

MOJE FILMY

Andrzej Wajda

TÍM NEJTĚŽŠÍM JE NÁPAD

Jak by měl člověk „filmový nápad“ vlastně definovat? Není nic těžšího. Říká se: „mám nápad“, „můj nápad“, „podle mé představy...“. Ale je volba nějakého známého románu filmový nápad?

Pouhé rozhodnutí zfilmovat *Vojnu a mír* není ještě nápad. Naproti tomu to, proč jsem zvolil Tolstého román, a to, jak jej přenesu na plátno, by už filmový nápad být mohl. Nekonečná mnohvrstevnatost románu připouští jeho četné interpretace. Velká literární díla jsou dlouho živá, neboť každá epocha v nich najde něco nového. Proto tedy musíme odhalit to „něco“, co je dnes, kdy film přijde do kin, opravdu zajímavé.

Co je nesmrtelnou myšlenkou Sofoklovy *Antigony*? Ona sama, od přírody slabá, ale charakterově nesmírně silná žena. Tato žena ztělesňuje věčné přírodní zákony a brání je proti zákonům pomíjivým, které jsou diktovány mocí. Naším úkolem je najít takový rámec jednání, který tuto ideu vyjadřuje co nejlépe.

Před městskými hradbami bojují proti sobě, v nepřátelských táborech dva bratři. Oba přijdou o život, ale zatímco jeden z bratrů je pohřben, druhému je pohřeb odepřen. Přes Kreonův zákaz se Antigona, jejich sestra, rozhodne pochovat svého bratra sama. Odhaluje tento rámec jednání Antigonin charakter? Jsem o tom přesvědčen!

Sofokles spojil ve své *Antigoně* zemi s nebem a lidi s bohy. Kdo adaptuje *Antigonu*, musí tuto situaci nově přetvořit. A kromě toho musí věřit, že nad zemí vládnu bohové, jejichž zákony vládnu lidem.

Tím chci říct, že každá anekdota, každý příběh, který se vypráví u stolu, který se dočítáme v novinových zprávách, který zaslechneme na ulici, může obsahovat tragédii hodnou Sofokla. Člověk musí jen vystihnout její smysl, rozpoznat její opravdové hrdiny a poté určit, na kterou stranu se vypravěč musí postavit. Jistě, Kreon je stejně tragická postava jako Antigona jeho žena se od něho odvrátí, ztratí syna, město ho prokleje). Ale to není téma *Antigony*. Stejně tak málo je stranický tajemník Szczyka hrdinou ***Popelu a dýmantů***, jak by si to přál autor románové předlohy mého filmu – hrdinou je jeho vrah, Maciek Chelmicki. Proč? Protože jak Kreonovy, tak Szczykovy pohnutky budou divákům jasné teprve z jednání *Antigony*, resp. z osudu Macieka Chelmického. To, že jsem v ***Popelu a dýmantů*** udělal z Macieka Chelmického hrdinu, bylo prvním momentem mého „nápadu“.

Časově byl román *Popel a dýmant* od Jerzyho Andrzejewského ohraničen přibližně čtrnácti dny na konci války v květnu 1945. Děj filmu se naproti tomu odehrává během jedné noci a za ranního šera následujícího dne. Protože se vše děje během oné výjimečné noci, která ukončila válku a nastolila mír plný nadějí, měl jsem pocit, že všechno, co by tyto naděje zničilo, mohlo u diváka vyvolat šok. Můj „filmový nápad“ spočíval na těchto dvou rozhodnutích, ke kterým jsem došel před psaním scénáře.

Podívejme se nyní na tvůrčí ideu, která vznikla speciálně pro film. Co musí obsahovat? Co může propůjčit ději dynamiku?

Podle mého názoru je to konflikt, k němuž dochází mezi jednotlivými postavami. Vždy jsem věřil, že je tento konflikt nejsilnější, objevuje-li se v rodině, a ne mezi cizími lidmi. Pouto krve je nejsilnější nejen v primitivních společnostech. Divák rozumí povinností syna vůči otci, citům matky k dětem a konfliktům, které z nich mohou vyplynout. O to osobněji se na nich bude podílet.

ŽIVOT JE PLNÝ NÁPADŮ

Před mnoha lety jsem navštívil čtvrt panelových domů, které byly ještě rozestavěny. Jejich uniformita mě skličovala. Později jsem viděl ještě mnoho takových čtvrtí a vždycky jsem si říkal: „To není pouhá dekorace pro film, to je také místo neobvyklých lidských dramát“. Bohužel jsem tenkrát nenašel žádný děj, který by mohl takové drama přenést na plátno. O mnoho let později jsem viděl stejnou čtvrt v Moskvě. Tam mi někdo vyprávěl příběh, který se skutečně stal. Při natáčení na ulici se seznámil nějaký herec s mladou kolemjdoucí ženou. Zamilovali se do sebe a o pár dní později šel herec s mladou ženou do jejího bytu. Po jediné noci plné krásných prožitků herec vstal, když děvče ještě spalo, a šel si v téže čtvrti něco zařídit. Vracel se šťastný zpátky. Ale v tom labyrintu sobě na vlas podobných domů zabloudil a přes zoufalé hledání už nenašel ty dveře, jež by mu mohly otevřít cestu do nového života.

Od té doby, kdy jsem slyšel tento příběh, je už pro mě sídliště víc než pouhý obraz, který bych chtěl přenést na plátno. Sídliště se stalo filmem. Co je to řada domů, chodeb, oken a dveří? Nic víc než důkaz, že něco takového existuje a že to vzbuzuje strach. Teprve drama mladého muže, jenž se stal obětí této architektury, může divákem otřást.

Jiný příklad. Ve všech zemích vlastní mocní četné zdroje, které jim umožňují nechat se informovat o názorech obyvatelstva. V našem systému ale přesto není žádný z těchto zdrojů spolehlivý. Nikdo neřekne těm, co nám vládnu, dobrovolně věci, které nechťejí slyšet. Proto přišla první informace o generální stávce,

kteřá se měla v srpnu 1980 rozšířít na celé území státu, teprve od nejdůležitějších dodavatelů energie – každou hodinu se spotřeba energie rapidně snižovala. Konečně lidé pochopili, že továrny nepracují, a stáli tváří v tvář nepředvídanému.

Zamysleme se nad všemi dialogy, nad obrazy, které by byly potřebné k ilustraci blížící se stávky, zatímco scéna, ve které byla stávka překvapivě odhalena, ukazuje to důležité přímo a v dramatické zkratce shrnuje sociologicky podmíněné jevy a náhodné procesy v této události.

Tato skutečnost mi bohužel při natáčení *Člověk ze železa* nebyla známa, a tak jsem zvolil zbytečně dlouhý úvod, mnoho scén místo jedné jediné, která by ukázala, jak novinář, jenž pracuje na reportáži o nejdůležitějším dodavateli energie, se stane – spolu s námi – svědkem nepředvídaných událostí. Dozví se – a my s ním – co se v zemi děje, a to měl být výchozí bod filmu. Tak jsem zahodil šanci na krátký, pěkný a výstižný úvod.

Shromažďování a zapamatování si podobných situací je nepostradatelnou součástí režisérovy práce. V těchto událostech se všeobecné stává specifickým, abstraktní konkrétním, idea získává v lidském dramatu svou podobu.

Další příklad: Velká francouzská revoluce – konec hrůzovlády, přičemž se pařížské ulice nechovají pasivně. Z oken přihlížejí ženy, jak na katově káře přivázejí ke gilotině Robespiera, muže přísných mravů, strhávají ze sebe šněrovačky a odhalují svá ňadra. Touto spontánní protestní akcí zavedly novou módu, která zahájila epochu volných mravů.

Když vidíte takové scény a podaří se vám je zařadit do scénáře, řekne to divákovi víc než ta nejpřesvědčivější slova. Největší sociální napětí se vybíjejí často v gestech, která autor scénáře může sám jen těžko vymyslet.

Film *Kanály* je skutečný příběh muže, který se účastnil pouličních bojů za Varšavského povstání v létě roku 1944. Přesto jistý hollywoodský scénárista blahopřál v Cannes Jerzemu Stawinskému (autorovi scénáře *Kanály*) k jeho neobvyklému nápadu. Nedovedl si představit, že kanály byly opravdu jedinými spojovacími cestami, když nepřetržitá palba zneprůchodnila ulice.

Pro změnu o něčem úplně jiném. Mám psa. Před několika lety jsem byl ohledně svého povolání ve velmi složité situaci. Nový ministr kultury a umění se rozhodl mě propustit, byl přesvědčen o tom, že mu stojím v cestě k uskutečňování jeho plánů (což nebylo nepodložené). Právě v tom okamžiku můj pes vážně onemocněl, takže jsem rychle zavolal zvěrolékaře. Pečlivě psa prohlédl, potom se na mě podíval a řekl: „Když se neuklidníte a nebudete se kontrolovat, váš pes pojde.“ Dostal jsem dvojnásobný strach: o psa a o sebe. Až do té doby jsem byl přesvědčen, že ministr ztrácí kvůli mně hlavu a že já se zcela ovládám.

Představte si tu scénu. Herec se dívá na svého psa, který odhalil jeho tajemství. Muž postupně začíná vnímat svou vlastní nevolnost: třesoucí se ruce, žaludeční nebo střevní potíže, náhlé závratě. Rozhovor se psem se může stát bravurním kouskem pro autora dialogů – role psa by tak vstoupila do dějin filmu.

Přesně cílená anekdota tam, kde ji film potřebuje, objasní okamžitě situaci, kterou bychom jinak museli za značných obtíží aranžovat popisnými scénami.

Takové úvahy a náčrty umožňují ve spojení se scénářem rozlišit v hotovém filmu podíl scénáře a podíl herecké interpretace. Právě v tomto místě vznikají nedorozumění. Divák je dojat hrou herců – představitelů filmových rolí, co jej ale vzrušuje, je Antigonin osud napsaný Sofoklem.

PO INSPIRACI MUSÍ NASLEDOVAT VÝBĚR HERCŮ

Přítel z divadla mi jednou řekl: „Když pracujete s herci bez talentu, dopouštíte se dvojí chyby. Marníte svůj čas, zatímco nadaní herci na vás čekají.“ Existují dva momenty, kdy je režisér bezpodmínečně odkázán na inspiraci (náhlou jasnovidnost). Nejprve musí stanovit téma filmu a způsob, jakým je chce realizovat. Druhý moment se týká výběru herců. Předpokladem je, že člověk zná herce, kteří jsou k dispozici. Musí zhlédnout spousty filmů, chodit do divadla, poohlížet se v hereckých školách, seznamovat se s amatérskými skupinami – zajímat se o náročná představení, ale také o skromné provinční pokusy. Je zapotřebí mnoha let k vytvoření kartotéky ve vlastní paměti, kterou nedisponuje žádná agentura. Nejdůležitější je toto: režisér musí vidět opravdu všechno, ale musí i pozorovat své vlastní okolí a snažit se v každém člověku objevit možného představitele určité role.

V *Popelu a démantu* jsem našel nepostradatelný protiklad k Cybulského někdy excesivní schopnosti přeměn a spontaneity v Adamu Pawlikowském, v multitalentu hudebníka, esejisty, kritika, zkrátka věčného amatéra. V mém prvním filmu *Nezvaní hosté* hrál Pawlikowski na okarínu, v *Kanálech* se objevil na plátně na pár sekund jako esesák. V *Popelu a démantu* ale Pawlikowski měl důležitou roli, která stála na počátku jeho herecké dráhy. Jerzyho Radzilowicze (*Člověk z mramoru*) jsem objevil v jednom absolventském představení varšavské herecké školy. Onoho herce, který hrál obzvláště výrazově silnou scénu v *Zaslíbené zemi* (tu divadelní scénu!), jsem viděl v amatérské skupině v krakovském *Divadle tuláků* – *Ryszard Bromowicz* náležel k tomuto divadlu už léta. Plán zfilmovat *Dantona* jsem nosil v hlavě dlouho poté, kdy jsem tuto hru zinscenoval pro divadlo. Ale teprve až jsem na prknech uviděl Gérarda Depardieua,

osvítlo mě to: viděl jsem živého Dantona! Onoho večera jsem věděl, že tento film musím natočit. O obsazování rolí je třeba začít přemýšlet velmi brzy, jakmile režisér vymezí látku filmu a začíná pracovat na filmovém scénáři. Jsem přesvědčen o tom, že výběr herců je tvůrčím aktem. Režisér pracuje s proměnlivým, nestálým, náladovým materiálem – neboť herci jsou lidský materiál. Když byl jeden z nich včera ve filmu dobrý, neznamená to, že zítra musí hrát stejně tak dobře. Možná to byla náhoda, šťastná shoda okolností, která se již nebude opakovat. A naopak. Jak nádherný byl debut Jamese Deana, Belmondův debut ve filmu **U konce s dechem** nebo debut Giulietty Masinové v **Silnici!** A kdo znal tyto herce, kým byli podporováni? Jen neoblomným přesvědčením režisérů, kteří je vybrali, jejich intuicí. Jsem si jist, že jejich poradci a asistenti sázeli naopak na známé herce.

