. Renaulta.

TLUMOČNICE

Renaulta.

OSVĚTLOVAČ 1

To ale není moc dobrý auto.

TLUMOČNICE

...

STAVBA 1

Víte, co se říká: Renault je auto, který má ve znaku píču a stejně tak jezdí.

Zasmějí se oba, tlumočnice se také nuceně usměje.

STAVBA 1(POKR.)

Přeložte mu to.

TLUMOČNICE

To se nedá přeložit. On ten znak, ten obdélník, neznamená ve Francii nic sprostého.

STAVBA 1

A co to teda znamená?

TLUMOČNICE

To znamená právě Renault. Nebo diamant.

STAVBA 1

Piča znamená diamant? To je země!!

O

SVĚTLOVAČ 1

Tak jako něco na tom je, že jo.

Gerard neví, o čem je řeč.

GERARD

....

O co jde?

TLUMOČNICE

...

Mluvíme o takových překladatelských nuancích.

Osvětlovač 1 udělá gesto prsty a jazykem.

OSVĚTLOVAČ 1

A víte, co je tohle? Renault na leasing.

GERARD

....

Co dělá?

TLUMOČNICE

....

To je znak pro leštění diamantů.