Režisér se na plátně objevuje jen zřídka. Když se s postavou ztotožní, měl by najít herce, který je mu charakterem a temperamentem příbuzný a zevnějškem podobný, jak jen to jde. To vysvětluje režisérovu oblibu určitých herců. Zestárnou spolu, procházejí stejnými změnami a loučí se s plátnem společně. Tíží mě myšlenka na ty mnohé talentované herce, kteří stále čekají na roli, na svého režiséra a na jeho moment inspirace. Vedle těch dvou tří hlavních rolí má každý film vedlejší role. Jsem přesvědčen, že by se osvědčilo obsadit je nadanými herci – výraznými individualitami, aby se vedlejší postavy vepsaly do paměti diváků. Představitel vedlejší role musí být obzvláště výrazově silný, aby dokázal své postavě dát profil. Role, která je ve scénáři sotva načrtnuta, se tak může stát tvůrčí. Pak uvidíme na plátně živé lidi, výraznější než je těch několik málo řádků ve scénáři. Malé role nejsou nikdy nevýznamné – to jen lhostejní režiséři nerozpoznávají jejich možnosti. Objeví-li se postava na plátně jen krátce, měla by být představována takovým hercem, jehož pouhá přítomnost a pohled přitahují pozornost publika.

REŽISÉR MUSÍ VĚŘIT SVÝM HERCŮM

Nehledě na to, jací herci jsou vybráni, nesmí se zapomínat, že jim režisér musí věřit od začátku až do konce. Režisér je zprostředkovatelem jejich slávy, nebo ztroskotání. V divadle má herec kontakt s publikem, v tomto prolínání svou rolí každý večer dopracovává a zdokonaluje. Když herec točí film, stojí před kamerou, tou hromadou plechu a skla, od níž nemůže očekávat žádné nadšení. Herci zůstává jen režisér, jemu musí herec odhalit nejtajnější a nejuzavřenější zákoutí své duše. Představte si muže, který zavede nějakého člověka k otevřenému oknu, jemně ho přesvědčí, aby vylezl na parapet, a pak ho přemluví, aby skočil z desátého patra: „To je tak krásné, letět vzduchem!“ Právě takovým mužem je dobrý režisér: vzbuzuje důvěru a dává jistotu, u něj se herec odváží zbavit se své rutiny. Kdo nemá rád herce, kdo nemá pochopení pro jejich náročné povolání, neměl by s herci pracovat. Je rozdíl mezi „pozorovat“ a „vidět“. Herec musí vycítit, že režisér vidí všechno, co on při zkoušce nebo před kamerou dělá. Musí vědět, že jej režisér pozoruje i tehdy, když vypráví v kantýně studia anekdoty.

Na začátku natáčení **Popelu a dýmáku** stál Zbyszek Cybulski ve dveřích a zcela nevědomky přešlapoval z nohy na nohu. Po chvíli mi povídá: „Víš, cítím se prima.“ Tímto pohupováním sem a tam jsem si udělal jasnou představu o hlavních charakterových rysech postavy, kterou po celý film tak dobře ztělesňoval. V tom okamžiku mě okouzila a já jsem pochopil, co mi chtěl tajně naznačit. Co by se asi stalo, kdybych jej chtěl „vést“ podle svých představ, aniž bych se staral o jeho němé poselství? Stáhl by se do sebe jako šnek do svého domečku a nechal by mě s mou představou Mačka Chelmického až do ukončení filmu. Říká se, že čínští obchodníci vědí, že slova mohou lhát, ale ruce ne. Neboť upřímnost lidí hledá nějaký ventil. Odtud počítadla a hlavolamy ze slonové kosti, které uklidňovaly třas rukou a zabraňovaly nekontrolovaným pohybům. Jaká škola pro režiséra! Není nic, co by více fascinovalo, než pozorovat člověka, který skrývá své pocity – postupně je odhaluje, nemůže ovládnout, co by chtěl skrýt. Na rozdíl od slov je pohyb vždy zrádný.



Počátkem roku 1982 krátce po zavedení výjimečného stavu v Polsku měla Krystyna Jandová v Paříži dokončovat natáčení filmu a stála před těžkým rozhodnutím, jestli má zůstat v zahraničí, anebo se vrátit do naší země. Bydlela u jedné naší společné přítelkyně, která mi později vyprávěla: „Jandová vešla. Právě jsem se chystala péct koláč. Vzala mi talíř z ruky, něco u toho vyprávěla a šlehala bílky tak rychle, že mi děti šeptaly do ucha: ‚Co je to s tetou Krystynou?‘ Pochopily, že něco není v pořádku. Na Krystyniných gestech poznaly její strach, a vůbec neposlouchaly její zábavnou historku, kterou vyprávěla, aby skryla své pocity.“ Tento rozdíl mezi jednáním, chováním a slovy je nejlepším prostředkem k vyjádření psychologické pravdy. Herec je osvobozen od ilustrování něčeho, jeho chování je přirozené a odpovídá způsobu, jakým skrýváme vlastní rozporuplnost a nejvnitřnější pocity. Ty se tímto způsobem projeví proti jeho vůli, a právě to vzbuzuje na filmovém plátně dokonalou iluzi skutečnosti.

VÍCE ČINŮ NEŽLI SLOV ! O AUTENTICKÉ HŘE HERCŮ

Hrát před kamerou – to znamená jednat. Hercům opakuji vždy toto: Nevyprávěj: Jednej! Neotálej: Zasáhni! Přejdi od slova k jednání! Je to boj: Rána, kryt, obrana a útok. Mysli stále na své partnery: Co jsou zač? Kdo je tvým nepřítelem? Pamatuj, že se hraje v tomto okamžiku – musíš představovat to, co bude, a ne to, co bylo dřív!

Hamletovy monology nejsou nic jiného než zoufalý pokus začít jednat, ještě než jednání začne: Když se Hamlet takto interpretuje, dá se probudit k životu: Říká se „malovat ze života“. Roku 1863 vystavoval Edouard Manet v Salonu svou *Olympii*. Místo „ženskosti“ si dovolil namalovat ženu. Idea nahoty sice byla strpěna, ale konkrétní obraz živé nahé ženy nemohl být akceptován.

Rovněž filmová role se musí vypracovat neméně pečlivě jako konkrétní obraz režisérem i hercem. Herec hraje „blízce životu“, když se nachází v určité životní situaci. Je jednoduché dospět k pravdě tam, kde má děj spád. Jinak je tomu s pravdou psychologickou – tu musí pro herce vypracovat režisér. Ale žádné chytrácké řeči! Výřečný režisér si libuje v navrhování asociací. Nepohrdne paradoxem ani učenými exkurzami. Herec je ochromen, protože nic z toho v něm nevyvolává jiskru fantazie, nenachází v tom žádný orientační bod. Jeden starý polský herec jednou přerušil podobný monolog svého režiséra, aby se ho na něco zeptal, přičemž ukazoval na svou partnerku: „*No dobře. Ale řekněte mi jenom, je mi sympatická, nebo ne?*“

Někdy jsem pracoval se ctižádnými herci, kteří si byli jisti, že právě daná role rozhodne o jejich budoucnosti. Nadlidsky se snažili, aby se dostali svým postavám pod kůži, přesvědčeni o rozhodujícím významu svého úkolu. Tento přehnaný pocit odpovědnosti bohužel herce oslabuje. Vnitřní uchvácení se nemůže projevit, má-li herec strnulé pohyby. Hercův obličej zkamenělý úsilím nemůže vyjádřit nuance důležité pro hru. Studený pot děsu z vědomí, že hraje v důležitém filmu, zasahuje herce nejhluběji, jenže pocitům své postavy se herec uzavírá. Herec, který je nespokojen sám se sebou, se koncentruje na text: přepracovává dialogy, vymýšlí nové scény, tráví hodiny zkoušením kostýmů, do všeho se plete, ale není schopen se zajímat o postavu, kterou má představovat. To je těžce léčitelná nemoc... Vždycky se pak snažím oddělit hercovu osobu od jeho role. Vysvětlím herci, že se nejedná o fyzické nebo duševní podobnosti mezi ním a postavou, kterou má ztělesnit, že principem hereckého povolání je dovednost umělce, že to nepomůže, když se herec existenciálně ztotožní s postavou, kterou musí „hrát“. Režisér nemá jinou možnost než co nejpřesněji definovat, co od herce očekává, a jeho hru pozorně sledovat – nebo se musí herce zbavit hned na začátku natáčení.

ZKUŠEBNÍ ZÁBĚRY JSOU BEZPODMÍNEČNĚ NUTNÉ

Zkušební záběry se neomezují na výběr herců. Mohou dát odpověď na všemožné otázky týkající se plánovaného filmu: Jak se poslouchají dialogy na plátně? Jak vypadají na plátně kostýmy? Jak se chová tým při natáčení? Zkušební záběry mohou film ovlivnit rozhodujícím způsobem. Nesmí se na ně jít s rutinou. Každý film představuje výzvu. Zkušební záběry mají funkci propracovat zvláštnosti tématu, scénáře a celého filmu. Jsem přesvědčen, že se nesmějí oddělovat zkušební záběry kameramanovy od záběrů hereckých. Rozšířený názor, že by zkušební záběry herců měly být objektivní, neutrální, je chybný. Na plátně chci vidět představitele rolí s osvětlením a v kostýmech plánovaného filmu. Často dělám zkušební záběry mimo studio, pod širým nebem nebo tam, kde už se natáčelo. Záběry pod širým nebem jsou bližší skutečnosti – obličej herce se nevyrovná, tak jako ve studiu, z obvyklé temnoty, ale získá objektivní existenci jako ji mají nebe, stromy, sníh na místě natáčení. To je také konec fáze, během níž kameraman film „*verbálně představuje*“, aby uklidnil režiséra. Člověk stojí tváří v tvář pravdě: Bude kameraman schopen přetvořit ten mnohotvárný, nahodilý svět do jednotného obrazu na filmovém plátně? A herci, překvapeni, že se točí pod širou oblohou, zapomenou všechny připravené figle a vzhledem k pravosti okolí sáhnou po několika málo otřelých prostředcích. Producenti považují zkušební záběry většinou za zbytečné, za rozmar režiséra. Štáb v nich vidí nutné zlo, po němž začne „opravdová práce“. Podle mých zkušeností mohou svědomitě provedené zkušební záběry zachránit plánovaný film před neúspěchem. Přinejmenším mě ušetří několika zklamání.

Několik praktických rad:

1. Nedovolte, aby se herec naučil dialog zkušební scény nazpaměť: Omlouvejte se tisíckrát, dávejte vinu svým asistentům, ale text herci dejte teprve v poslední minutě, před kamerou. Tak se ukáže, jestli opravdu rozumí smyslu scény: když ano, bude schopen improvizovat.
2. Kamera by měla herce doprovázet, a ne mu přidělovat zbytečné starosti. Měly by se volit zejména dlouhé záběry, které mu nepřekážejí v jeho pohybech a dovolují mu jednat tak, jak se mu líbí. Dlouhý záběr je také jediná možnost pozorně sledovat herce během projekce na plátně. Zkušební záběry vyžadují trpělivost a otevřenost. Když vidím možnost jiné interpretace, řeknu o ní herci a

- záběr se opakuje. Někdy vyžaduje opakování i herec. Jestliže chce předvést vlastní verzi scény, musí se mu vyhovět. Volba herců není jediným cílem zkušebních záběrů.
3. Musíte dát představitelům filmu možnost, aby si svoje role vyzkoušeli. To je uchrání od mnohých nedorozumění, která by se jinak dostavila v prvním natáčecím týdnu. Pomocí kostýmu, nalíčení a skutečnosti, že se točilo venku, se Danielu Olbrychskému podařilo už dlouho před začátkem vlastního natáčení vytvořit postavu hrdiny v **Krajině po bitvě**.
 4. Vyvarujte se toho, abyste povolali mnoho herců – a především hereček – v naději, že v této síti chytíte zlatou rybku. Na takovém jarmarku nemohou ze sebe herci vydat to nejlepší. Chybí jim jistota. Rozšíří se všeobecné napodobování, které je následováno všeobecnou jednotvárností. Měli byste vzbudit dojem, že zkušební záběry slouží k potvrzení správnosti vaší volby.
 5. Nikdy nesvěřujte zkušební záběry svým asistentům. Na plátně byste pak totiž viděli pouze výsledek jednání, u kterého jste nebyli přítomni. Chybělo by vám to podstatné – vzpomínka na vaši vlastní bezprostřední reakci, která může vzniknout pouze osobním kontaktem. Při zkušebních záběrech **Člověka z mramoru** jsem se poprvé setkal s Krystynou Jandovou. Zaujal mě způsob, jakým kouřila, když čekala na kameru a osvětlení. Ještě nikdy jsem neviděl takovou nervozitu. Sdělil jsem jí své nadšení a poprosil ji, aby to zopakovala znovu pro kameru. Udělala to precizně. Bylo mi hned jasné, že je herečka, která si je vědoma svých možností a že není jedním z těch mladých děvčat, která se v takové situaci zeptají: „Ale co se vám vlastně tak líbilo?“ O svém prvním setkání s Jerzym Radzilowiczem ještě dlouho předtím, než jsem ho vybral pro **Člověka z mramoru**, jsem už mluvil. Bylo to při zmíněném absolventském představení jednoho kurzu varšavské divadelní školy. Zkušební záběry mou volbu jen potvrdily. Jeho úsměv, navíť jeho improvizovaných odpovědí, přirozenost každého jeho slova byl jsem si hned jist, že jsem objevil někoho výjimečného. Jeden ze zkušebních záběrů byl později dokonce zařazen do hotového filmu. V posledních letech se přešlo postupně k natáčení zkušebních záběrů na video a já sám jsem to také často dělal. Film **Bez umrtvení** se musel skoro celý natáčet v jednom jediném bytě. Abych mohl udělat celý film s herci, které jsem vybral už při psaní scénáře, využil jsem příležitosti zachytit vše na video. Nešlo mi tedy o výběr herců, ale spíše o druh pohledu na celek. Výsledek mě zbavil odvahy. Měl jsem chuť celou produkci zastavit. Tutéž zkušenost jsem udělal v Paříži, když jsem se díval na video na skupinu herců pro **Dantona**. Připisuji to skutečnosti, že video je pro režiséra utvářeného filmem technikou, která neklade odpor. Osvětlení je stále dostatečné, vedení kamery je pro její lehkost velmi snadné, aťkoliv smazatelný materiál není omezen. **Člověk pracuje bez jakéhokoliv napětí, bez důvěrné atmosféry rizika a očekávání „nejhoršího“**. A to je právě to, co charakterizuje práci na dobrém filmu a co se musí prožít při zkušebních záběrech. Samozřejmě existuje ještě jiná možnost, jak najít herce – katalogy a pořadače hereckých agentur. Ale to mi připomíná svatby, které vznikly na základě inzertních nabídek k sňatku: zoufalost nebo cynismus. Víím, že v zemích s obrovským „trhem“ herců po nich musíme sáhnout, ale člověk takovému výběru nesmí věřit, bude vždy jen prvním krokem.

K REŽII PATŘÍ I PRACOVNÍ PLÁN

Prohlédněme si přesně pracovní plán. Obsahuje složitý proces filmové produkce. Nejprve dny, týdny a měsíce (volné dny jsou zatrženy červeně!). Termínový kalendář začíná prvním natáčecím dnem a končí tím posledním. Přípravné práce a doba na střih v kalendáři nejsou zahrnuty. Na pracovním plánu závisí termínový kalendář všech zúčastněných – herců, režisérů, techniků. Vlevo je soupis postav filmu se jmény jejich představitelů. Tak se dá jedním pohledem zjistit obsazení rolí. Termínový kalendář vzniká samozřejmě po detailním prostudování scénáře.

Každá scéna (tzn. každá jednotka děje, která se točí bez přestávky na tomtéž místě) vyžaduje realizační soupis. Ten zahrnuje:

- hlavní představitele,
- vedlejší role,
- počet statistů,
- potřebné rekvizity,
- speciální efekty,
- vybavení jako jeřáb, přídatné osvětlení a jiné technické prostředky, které realizační tým nevlastní.

Všechny scény, které se odehrávají na shodném místě, se natáčejí najednou. Bylo by příliš nákladné, kdybychom se na totéž místo museli vracet. Říká se tomu „sekvence“. Ty se zanesou do svislých sloupců pracovního plánu, a stanoví tak hercům časový plán natáčecích prací. Takto sestavený pracovní plán dovoluje zachytit jedním pohledem, co už je vyřízeno a co se ještě musí vyřídit, kdy je filmový štáb na tom kterém místě (plán bere v úvahu stěhování a dny určené pro přípravu natáčení). Tak získáme přehled o celém filmu a snadno se v něm orientujeme. Pořadí sekvencí je závislé na všech možných faktorech: na povětrnostních vlivech, na organizačních, finančních, technických faktorech.

Věřte mi, že sestavení pracovního plánu vyžaduje stejně tolik inspirace a fantazie jako každý jiný tvůrčí proces. Opomine-li se však umělecké hledisko, může to film už na začátku zničit. Proto přiznává Polský filmový svaz statut umělce všem, kteří se na produkci filmů podílejí. Téměř v každém filmu jsou scény, které se natáčejí venku. Scénář udává roční dobu. Je velice důležité určit roční období přesně. Děj jednoho filmu může probíhat měsíce a roky. Abychom na plátně změnu ročních období zdůraznili; necháme sekvence, které se odehrávají v různých ročních obdobích, následovat za sebou (krajina v létě, horko, slunečno – poté zasněžené střechy města). Odtud divák vyčte ty uplynulé měsíce. Změna ročního období má pro náš pracovní plán velký význam: Těch deset až dvanáct týdnů určených pro filmování se musí v termínovém kalendáři rozplánovat tak, aby natáčení mohlo začít koncem zimy a skončit uprostřed jara. To bývá v případě, kdy nemáte peníze, abyste si podle libosti zajeli tam, kde najdete požadované klima a krajinu.

Chyba v pracovním plánu – a zmatek je tu: prodlení; komplikace, nutnost točit ve studiu scény určené pro venkovní záběry. Pak dokonce musíte stavět ve studiu celé krajiny, což může pro film znamenat finanční a uměleckou katastrofu.

ZÁBĚRY: ZAČÍNAT DŮLEŽITÝM, KONČIT PODRUŽNÝM

Je pravda, že každý film je jedinečný, ale jisté kroky se opakují. Jestliže nechcete plýtvat svými silami, nezačínajte scénami vedlejšího významu. Někteří mladí režiséři si myslí, že to dovoluje hercům a týmu se „rozehrát“. Není nic chybnějšího! Když se herec staví k roli takto, nebude se moci do ní nikdy opravdově „převtělit“: Ve scénáři stojí: „Jde ulicí.“ Dobrá. Ale odkud postava jde? Kam jde? Co cítí? To nám prozradí jen scény předcházející a následující. Vezměme si jednoduchý příklad. Muž se vrací od své milenky a jde ke své ženě. Nebo naopak. To jsou dvě rozdílné scény, které herec musí vytvořit. Pouze po odehrání rozhodující scény bude herec schopen vyjádřit to, co při chůzi cítí. Začnete-li záběry podružných věcí, plýtváte filmovým materiálem a energií štábu, kterou na začátku natáčení ještě překypuje. Všichni do nich vloží svou sílu a elán, a vy ztroskotáte, když dodáte tímto zdůrazněním příliš velký význam vedlejším scénám. Tyto scény pravděpodobně později vystříháte a budete je muset točit ještě jednou. Aby se získalo z prvních natáčecích dnů maximum, aby se štáb a herci pro hru nadchli a upevnily se vztahy mezi nimi, je třeba začít důležitými scénami, jejichž hodnota pro film je jasná a důležitá. Herci přitom dokonale poznají své role a režisér může hned na začátku vyložit svou představu o filmu.

A kdy se má točit poslední scéna? Každý film končí obrazem, který si divák uchová v paměti. Tato scéna vyžaduje zvlášť velkou péči. Ne vždy se dosáhne hned při prvním pokusu žádoucího efektu. Někdy se musí začít zase od začátku. Takže se střežte ponechat si poslední scénu až na konec natáčení filmu. Optimální bude, natočí-li se tato scéna někdy v průběhu filmování, v době, kdy štáb už zcela odhalil své možnosti a kdy už režisér má o svém filmu celkovou představu. Nikdy se mi nepodařilo udržet nasazení týmu až do konce. Poslední dny natáčení jsou všeobecně slabé. Pracuje se ve spěchu, počáteční elán je tentam. Za těchto okolností je lépe, tak důležitou scénu, jakou je závěr filmu, nenatáčet.

AUTOR FILMOVÝCH DEKORACÍ NENÍ ŽADNÝ KOPISTA

Autor dekorací pro film *Všichni prezidentovi muži* dostal Oscara za návrh dekorací, které představovaly novinovou redakci. Dekorace byly tak realistické, až měl člověk dojem, že se točí ve skutečné redakci. Filmoví znalci, kteří o tom nic nevěděli, byli zmateni: Byl tedy někdo vyznamenan za to; že nevytvořil nic nového a pouze kopíroval skutečnost? Abychom tento případ objasnili, podívejme se na to, jakou úlohu má scénograf v době, kdy se většina filmů točí na ulicích, anebo v již daných interiérových prostorách. Je to v podstatě filmový architekt, kdo vybírá místa natáčení. Upraví je, pozmění, přizpůsobí je ději scénáře a dává režisérovi instrukce: „Kameru postavíš tam. Tady to zakryješ.“ Ve skutečnosti to není vždycky tak jednoduché. Stává se, že to, co my vidíme vlastníma očima, na plátno přeneseno být nemůže. Některé dekorace se nedají filmovat. Jsem přesvědčen, že redakce, ve které Robert Redford a Dustin Hoffman pracují, je rekonstrukcí redakce Washington Post. Dalo by se postupovat jinak? Kdyby se filmový štáb uhnízdil na pár týdnů v redakci, musely by noviny přestat vycházet. Kromě toho by to stejně nemělo žádný smysl: Na plátně bychom viděli jen část scény, protože by se pro každý záběr muselo vyšetřit nezbytné místo pro kameru a štáb – na rozdíl od studia, kde je místo pro techniku mimo dekorace; mobilní přičky rovněž umožňují natáčet z vnějšku scény. Nadto (a to je velmi důležité) může výprava filmu zvolit nejdůležitější prvky vybavení místnosti, uspořádat je vedle sebe a soustředit je způsobem, jehož se v reálu nedá docílit. Samozřejmě je takový způsob, který mohou ocenit jen specialisté, velmi nákladný, ale musí se počítat také s omezeními a potížemi, na které se narazí, když se točí v reálném prostředí.

Vezměme si třeba světlo. Během dne sleduje slunce svou dráhu, jeho světlo se mění, a tím se redukuje pracovní doba štábu, ledaže se zatemní okna a použije se reflektorů. Ale tím se ztratí jeden z

nejhodnotnějších efekt reality: pohled oknem ven a pravé denní světlo: Umělé osvětlení podléhá vlastním omezením – reflektory se dají připevnit pouze na „neviditelné“ stropy nebo ukrýt v nějakých rozích, což ovšem ne vždy vyvolá očekávaný efekt. Takže si přednostně vybíráme vnitřní prostory s balkonem, kam se dají namontovat reflektory, nebo interiéry v přízemí, kde jsou reflektory instalovány na pohyblivých konstrukcích a zesilují nebo zastupují slunce. Důsledek je jasný. Chudí filmaři točí své filmy v přirozeném prostředí, zatímco milionáři si mohou dovolit postavit skutečnost ve studiu, kde se pracuje jednodušeji. My chudí musíme na reálném místě posílit iluzi skutečnosti, využít sebemenšího světelného efektu z přirozeného prostředí, abychom mohli oživanou skutečnost rekonstruovat.

Dekorace jsou tedy závislé na osvětlovací technice a práci kameramana. To vyžaduje, aby filmový architekt dobře znal filmovou produkci. Musí si přečíst scénář a musí být schopen posoudit požadované dekorace z finančního hlediska. Z architekta a technika se skrátka musí stát znalec filmu. Při hledání nových míst pro natáčení musí autor dekorací vyfotografovat všechno, co podněcuje jeho fantazii. Shromažďuje rozmanité podoby vizuálního světa a vkládá si je do paměti, aby je mohl zprostředkovat režisérovi, jenž z nich poté některé zužitkuje. Vskutku–filmový architekt není žádný kopista, vždyť přece usiluje o nerealizovatelné umění rekonstruovat přírodu uměleckými prostředky.

Za posledních deset let jsem: pracoval ve studiu mezi dekoracemi jenom dvakrát. Moje ostatní filmy vznikaly ve skutečných interiérech. Tento poměr vypovídá vše o nové roli filmového architekta. Pracovat ve studiu je pohodlné. Kostýmy a rekvizity jsou v dosahu, osvětlení se nemění. Přesto se vždycky bez váhání vzdám tohoto veškerého pohodlí ve prospěch skutečného bytu, skutečné kanceláře, skutečné továrny. Tato prostředí vedou režiséra k vyšší kreativitě, kameramana k novým řešením problémů s osvětlením. U autentického interiéru jsem si jist, že mám místo natáčení, které vytvořil sám život. Je tu organické. spojení s okolím výtah, schody, dvůr, vjezd, ulice. A především z místa natáčení dá usuzovat na chování jeho obyvatel.

Volba míst pro natáčení různých sekvencí je určována dvěma úvahami. Odpovídá dekorace požadavkům scénáře a plánům režiséra? Je vizuálním obohacením pro film? Dá se volba místa natáčení sloučit s pracovním plánem štábu z hlediska jeho vzdálenosti či dostupnosti? Než se rozhodne, musí se zvážit všechny umělecké nároky a požadavky produkce, především dnes, kdy je doba natáčení většiny filmů omezena na pět až sedm týdnů a každé stěhování štábu ji zkracuje. Výběrem místa natáčení jsou pověřeni nejprve asistenti režie, kteří navrhnou režisérovi více možností. Šli by až na konec světa, jak jsou ctižádostiví, jen aby našli něco výjimečného. Pro produkci by bylo nejlepší, kdyby se tomuto pudu určily hranice – nejlépe, když se vyšlou na cesty pěšky nebo na kole. Když chce být filmový architekt režisérovi užitečný, musí se vzdát svého původního povolání konstruktéra imaginárních prostor a proměnit se ve vagabunda, v akvizitora, který si všude zajistí přístup, který se vplíží do nejtajnějších zákoutí privátních domů a kanceláří a pozoruje všechno ze zorného úhlu plánovaného filmu. Udělá momentky, zanesení plány a náčrtky na ubrusky a staré obaly, aby je mohl ukázat režisérovi. Navíc musí filmový architekt pozorně zhlédnout všechny filmy a zjistit, zda místa natáčení, která sám vybral, nebyla již použita někým jiným. V takovém případě se musejí vyměnit dveře, zastřít okno, natřít nanovo zdi.

Architekt musí také vědět, kdy je světlo nejvýhodnější a jestli nebude hluk tramvaje rušit záznam zvuku. Dnešní autor filmových dekorací je více filmař než architekt. Tak mě přemluvil můj přítel Allan Starski – i když měl možnost postavit si ve studiu pěknou vesnickou usedlost – abychom točili **Slečny z Vlčí** v jedné staré zachátralé vesnické vile padesát kilometrů od Varšavy. Měl pro to jediný důvod – byly tam patrné stopy dřívějšího života, což nelze uměle vytvořit. Může se hodnotit filmová dekorace podle kritéria, zda jako **trompe-l'oeil (zrakový klam)** přesně napodobuje přírodu? Sotva existuje film bez scén pod širým nebem, neboť reálná obloha se uměle prostě vytvořit nedá. **Jindřich V.** Laurence Oliviera (1944) je pěkný film s výjimečnou scénografickou koherencí, ale jeho stylizace se nezdařila při bitvě pod oblohou Azincourtu. Někteří režiséři, kteří jsou si rizik oblohy vědomi, tento nespolehlivý faktor jednoduše vyloučí. Celý film se natáčí ve studiu, pod oblohou namalovanou jako **trompe-l'oeil**. Takové filmy se však vyznačují nudou strnulou jednotvárností. Původní nebeská klenba nad našimi hlavami se opravdu nedá ničím nahradit! Filmový architekt, který ve filmu napodobuje realitu, je opravdový umělec.

KOSTÝMY, NEBO CIVILNÍ OBLEČENÍ

U většiny současných filmů je těžké rozhodnout, jak se má herec obléknout. Často herec hraje ve svém vlastním oděvu. Jaká je přitom role kostýmního návrháře? Začnu jednou anekdotou. První den natáčení **Popelu a démantu** se Zbyszek Cybulski objevil v sedm hodin a hned šel do šatny. Pak vyšel rychle a rozhodně ven, následován dvěma garderobiéry, kteří zoufale volali: „*Pane Wajdo, on se nechce převléknout!*“ Zbyszek byl oblečen opravdu tak, jak jsem ho ta léta našeho přátelství vždycky vídával: džíny, zelená vojenská bunda, vysoké šněrovací boty, batoh z hrubé lněné látky přes rameno. Poté, kdy vyzkoušel všechny kostýmy, které pro něho byly připraveny, se rozhodl pro vlastní oblečení, přesvědčen o správnosti

své volby. Byl sám sebou a rovněž ve filmu se chtěl prezentovat takový, jaký byl, se svými botami a hliníkovou polní láhví ve svém batohu. Kdo by takové výzvě režisérovi neporozuměl? Jiný příklad, a to ze **Zaslíbené země**. Místo aby se navrhovaly kostýmy pro stovky statistů, improvizovali jsme ze skladu garderoby. Někdy se nám podařilo sestavit z jednotlivých kusů takový celek, že jsme ho rezervovali pro hlavní představitele. Kostýmy, které jsme vzali – abych tak řekl – přímo z tyče a upravili, byly mnohem opravdovější a rozmanitější, než kdybychom je nechali pro film nově navrhnout a ušít. Samozřejmě by se mi to nikdy nepodařilo, kdybych sám neseděl hodiny ve skladišti kostýmů a nesledoval zkoušení statistů a herců. Kostým může herci pomoci, ale může se projevit i záporně. Zkuste vnutit mladému krásnému herci příliš široké kalhoty! Má-li talent, spatří v nich po krátkém váhání odkaz na to, jak ho režisér ve filmu vidí. Když ale talent nemá, bude hrát tak, jako by hrál v neutrálním oblečení.

Schopnost poradit hercům (a ještě víc herečkám!), jakého kostýmu mají použít, je pro kostýmního návrháře stejně důležitá jako cit pro barvu a střih. Když se mému příteli Jerzemu Szeskému kostým opravdu povedl, oblékl si ho a procházel se po place tak dlouho, dokud jsem si ho nevšiml a nepřidělal jeho nový dílo nějakému herci.

Ještě jedna praktická rada na závěr. Nenechte herce, aby se pro každou scénu převlékali. Krejčí rád tvrdí, že nový kostým (tzn. nové sako nebo bunda, neboť na kalhotách tak nezáleží a boty jsou vidět na plátně jen zřídka) pomůže hercům pohroužit se do jejich role. Je to možné – ale když se – při montáži musí změnit pořadí scén (což se stává často a nedá se tomu zabránit), překáží tomu jedna z těchto koketerií. Žaket nebo nějaká kravata maří možnost vylepšit film při jeho montáži.

PŘÁTELE TOČÍ FILM

Stále spolu, obklopeni filmovým materiálem, připomínají členové filmového štábu komando nebo skupinu partyzánů. Neexistuje ale žádná škola, která by tento dav školila.

Podle mého názoru existují jen tři možnosti, jak je možné dát dohromady dobrý tým:

1. Může se „zdědit“ po nějakém vynikajícím režisérovi. Pak bude tento Mistrovi oddaný tým každý váš počín srovnávat s jeho počiny. Když budete Mistra imitovat, je konec s vaší individualitou. Když budete chtít získat tým pro sebe, skončí to kocovinou. Pro začátečníka je to nejhorší řešení ze všech.
2. Pro svůj první film **Nezvaní hosté** jsem sestavil skupinu přátel, už když jsem psal scénář. Jako neprofesionálové vsadili na tento film a na mě. Je-li váš film originálním projektem, chcete-li realizovat ctižádostivý scénář, použijte „nové“ lidi: kameramana, který má především po technické stránce přehled o nových řešeních, mistra zvuku, který je schopen to, co se naučil ve škole, dát do souladu s vašimi představami. Myslím si, že za většinu novot, s nimi se dnes setkáváme, vděčíme právě začátečníkům, trochu potřeštěným, bez zkušeností, ale také ještě nezkaženým filmařským povoláním. Měl jsem to štěstí, že jsem svou dráhu začínat s takovým týmem.
3. Ta třetí možnost je nejjednodušší: najmout si za hodně peněz profesionály. Roman Polański se mi jednou svěřil, že šel do Hollywoodu právě jen kvůli tomu, aby s nimi mohl pracovat. Snad. Osobně je pro mne víc vzrušující přepadnout banku s amatéry než s profesionálními gangstery. Ať chcete, nebo ne, budete se muset s filmovým štábem spřátelit, a to nejen s kameramanem a architektem, ale také s asistentem zvuku, šéfem výpravy atd. To byste měl udělat brzy, ještě když jste asistentem režie. Pečlivě je pozorujte, získejte si jejich důvěru a sympatie. Budou pro vás nepostradatelní, až sám začnete točit filmy. Tým, který je sestaven z přátel, je značnou předností. Samozřejmě se budete muset připravit na to, že vaši spolupracovníci využijí tohoto přátelství k tomu; aby si činili právo zahrnovat vás všemi možnými radami. Někteří režiséři principiálně odmítají tyto rady poslouchat. Bojí se, že se budou muset dělit o slávu (a možná také o peníze) s ostatními. Těm bych chtěl vzkázat, že je nikdo o jejich názor nemůže připravit, jestliže jsou silnými osobnostmi. Proč by ale nemohl bystrý duch profitovat z chytrého názoru? Filmu to může jen prospět. Napoleon řekl, že plán bitvy se může navrhnout společně, ale platit bude jen ten, kdo přikáže plán provést, neboť ten přebírá odpovědnost. V našem případě má odpovědnost vždy režisér. Než začnete natáčet svůj film, dejte několika vybraným přátelům svůj scénář přečíst. Ve strachu z blížícího se filmování od jejich rad očekáváte příliš mnoho. Ale tajemství připravovaného filmu je vaše. Scénář je pouze vrcholem ledovce v oceánu vaší fantazie. Když zůstanete věrni své vlastní představě o filmu, můžete bezstarostně vzít myšlenky svého okolí za své. Na plátně budou patřit vám.

NÁŠ FILM – MŮJ FILM

„Můj film, podle mé ideje, podle mého scénáře...“ říkají vždycky režiséři. Během natáčení je ale vhodnější mluvit o „našem filmu“. Upevňuje to soudržnost týmu a pobízí všechny k společnému snažení,

důležité podmínce dobré práce. Když má film úspěch, může se podle mě klidně dál mluvit o „našem filmu“, neboť diváci a kritici si zapamatují jen vaše jméno – jméno režiséra. Naopak při neúspěchu musí režisér rozhodně převzít odpovědnost. Pak by to měl být „*Můj film*“.

Před dlouhou dobou jsem točil film o poslední eskadroně, která bojovala až do konce polsko-německé války v září 1939. Film se jmenoval podle jména jedné klisny **Lotna**. Pár dní po premiéře jsem si vzal noviny a v parku na lavičce jsem pročítal všechny kritiky. Byly zdrcující. Po úspěchu mých prvních filmů (**Kanály, Popel a démant**) to byla tvrdá lekce, o to větší, že jsem si byl vědom toho, že jsem během natáčení udělal všechny chyby, které se udělat daly. Avšak něco ten film od všech ostatních odlišovala. Měl v sobě něco jedinečného, co bylo zřetelnější než v mých dřívějších, úspěšných a obdivovaných filmech. Ptal jsem se sám sebe, jestli mé chyby nepramení z mé originality, zatímco jsou moje kvality možná pouhé know-how, které mám společné s mnoha jinými režiséry. **Lotna** se tím sice nevylepšila, ale já jsem si tenkrát položil důležité otázky: „*Co se mi líbí? Co umím? Co bych chtěl já sám na plátně vidět?*“ Léta pracuji ve své fantazii na tom filmu dál, koriguji, vylepšuji, doplňuji. To je jediný film, který bych rád natočil ještě jednou. Miluji toto nepovedené dítě. Zůstane navždy „mým filmem“.

NĚKTERÁ Z NEJČASTĚJŠÍCH NEDOROZUMĚNÍ

Některým z našich mladých děvčat stačí ostříhat si vlasy nakrátko, nasadit si modré brýle a prohlásit se za „nihilistky“, aby dosáhly jistoty, která opatří nošení brýlí osobním přesvědčením. Zním také lidi, kteří přečetli stránku bez hlavy a paty a hned jsou přesvědčeni o tom, že to jsou jejich vlastní myšlenky, které se zrodily v jejich vlastních hlavách. Fjodor Michajlovič Dostojevskij

Každý z nás režisérů by chtěl dělat něco originálního. Každý se snaží vidět svět svými vlastníma očima, ale jiní, schopnější umělci nám tu přímou pohledu ztížili. Jednou jsem letěl z Palerma do Říma ve výšce deseti tisíc metrů. Okénko mi umožňovalo pohled na krvavě rudou a zelenou oblohu, na mystický západ slunce. Byl jsem šťastný, že mohu pozorovat ten okamžik svrchované dokonalosti; pak jsem si uvědomil, že už jsem to jednou viděl, ale ne z letadla! Ach ano, to bylo nebe Matthiase Grünewalda, který se silou své fantazie přenesl přes mraky a mohl malovat, co ještě nikdo nikdy neviděl. Z toho vzniklo nebo je **Ukřížování**. Neměl snad proto tento pohled z letadla patřit mně, ačkoliv jsem jej prožíval tak intenzivně? To je přesně ono – za intenzitu svého pohledu vděčím Grünewaldovi. To on mi otevřel oči pro tu zlověstnou kombinaci červených a zelených tónů.

Po mých prvních filmech ve mně kritika viděla „režiséra symbolů“. Od té doby jsem byl pronásledován tím šimlem z **Popelu a démantu**, tím nezbytným symbolem „polskosti“ v mých filmech. Každá kultura se vyjadřuje v symbolech, ale nezapomínejme, že nejsou ani univerzální, ani jednoznačné. Černá barva smutku se stává v Japonsku barvou bílou. Bílá barva znamená pro nás nevinnost, čistotu, panenství. Každý režisér **Hamleta** si pamatuje tu dlouhou scénu, ve které Ofelie, jež ztratila rozum, dává Laertovi, králi, královně květiny natrhané na mezi. (Pozn. ed.: V překladu Milana Lukeše jde o rozmarýn, pomněnky, fenykl, orlíčky, routu, které se říká lítostěnka, chudobku, zmiňovány jsou fialky, které „všecky zvadly“, když Hamlet zabil Polonia.) Symbolický význam květin je známý, byl přesně určen shakespeareology. Ale dnešní publikum tuto květinovou symboliku vesměs nechápe, protože jenom v některých oblastech je routa se svými žlutými listy ještě spojována s panenstvím. Symbol nemá již žádný význam. Jeden z našich divadelních souborů přijel před několika lety do Vilna, litevského města, ve kterém žije ještě stále mnoho Poláků. Uvedli tam romantickou hru Slowackého, která se odehrává v sešlé vesnické vile hraběte se zvláštním jménem Fantazy. Aby režisér vnesl do hry realistický prvek, nechal po jevišti běhat slepice, které si na místě pronajal. Jedna z nich, vystrašená světlem, skočila do orchestřiště a sedla si mávajíc křídly na dirigentský pult. Ta slepice byla bílá a publikum začalo freneticky tleskat – vidělo ve slepici bílého orla, emblém a symbol Polska.

„*Přesně to jsem chtěl!*“ nebo „*Nevidíte, že jsem to tak udělal schválně?*“ bude říkat často mladý režisér, když bude jeho film napadán. Tato sebeobrana se zdá být oprávněná – každý umělec má právo na vlastní způsob pohledu a smí ho bránit. A přece... Publikum může být s ideou srozuměno, nebo ne. Může obraz světa a člověka, který mu režisér nabízí, akceptovat, nebo ne. Ale režisér nesmí ztratit červenou nit děje. Přesně zde vzniká většina nedorozumění mezi režisérem a publikem. Filmař je náchylný k tomu, aby považoval slabosti svého filmu za svou originalitu. Nejasný rámec jednání patří podle něho nutně k tajemství jeho díla. Proto je lepší nikdy neříkat „*To jsem chtěl!*“, neboť v kině je jediným soudcem publikum.

Režisér si to uvědomí, až když má film poprvé opravdu úspěch a když vidí na ulici před kinem stát dlouhou frontu. Toto nerozlučitelné pouto mezi filmem a publikem zůstává nakonec tím podstatným. Chaplin vymyslel ve svých filmech ty nejnepravděpodobnější situace, ale ty odpovídaly přáním a snům každého jednotlivce. Kdo by rád nenarazil na zlatou žílu (**Zlaté opojení**)? Kdopak by už nechtěl pracovat v plně automatizované továrně (**Moderní doba**)? Kolik mužů by nechtělo mít alespoň tři ženy (**Monsieur Verdoux**)? Chaplin zůstal těmto nadějším a iluzím věrný. Miloval ho celý svět, i když na konci jednoho filmu

vysvětlil, že nic z toho se nedá uskutečnit. Věděl, že člověk nemůže žít bez naděje na lepší život, ani když musí bojovat s grizzlym, vyprovokovat četaře a riskovat gilotinu. Pro nás režiséry neexistuje lepší příklad než Charlie Chaplin, který posílal své asistenty se sotva dokončenými scénami do kin na předměstí, aby se jich pak ustaraně zeptal: „*A co děti – smály se?*“

MOJE PRÁCE NA PLACE

Tomu, kdo jde náhodou kolem místa natáčení, se filmový štáb jeví jako zuřiví blázni, kteří si počínají proti zdravému rozumu, I mně to po tolika letech ještě připadá absurdní. Každý film je jediný a jedinečný. Odtud ta četná překvapení. Přesto se pokusím popsat svůj způsob práce na place.

Natáčecí den začíná tím, že nechám herce zkoušet. Už večer před tím debatuji s nimi, kameramanem a asistenty o scéně, kterou budeme druhý den točit a o její úloze ve filmu. Nejdříve musíme tuto scénu „umístit do prostoru“, do předem vybraného a připraveného místa – tomu říkáme „postavení“. Určím hercům jejich místo a řadím scénu po scéně za sebou tak, aby je herci mohli zahrát celé, od začátku až do konce. To mi umožňuje zachytit scénu vcelku, naplánovat rytmus jejího děje, pozorovat herce a stanovit, co se má dostat na plátno. Kameraman už také začal svou práci. Pozoruje chování herců, poslouchá komentáře režiséra, dává tiché pokyny, kam se mají umístit lampy, zdokonaluje úhel kamery. Samozřejmě nebude celá scéna v jednom záběru, ale bude natočena vcelku její značná část (**master shot**), která ukáže hru herců v úplnosti tak, aby bylo na plátně vše zřejmé.

Poté už se ví, kde se jednotlivé osoby na scéně nacházejí. Celek má ukázat postavy herců. Kamera musí zachytit celý děj – následuje herce, když je to nutné, přibližuje se k nim, nebo se od nich vzdaluje. Kdyby filmové umění spočívalo v tom – jak se dnes často tvrdí – že by fotografovalo pohyb, kdyby byla kamera hlavní postavou filmu, muselo by se vycházet z ní. Tento názor zastává mnoho mladých režisérů. Jejich práce na place vypadá víceméně takto: Kameraman a režisér se střídavě dívají do hledáčku, přestavují a přemísťují kameru, jako by byl tento zvláštní balet jejich hlavním zaměstnáním.

Nakonec vezmou na vědomí herce, kteří jim lhostejně přihlížejí. Koneckonců se musejí filmovat tyhle osoby, které se nudí a chtěly by už hrát. Není nic jednoduššího, jak herce zbavit odvahy. Scéna se začne pouze jedním rozestavením, od něhož režisér hodně očekává. Film natočený pomocí této metody však nebude schopen o něčem vyprávět. Skončí se na show režiséra, který si hraje na asistenta kamery, přičemž je režisér s kameramanem zcela upoután honem za „zajímavými“ záběry.

Kdybych šel ve scéně z *Popelu a démantu*, ve které Cybulski umírá na smetišti; s kamerou příliš blízko k jeho obličejí, neviděl by člověk ty škubající pohyby jeho nohou, zatímco on, stočen jako embryo v těle matky, odchází ze života. Tato scéna přišla na plátno proto, že jí kamera s obdivem přihlíží a herec kameru téměř nebere na vědomí.

Vraťme se zpět k celku (**master shot**), který celou scénu uváděl. Nyní se blížím postupně ke všem hercům a dělám záběry pod takovým úhlem kamery, který mi dovoluje zachytit celou scénu v sérii fragmentů. Nakonec přejdu k detailním záběrům, přičemž už díky předešlým krokům vím, které sekvence musejí být ukázány zblízka. Tento postup by mohl vést k domněnce, že je režisér vydán napospas hercům a technice. To nepochybně, ale skutečná svoboda se prosadí na úkor daného pořádku. Ten může být zvrácen jak tradičním režisérem, tak i nejradičálnějším novátorem. Copak se nedá sebemoudřejší promyšlená scéna natočit tím nejpřekvapivějším způsobem? Rozdíl spočívá v tom, jak režisér svým motivům rozumí. Za žádnou podivuhodnost nebude vděčit náhodě ani své vlastní nerozhodnosti.

Jak se má děj filmu natáčet? Představme si fotbalový stadion, který je zabírán kamerami. Aby mohli diváci sledovat hru na obrazovce, pozorují ji všechny kamery vždy pouze z jedné strany – jako by se hra odehrávala na jevišti. Divák musí v každé fázi vědět, kde je brána jeho mužstva a kde soupeřova. To mu skýtá chvíle radosti a strachu, přičemž míč na stadioně létá sem a tam. Co by se asi stalo, kdyby režisér umístil jednu z kamer na protilehlou stranu stadionu a míč se najednou kutálel v opačném směru? V uměleckém filmu by to nebylo tak nápadné. A přece filmují někteří režiséři děj tak, že ztratíme jakoukoliv představu o prostoru.

Když se nepodaří lokalizovat osoby, stane se děj nesrozumitelný a přestane nás zajímat. Když je celá scéna připravena a záběry jsou sladěny, soustředím se na herce. Pamatuji si na dobu, kdy jsme mysleli, že herci hrají v dlouhých záběrech lépe. Kameraman je nespouštěl z hledáčku a respektoval – tak jsme si to mysleli – ty nejjemnější nuance jejich hry. Dnes už tento názor nikdo nezastává. Ve skutečnosti dovoluje tato metoda herci vnutit kameře svůj vlastní rytmus. Herec zpomaluje často ze samolibosti tempo celého filmu – a režisér se stává němým svědkem tohoto otálení. Při montáži se už nic zachránit nedá, nelze to eliminovat, neboť režisér nedisponuje žádným prostředkem, který by mohl hru dynamizovat. Musí umět zasáhnout v

každém okamžiku natáčení. Tento styl režie najdeme dnes už jen u televizních her, kde se vyžaduje hospodárnost a kde natočení většího množství záběrů stojí více času než shrnutí v jednu jedinou, i když nanejvýš komplikovanou scénu.

Herec, který se připravuje na hru před kamerou, se nesmí pokoušet o to, aby svou vyhraněnou koncepci roli prosazoval vůči režisérovi. Naopak – herec se musí s rolí pomalu sblížovat a postupně se učit, kde má stát a jak se má pohybovat! Při zkoušce bude svůj text, který se v této fázi většinou teprve učí, vícekrát odříkávat. Jenom tak si může udržet svěžest a na signál KAMERA! dosáhnout žádaného výsledku. Přesto je výsledek herecké akce jen zřídka kdy uspokojivý. I v okamžiku nejvyšší koncentrace budou hercovu pozornost odvádět nepředvídané technické maličkosti.

Obyčejně točím první záběr dvakrát, a když je potřeba, i třikrát. Z toho by se však nemělo vycházet. Deset záznamů ještě nezaručuje lepší výsledek, především s ohledem na čas a námahu, které se musejí vynaložit: I v těch vzácných případech, kdy točím záběr pouze dvakrát, prosím o vyhotovení jen dvou nebo tří kopií, abychom jimi při montáži nebyli zaplaveni. Raději trošku obměňuji podmínky třeba tak, že vyměním objektiv nebo umístím kameru jinak. Tím získám materiál pro montáž a zároveň mohu vybrat tu nejlepší variantu. Vlastní obtíž, kterou může režisér svým mistrovstvím a zkušeností zmírnit, spočívá v dodržení nepřetržité významové souvislosti: v rovině hry představitelů filmu, atmosféry scény, osvětlení atd. Pouze pocit nepřetržitosti dovoluje divákovi sledovat děj filmu; epizody filmu odvádějí jeho pozornost střídavě k různým prvkům a znemožňují mu vidět film vcelku.



Pro filmaře není nic složitějšího než vytvoření dojmu nepřetržitosti. Od režiséra to vyžaduje absolutní smysl pro to, čeho si divák na plátně všimne a co divákově pozornosti ujde. Herec při natáčení nesmí nikdy zapomenout, ve kterém bodě děje se nachází. Film se nenatáčí v pořadí jednání, ale podle praktických hledisek záběry ze studia a záběry, které se točily v různých exteriérech; se shrnou dohromady. Nadto se ještě pořadí scén pozmění podle toho, kteří herci jsou k dispozici pro natáčení, v závislosti na počasí a jiných nepředvídatelných faktorech.

Herec může v takovém chaosu lehce ztratit orientaci: Svou pozornost musí soustředit na to, aby svou roli provedl s velkou vytrvalostí celým filmem a ke každé scéně přistupoval se znalostí scén předešlých (z nichž některé ještě vůbec nemusejí být natočeny). Nejlépe je, když se herec ustavičně – tak jako někdy ve skutečném životě – sám sebe ptá: „Kdo jsem? Odkud jsem? Co vím o tom, co se tady děje? Co musím udělat pro to, abych dosáhl cíle, který mi předepisuje scénář?“ Když to nedělá, vzniká nebezpečí, že ty nejlepší momenty jeho hry připadají, jako by vybojovaly z děje, a že budou při montáži vystříženy jako přebytečné ozdůbky.

Jak se dá zabránit tomu, aby režisér nevystříhal záběry, o kterých si myslíte, že jste v nich hrál nejlépe? Je jen jediná možnost. Tvořte svou roli v každém okamžiku znovu a myslte přitom na nezodpovědného režiséra, který by byl s Jamesem Deanem nespokojen a vystříhal by všechno, co by mu na jeho hře vadilo. Nemějte strach – to se nemůže stát. Originalita Jamese Deana se neprojevuje v jednotlivých scénách, na zvláštních vrcholech, ale je přítomna v každém centimetru filmů, které byly tímto geniálním hercem natočeny.

CITLIVOST FILMOVÉHO MATERIÁLU A VYUŽITÍ FOTOGRAFICKÉHO STYLU

V dřívějších dobách bývalo používané technické vybavení těžké a nepraktické, obraz se objevoval na plátně zachycen kamerou, která stála mimo děj a byla omezena pouze na snímání „zvenčí“. S příchodem lehké ruční kamery zaznamenávající obraz i zvuk, snadno obsluhovatelné zvukové techniky a silného reflektoru („jupitera“) se režijní práce od základu změnila.

Dnes se kamera nachází uprostřed dění. Je schopna točit kratší nebo delší záběry a dodává do střihy bohatství materiálu. Stříhem můžeme zesílit efekty, a dokonce úplně smazat přechod z jednoho snímku na druhý. Namísto dřívějších záběrů plných krásy a velebnosti nastupuje rozkouskovaný, dezintegrováný, a právě proto podivuhodně dynamický a subjektivní svět. Tímto způsobem se stírají dříve viditelné rozdíly mezi hrou herců, stavbou obrazu, pohyby kamery a zásahy stříhače. Vzniká živé, vzrušující kino, které ovšem vyžaduje perfektní ovládání techniky. Je to kino, které se zrodilo ve velkoměstech a které reflektuje bouřlivý život izolovaný od ostatní kultury.

V době, kdy jsem natáčel **Kanály**, bylo možné udělat za jeden úspěšný natáčecí den čtyři nebo pět záběrů. Dnes nečiní patnáct nebo dvacet záběrů denně žádnou výjimku. Toto tempo nutí pracovní tým ke

stálé aktivitě a režisér může velmi rychle sledovat průběh scény od jednoho záběru ke druhému, aniž by se musel bát, že zatímco čeká na instalování kamery a osvětlení, ztratí souvislost vyprávění.

V sedmdesátých letech si polští filmoví tvůrci mysleli, že se jejich země konečně může připojit k současné filmové kultuře. Osvojili si tedy soudobý styl v domnění, že jejich filmy bohaté na dynamiku přispějí k oživení krevního oběhu vyčerpaného sociálního systému. Tak vznikly filmy jako jsou **Předtanečník** Felixe Falka, **Ochranné zbarvení** Krzysztofa Zanussiho nebo můj **Člověk z mramoru**.

Každá amatérská videokamera má dnes objektiv s variabilní ohniskovou vzdáleností. Ten je sestaven v principu z řady objektivů. Tak je možné se přiblížit k filmovanému objektu, aniž by se pohybovala kamera. Nejprve se tento druh objektivu používal při sportovních událostech. Rychlý, náhlý pohyb rukou kameramana – a už se balón zvětšuje a zaplňuje celé filmové plátno. Ohromující, nečekaný efekt. A přitom pouze pohyb kamery zprostředkovává iluzi směru a hloubky místnosti. Předměty se míhají po filmovém plátně. Zoom (objektiv se stupňovitě nastavenou ohniskovou vzdáleností) naproti tomu odpovídá spíše záběru letmému pádu vyvolávajícího závrať. Pohyb kamery je zde nahrazen optickým procesem, jako kdyby nám někdo ukázal sérii fotografií vršících se na sebe. Vzniká matoucí dojem, že je divákovi jakoby zastřen prostor, což je opakem našeho snažení – propůjčit obrazu hloubku. Proto je použití pohyblivého objektivu v uměleckém filmu sporné. Poněvadž nejsem filmovým historikem, nemohu s jistotou říct, kdo použil tohoto objektivu jako první. Domnívám se, že to byl Claude Lelouch. Veden instinktem průkopníka využil ve svém filmu **Muž a žena** pohybu kamery s objektivem vybaveným variabilní ohniskovou vzdáleností tak obratně a pružně, jak to do té doby nikdo neudělal. Poté, kdy byla odstraněna tato překážka, bylo možné vytvořit jakýkoli snímek, i ten nejkomplicovanější. Pohyb kamery po kolejích vzbudil iluzi prostorovosti, zatímco obrazový střih se mohl díky zoomu, který byl pro diváka neviditelný, zúžit, popř. rozšířit – bylo to závislé na tom, co se mělo na plátně objevit. Potom následovaly další objevy. Stačí zakrýt kameru blízkým, nezaostřeným objektem, abychom mohli značně (a rychle) změnit filmový střih do té doby, než se kamera opět odkryje – záleží na požadavcích režie, jak nečekaně blízko nebo daleko chce obrazový střih prezentovat.

S příchodem nových možností se začaly točit velmi dlouhé záběry. Obličej, sestřihy vnitřních prostor se táhly přes plátno a objevovaly se vzápětí v celku. Mnoho krátkých záběrů se spojilo do jednoho ubíhajícího celku a to vytvořilo atmosféru mimořádné intimity. Vášnivý milenecký pár se od této chvíle mohl bez režijní přípravy vmísit mezi obyvatele oživené ulice. Kameraman ukrytý ve značné vzdálenosti, neviditelný pro lidi, mohl konečně sledovat herce prizmatem nahodilého, reálně věrného městského světa. To byl velký objev sedmdesátých let, který nás ještě dnes vzrušuje a uvádí v údiv.

Potom se kinematografie opět vrátila ke starým osvědčeným objektivům. Každá scéna je rozdělena do izolovaných, ale počtem narůstajících snímků. Důležitá zkušenost však přece jen zůstala. Kameraman, který se do té doby v podstatě výhradně zabýval osvětlením, se nyní stále častěji ujímá – v souladu se svým pracovním rytmem – vedení kamery. Od té doby patří osvětlení a vedení kamery neoddelitelně k sobě a jsou dílem jednoho a téhož člověka.

OBĚ REŽISÉROVY OČI

Bůh vybavil režiséra dvěma očima – jedno oko má pro kameru a druhé pro všechno, co se děje kolem. Tuto schopnost musíte rozvíjet a vylepšovat až do doby, kdy přestanete točit filmy. (Pokud se někdo věnuje filmům politickým, může se to stát kdykoliv. Neztrácejte tedy čas!) Začínáme: klapka, kamera běží.

Režisér vnímá a současně pozoruje:

- hru herců
- pohyb kamery v souladu s dějem
- chování členů týmu: zda sledují natáčení, zda budou s to dospět k závěrům důležitým pro jejich práci
- osvětlení: zda osvětlují lampy herce tak, jak bylo ujednáno (je to sice úkol kameramanův, ale přesto by tomu měl i režisér věnovat pozornost)
- oblohu: zda bude natáčení ukončeno dříve, než mraky zakryjí slunce
- zda neshodí herec, který se právě pohybuje, drahou čínskou vázu; zda se neobjeví mikrofon, visící nebezpečně nízko, náhle v obraze; a mnoho, mnoho dalších maličkostí, na které se při natáčení musí dávat pozor...

Všechno vypadá mnohem obtížnější, zdá se naprosto nerealizovatelné, ale vzpomeňte si na své první hodiny při jízdě autem. Když si můj přítel, jeden filmový kritik, koupil své první auto, poprosil jednoho známého, aby ho doprovázel při počáteční jízdě. U volantu potom řekl chvějícím se hlasem: „*Já se soustředím na motor. Ty musíš dávat pozor na silnici.*“ O pár minut později vjeli do příkopu. Když jsem začínal filmovat, poprosil jsem občas svého asistenta, aby dával při natáčení na to či ono pozor. Vždy došlo

k nedorozumění a skončilo to nějakou katastrofou. Ne, svou funkci režisér nemůže rozdělit. Členové týmu musejí vědět, že je režisér stále kontroluje, že jeho očím nic neujde. Je to jediná možnost, jak pracovat k naprosté spokojenosti.

JAK SE FILMUJE BREPTÁNÍ ANEB DIALOG NA FILMOVÉM PLÁTNĚ

Mnoha divákům – a někdy i mně – připomíná dnešní kino stařečka, který něco breptá, aniž by se staral o to, zda ho někdo poslouchá. Upovídaný a rozvláčný, nebere žádný ohled na náš čas a drží, nás hodiny v temných sálech kin. Víím, o čem mluvím, neboť jsem si vědom tohoto zhoubného aspektu ve vlastních filmech. Původně bylo filmové umění uměním obrazu, jednání, vynechaného textu. Potom se přetvořilo v plané řečnění, zatímco neobvyklé, oslnivě nádherné obrazy se jen vzdáleně vztahují k námětu filmu – jako kdyby se režisér někdy probouzel pouze kvůli tomu, aby demonstroval svůj talent. V současné době je film bezprostředně ovládán dialogem. Je tedy potřeba přemýšlet o způsobu, jak to „plané řečnění“ natočit, aby přitom byly zachovány některé užitečné postupy. Nejprve by bylo vhodné „dynamizovat“ dialogické scény pohybem. To se týká především vstupního dialogu, který bývá obvykle mezi dvěma scénami. Text informuje o tom, co je nepostradatelné k porozumění průběhu děje; pokoj, po němž se osoby pohybují, má naznačit, jakým směrem se bude jednání ubírat. Přijde chvíle, kdy si budou muset „unavení hrdinové“ sednout, aby si mohli vážně promluvit. Tomu bohužel nelze zabránit, neboť když ukážeme jejich obličej v pohybu, nebude z toho zřetelné, co si myslí nebo co mají v úmyslu. V této chvíli byste se měli soustředit!

Musíte ukázat herce tak, aby diváky nic neodvrátilo od pozorování jejich tváří. Vy se také osobě, se kterou mluvíte, díváte do očí, nebo se jejímu pohledu vyhnete a díváte se jinam. To se musí projevit na filmovém plátně, není to však snadné.

Zde jsou tři základní záběry:

1. Dvě osoby spolu mluví, jsou vidět z profilu.
2. Velký záběr každé z mluvících osob.
3. Velký záběr každé z mluvících osob, přitom je v záběru rameno druhého partnera. Detailní záběr mluvících osob podtrhuje význam řečeného. Oči jednoho z účastníků dialogu, v nichž se odráží pravda nebo lež, musí být zaměřeny na toho druhého, nebo se jeho pohledu vyhýbat. Otázkou zůstává, kde se nacházejí – s ohledem na objektiv oči, které se dívají na mluvící osobu. Samozřejmě nejde o to, jestli konkrétní herec musí sedět napravo nebo nalevo od objektivu. Slovní spojení „*vrhat na někoho zničující pohledy*“ znamená, že herec musí přesně vědět, kde se nachází jeho partner. Ten sedí vedle kamery: Odřikává svůj text, ukazuje své reakce, ale ve skutečnosti to není jeho „pravé“ místo. To je tam, kde stojí kamera. Jeho oči se nacházejí asi ve výši objektivu. Proč by se neměl jeho partner dívat přímo do objektivu? Bylo by to jednoduché, ale pohled do objektivu bohužel prozrazuje existenci kamery.

Vzpomeňte si na sportovní reportáže nebo zprávy z pouličních demonstrací, kde kamera zachycuje publikum nebo účastníky akce. Dívají se do objektivu a mávají svým rodičům a přátelům, kteří sedí doma před televizí. Nyní se ale herec neobrací na diváky v sálech kin, nýbrž na svého partnera na filmovém plátně. Mezi dvěma osobami je vztah jejich pohledů jednoduchý. Podívají se na sebe nebo uhnou pohledem – vše závisí na smyslu scény a dialogu. Obtížnější to začíná být tehdy, když týž dialog rozdělíme na dva záběry snímané zblízka. Kde se potom nachází partner mluvící osoby? Je vedle kamery, ale otázkou zůstává, jak daleko od objektivu. Niž nebo výš? Když se partner pohybuje, když vstane a prochází se po pokoji, jaký bod musí sledovat pohled jeho partnera v dialogu? Jak se máme orientovat, když ho zakrývá kamera a pracovní tým a jeho slova přicházejí „odněkud“ z místa za kamerou?

V takovém případě se musíte umět spolehnout na svou vizuální paměť, na pomoc myšlenkové montáže dvou postavení: toho právě natočeného a toho právě probíhajícího. Potom objevíte ten neviditelný bod vedle objektivu, který umožňuje střetnutí pohledů partnerů v dialogu. Ani výš ani níž, ani dál ani bliž, než vyžaduje realita. Určení tohoto bodu stabilizuje pohled herce a umožňuje mu zastřít diskrepanci mezi jeho pohledem před kamerou a na plátně. Herci se podaří představit si partnerův pohled, obličej, jeho pohyby. Ale nebude moci hrát nenuceně, pokud se nenaučí srovnat si následující postavení partnera se zřetelem na kameru. Pohled má jedinečnou sílu výpovědi: je potřeba udělat všechno proto, aby se neztratil v prázdnu.

ANI PŘÍLIŠ BLÍZKO ANI PŘÍLIŠ DALEKO

Žádný dialog se neskládá pouze ze slov, ale také z mimických reakcí. Nejlepší způsob jak na to zareagovat, je natočit společnou scénu obou partnerů dialogu z různých pozic. Tato metoda bývá v současnosti považována filmovými tvůrci za překonanou a zastaralou. Zapomínají přitom na působení, kterého se dá dosáhnout montáží. Montáž totiž umožňuje režisérovi odkrýt v tomto zdánlivě banálně

nafilmovaném materiálu sebemenší záchvěv obličeje, sotva naznačené gesto. Až příště navštívíte Rijks-Museum v Amsterdamu, prohlédněte si Rembrandtův obraz **Syndikové Domu soukeníků** (*Staaftmeesters*, 1662). Určitě se zastavíte ve stejné vzdálenosti, jakou určil malíř. Ani příliš blízko, ani příliš daleko: pohled obchodníků s plátnem, který je na vás zaměřen, vás povede k předem určenému bodu. Abyste dosáhli kýženého efektu, našel Rembrandt pro pohled svých postav jeden společný fixní bod – obchodníka s plátnem, na něhož čekají ostatní sedící kolem stolu. A tímto obchodníkem s plátnem jste vy – pozorovatel, který zůstane stát před neobyčejným obrazem. Snažím se vždycky umístit kameru tak, aby mohla zachytit pohyby herců pokud možno co nejlépe existují ale výjimky, např. když se musí objevit na plátně budova, zámek, chodba nebo Eiffelova věž.

Kamera se musí nastavit na vzdálenost, která umožňuje zachytit siluetu celku, aby bylo hned zřejmé, jestli se scéna odehrává před Pařížskou operou nebo před vchodem do banky. Pokud chcete ukázat dlouhou chodbu, postavte se k jejímu vchodu. To je jediná možnost. Kopce lze obhlížet jen zdálky. Když začnete šplhat nahoru na kopec, vidíte jen kameny. V případě, že lze na pozadí za kopci rozeznat vrcholky velehorského pásma, vypadají kopce malé. Stejně tak ztroskotáte, začnete-li prohlídku Eiffelovy věže pozorováním paty této obdivuhodné konstrukce.

Chcete-li ukázat Eiffelovu věž tak působivě, jako kdyby byla viděna poprvé, měli byste si počínat takto:

1. Nafilmovat věž z dálky. Jen společně s pohledem na město je možné ukázat její obrovský rozměr.
2. Přiblížit kameru k objektu a ukázat nějakého člověka před touto mohutnou konstrukcí zezdola. Člověka velikosti mravenečka, který vyšplhá na tento vrchol. Potom ukázat cedulku: Použijte prosím výtah.
3. Ukázat obličej tohoto člověka – mraveneček se stává divákem. Ta osoba vidí Paříž u svých nohou, přisvojuje si to, co vidí a identifikuje se přitom s tvůrcem Eiffelovy věže.

ZBYTEČNÁ ŽIDLE S NÁPISEM REŽISÉR

Když natáčíme scénář, neznamena to, že pouze fotografujeme jeho dej, jeho obsah. Každá scéna ve scénáři může zprostředkovat na plátně dojem energie a životnosti nebo nudy a lhostejnosti, to vše závisí na pracovním nasazení celého týmu. Ani režisér nedosáhne ničeho sám. Jeho představy a emoce realizují nejen herci, ale celý pracovní tým. Pokud panuje na place atmosféra pomalosti, nudy a samolibosti, promítne se tato atmosféra také do děje filmu na plátně! Z tohoto důvodu si režisér pomalu a pečlivě vybírá své spolupracovníky a potom se je pokusí strhnout svým chováním. „Režisérovi lidé“ musejí být ze všeho nejdříve přesvědčeni o úspěchu své práce. A pouze režisér jim může tím, že jim půjde dobrým příkladem, dodat tuto důvěru.

Od svých sedmadvaceti do svých sedmatřiceti let jsem byl jen pět dnů nemocen. Jen třikrát jsem nemohl být na place. Režisér musí být tím, kdo své herce a svůj pracovní tým pevně řídí. Všechno se může pokazit – počasí, zdraví herců, produkční podmínky; **režisér však musí být za všech okolností mužem činu a být připraven zodpovědět každý dotaz.** Ano, musí se osvědčit, být odkázán na sebe sama! Tak jsem to dělal pětadvacet let (což diváky spíše udivilo). Elia Kazan se pamatuje na průkopníky amerického filmu, jak stávali rozkročení v kožených kalhotách. Tento dobře známý griffithovský a stroheimovský obraz jsou pro mě výrazem amerického filmu, který mám nadevše rád – plného energie a akcí. Často jsem vídával tu známou židli s nápisem *Režisér*. Dokonce jsem viděl režiséra, který ležel na nízkém lešení a přitom studoval scénář. Jak smutný pohled! Režisér na place je zdrojem energie pro celý pracovní tým. Když klesne do pohodlné židle, jeho energie se zákonitě vytratí.

Andrzej Wajda: Moje filmy. Votobia, Olomouc 1996. Překlad Eva Sobotková, Karin Jodasová.

© Votobia Olomouc 1996

SCENÁRISTA ANEB CESTA DO BRUSELU

Jean-Claude Carrière

CO JE TO SCÉNÁŘ

Text jako proměna

Scénář můžeme přirovnat k alchymickému přístroji. Všichni, kdo se při natáčení podílejí na té pomalé a složité proměně, od asistenta pověřeného nákupem svačin až po samotného Mistra, jsou vlastně dělníky v alchymické dílně.

Pracují v temném doupěti ve snaze proměnit napsaný „námet“ ve filmový „pás“. Scénář je tedy především prostředník a jakási kukla. Běží zde o proměnu materiálu: papír se stává celuloidem nebo magnetickým pásem, slova se stávají ozvučenými obrazy. Kdybych měl definovat, co je to scénář, řekl bych, že je to nositel jiné formy existence.

Svobodný text

Nikdy nemluvím o nějakých základních pravidlech scenáristiky, protože jsem přesvědčen, že v tomto oboru není zákonů a že scenáristé si mohou vymýšlet cokoliv. Jak rád prohlašoval Buñuel, „představivost je nevinná“.

Jenom jeden imperativ je jasný, totiž že všechno, co vyprávíme, musí být zajímavé, přičemž žádné tvrzení bohů, lidí, ba ani kritiků tomu nemůže vnucovat prostředky. Všechny formy představení – divadlo, televize i film – předpokládají už podle názvu kontakt s publikem a bez něj neexistují. Ať už chceme jakkoliv získat obecnost, musíme je zaujmout. To znamená, že určité víceméně spolehlivé zásady existují a že pokud se jich nedržíme, není film tak dobrý, jak by mohl být. Pokládám například za samozřejmé, že se nikdy nemá předem oznamovat, co uvidíme, a nikdy vyprávět, co jsme viděli. Je to, dětinsky prosté jako Kolumbovo vejce, ale kupodivu skoro vždycky vidíme postavy ve filmech komentovat děj, rozprávět o tom, co zároveň vidíme, anebo dokonce o tom, co uvidíme za chvíli. Takový telefonát nebo setkání znamená pak čirou ztrátu času a vede k rozvlácnosti. Vyhnout se tomu je obtížné a pracné, ale já jsem si z toho vytvořil pravidlo – každý scenárista je zřejmě náročný po svém. Takové pravidlo pak nutí nepodléhat snadnosti vyprávění a hledat dramatická řešení, o nichž bychom asi jinak neuvažovali.

Text, který nevypráví

Všichni jsme odchováni v tradicích klasické tragédie a ta se zakládá na vyprávění. Máme ji zakódovanu v genech a zbavit se jí je těžké, ba nemožné, asi jako změnit barvu kůže. V dobách klasické tragédie se neukazovalo, ale vyprávělo. Hlavně násilí v ději se odehrávalo mimo scénu – kvůli dobrému vkusu, morálce i konvencím. Bylo by obscénní. Tato pravidla už sice neplatí, něco z nich však přece zbylo a my na to



nedokážeme zapomenout. Netvrdím, že se ve filmu vůbec nemá vyprávět, někdy je to dokonce zajímavé. V *Mléčné dráze* (La voie lactée, 1969), na které jsem pracoval s Buñuelem, vypráví jedna postava o zázraku. Napadlo nás napsat filmové vyprávění, kdy se postava posadí ke krbu a hovoří obklopena posluchači. Nebylo to však románové ani divadelní psaní, nýbrž čistě filmový výraz. Vyprávění o zázraku nám totiž dovoluje pochybovat o slovech, zatímco o obraze nepochybujeme nikdy. Ten existuje, tedy je pravdivý.

Film není literatura: Toto klišé je stejně závažné jako všechna ostatní. Literatura je pro film a pro scénář snad vůbec nejzákeřnějším nepřítelem.

Je třeba vyvarovat se příliš krásných slov a dobře postavených vět. Náleží jinému rejstříku, totiž literárnímu. Na plátno však neproniknou a do filmového jazyka nepatří. Máme například sklon napsat, že v „v místnosti panuje ponurá atmosféra“ nebo že „Petr se necítí ve své kůži“. Co to ovšem znamená? Scenárista se má k filmu, který se z jeho slov zrodí, zachovat čestně. Nesmí napsat nic, co divák neuvidí a co nakonec zůstane někde zbytečně ležet jako vrak lodi na pobřeží.

Chceme-li napsat, že „Charles Swann se vzbudí ve špatné náladě“, musíme si napřed ujasnit situaci. Psát tak, aby se všechno dostalo na plátno, je obtížné. Můžeme napsat: „Elegantní, asi pětaticetiletý muž unaveného zevnějšku se budí na lůžku ve stylu Ludvíka XVI“ Napsat ale, že se „budí v myšlenkách na Odettu“, by byla čirá literatura, která se nám se zákeřnou samozřejmostí vloudila do pera. A to se nezmiňuji o překypujícím a silném, velikém krásném písemnictví, které je pro scenáristu tou nejsvědčivější léčkou!

Text vázaný na čas

Je lépe nevyprávět krátkou akci dlouze a naopak: Doba nutná k přečtení scénáře se musí víceméně blížit délce promítání filmu. Je to banální, ale prosté: Hlasité čtení obrazu a dialogů by mělo trvat asi tak dlouho jako hotový film. Nemá smysl popisovat na pětadvaceti řádkách něčí pád z okna anebo naopak jedinou větou chování postavy, která u téhož okna sní, čeká či dlouze hledí do kraje. V takovém případě musíme upřesnit, co vidí, a vykreslit plynoucí čas. Scénář má zkrátka poskytovat co nejpřesnější obraz budoucího filmu.

Text blížící se obrazu

Píši scénáře už pětadvacet let, sledoval jsem tedy vývoj profese zblízka. Kdysi se vyžadovaly podrobné popisy dekorací, objektivů, leckdy i clon. To všechno je dnes pryč, scenáristy už neváže technika, protože natáčení se přestěhovalo do reálů a těm se musí za všech okolností přizpůsobit.

Psaní si ovšem podrželo určitou míru přesvědčování – nazývám ho skryté rozzáběrování. Úprava řádků může například naznačovat možnost změny v postavení kamery. Když: napíšu, že „Třicet studentů filmové školy se shromáždilo v sále s červenými křesly“, naznačím, že jde o celek, aniž bych to upřesňoval. Když řeknu „V první řadě si ostříhaná tmavovláska dělá modrým perem poznámky“, vnuknu čtenáři představu polocelku. Dodržování úpravy řádků nenápadně rytmizuje čtení a zprostředkovává zatím neexistující, fantomatický obraz. Přitom scénář není přetížen technickými poznámkami. Budu-li číst: „U stolku sedí dva muži. První má šedivý plnovous a mluví, druhý ho se založenýma rukama poslouchá“, je to dvojpoddetail. Když si přečtu, že „jeho ruka nese k ústům sklenici vody“, je jasné, že tu jde o detail. Chci-li naznačit nájezd spojující tyto dva záběry, napíšu je vcelku, aniž bych ukončil řádek. Jestliže naopak odsadím nový odstavec, naznačím tak možnost střihu. Režisér si ovšem může rozmyslet, zda záběry rozdělí.

Při práci s režisérem někdy dochází ke zvláštnímu jevu: V závislosti na společně vypracovaném skrytém rozzáběrování se vytvoří jakási vizuální komunikace a oba partneři kupodivu vidí scénu stejně.. To se nám s Buñuelem stávalo pořád. Jakmile jsme rozpracovali scénu, nakreslil jsem plánek a aniž bych mu ho byl ukázal, zeptal jsem se: „Luisi, na které straně dekorace jsou dveře?“ A on třeba odpověděl: „Po vaší levici.“ A pokaždé to bylo tak, jak jsem si poznačil. V desítkách případů jsme si ověřili, že ačkoliv sedíme proti sobě, vidíme stejný obraz či kompozici. Záleží přitom na vašich pohybech i záměrech, ale také na takřka telepatickém vztahu, jaký vzniká mezi lidmi, kteří společně pracují celé dny a týdny.

Poznámka na okraj

Scénář je nade vše pochybnost psaná forma. Je to zvláštní druh psaní s přesným cílem (vytvořit maketu filmu) a vyžaduje osobitou techniku – k tomu se však budeme postupně vracet.

Od počátku ovšem zdůrazňuji, že je velice obtížné scénář číst. Jsme zvyklí na čtenářskou techniku, kterou můžeme nazvat románová, ale scénář nemá s románem nic společného. A přesto je nám jako román předkládán: obracíme stránky, čteme řádky a dialogy, je tu začátek i konec.

Jeho četba proto vede k nekonečným nedorozuměním: Scenáře jsou prý příliš suché a chladné, psychologie postav není dostatečně rozvinutá. Jsou prý zdouhavé a nudné. Tohle slyší scénárista celý život a je to normální, vždyť scénář není román, je to jen přechodný tvar, čeká ho zkáza a zapomení. Bylo by skoro možné představit si *kurzy čtení scénářů*. Já vím, že je to neuskutečnitelné, ale jde tu o důležitou věc: Naučit se vidět a slyšet film za pomoci psaného slova, a to i s tím rizikem, že se zmylíme a uvidíme jiný film. Důležité je nikdy nezapomínat na to (a my na to zapomínáme na každé stránce, tak silný je náš návyk románové četby), že nemáme scénář číst, ale že ho máme už vidět.

Není příběh jako příběh

Na příběhy se dá nahlížet různě. Můžeme je rozdělit na historické, lyrické, epické a na mýty, ale nesmíme zapomenout, že toto škatulkování je marné. Není k ničemu, protože všechny žánry se mísí. Můžeme se také pokusit definovat příběh z hlediska diváka – je to konkrétní, praktické, a jak se zdá, z tohoto pohledu existují jenom tři typy příběhů.

Je to především příběh vyprávěný někým, kdo ho zná, lidem, kteří ho znají také. Tento typ vyprávění má prastaré kořeny a je asi nejrozšířenější. Je spjat s projevem vypravěče. Často myslím na pěvce z Amazonie, kteří vyprávějí báje o původu kmene, na indické tanečnický kathakali a vůbec na všechny formy tradičního divadla. Všechno, co se zde říká, je posluchačům známo. Důležitý však je způsob, jakým vypravěč příběhem proplétá vlastní osobnost a umělecký talent. Stejná a naprosto určitá fakta dostanou zde zcela jiné zabarvení podle toho, jaký vypravěč se jich zmocní. Záleží tu na interpretaci, čili na stylu, nikoliv na překvapení z události. Takovým příběhem je *Danton* (Danton, 1982). Každý ví, kdo to byl a co se s ním stalo: Alespoň ve Francii většina diváků ví, že se postavil proti Robespierrovi a byl sťat. Co tedy může být na filmu *Danton* zajímavé, když osud hrdiny už diváci znají? Nemůžeme spoléhat na překvapivé zvraty a velkou otázku visící nad koncem – ale jen na úhel pohledu a na herecké výkony.

Pak máme příběh vyprávěný lidmi, kteří ho znají, těm, kteří ho neznají. Je jasné, že sem patří více než polovina všech filmů. Když píšete scénář k detektivce, znáte vraha a víte, jak dojde k rozuzlení, ale diváci to obvykle nevědí. Hitchcock, mistr tohoto způsobu vyprávění, říkával: „Nevypravujte konec!“

Tento typ líčení má také staré kořeny. Divadlo a vůbec dramatické umění má často posvátný původ a váže se k náboženství. Řecká tragédie ovšem spadá spíše do kategorie uvedené jako první. V této druhé kategorii se podobně jako v románu setkáváme s příběhem, který vypravuje někdo, kdo ho vymyslel a kdo je jeho absolutním pánem, s příběhem, který neznají diváci objevují a pronikají do něho stránku za stránkou, událost za událostí jako na nějaké cestě plné překvapení (stejně rozlišení můžeme nakonec používat i pro krajiny).

Nakonec je tu třetí typ vyprávění: Někdo vypravuje příběh, který nezná, lidem, kteří ho rovněž neznají. Lze to shrnout do jediného slova: improvizace. Také tady bychom původ museli hledat kdesi na úsvitu věků. Divadlo tento způsob využívalo od počátku a u filmu tak pracuje Godard či Ferreri. Jsou to filmaři „třetího druhu“. Když Godard dá pokyn „kamera“, opravdu neví, co bude následovat. „Hlavně nesmíme dorazit dřív, než jsme vyšli,“ říká. A také se ptává: „O co vlastně jde?“ Ve chvíli natáčení se rozvine něco, co tu při zkouškách nebylo. Je tu událost a fenomén nového. Godard na ně čeká a těží z nich, jak dovede.

Ferreri zase jen málokdy opakuje záběr, stejně tak Oshima. Pokládají za důležité zachytit prchavý okamžik. Když se záběr nepovede, někdy ho Ferreri vynechá. Má samozřejmě vždycky představu o tom, co chce, ale neví přesně, co z toho bude, a nechává se unášet momentálním objevem. Je to takový film – naděje: Čekáte na něco silného a přejete si, aby to přišlo. Krásné příklady improvizace nalezneme ve filmu **Sílení mistrů** (Les maîtres fous, 1955) od Jeana Roucha. Pro Petera Brooka je to stěžejní dílo. Je to vlastně happening, což je překroucený výraz, ale zde nabývá smyslu: Co se stane, když herec v okamžiku transu úplně zapomene sám na sebe a stane se tím, co domněle představuje? Tento vzácný film je třeba vidět opakovaně, abychom pocítili, co všechno může improvizace vyprávění přinášet.

Jednou jsem o rozdělení příběhů na uvedené tři kategorie vyprávěl Raoulu Ruizovi a on mi kupodivu řekl, že existuje i kategorie čtvrtá, totiž „příběhy vyprávěné lidmi, kteří je neznají, těm, kteří je znají“. Žádal jsem ho, aby uvedl nějaký příklad. Tedy: „Všichni filmaři z Latinské Ameriky nebo ze třetího světa jezdí do Paříže. Vystudují IDHEC, naučí se filmovat po evropsku a vracejí se domů. Když se rozhodnou vyprávět domorodý příběh, učiní tak v evropském stylu, takže vznikne překroucená, zrazená a pozměněná historka pro diváky, kteří ji dobře znali, ale teď ji nemohou poznat.“

RYTMUS A ČAS

Odlíšný způsob psaní

Stojí-li ve scénáři: „Nazítří se Charles Swann probudil v myšlenkách na Odettu“, jedná se o ryze literární větu bez jakékoli filmové obdoby, v níž každé slovo znamená vlastně nemožnost. Nazítří – jak tohle ve filmu ukázat? Ani s ránem to není tak snadné, jak se zdá. A pokud předtím nepadlo jméno Charles Swann, nikdo nebude vědět, o koho se jedná, bude to zkrátka bezejmenný muž v posteli. A „v myšlenkách na Odettu“, to je už prostě nepředstavitelné. Můžeme sice ukázat přemýšlejícího herce, ale ne někoho, kdo myslí, a už vůbec nemůžeme ukázat, na koho nebo na co myslí. A když se nám nepodaří přesně sdělit, co máme na mysli, pokoušíme se někdy jemně naznačit, na co postava myslí prostě tím, že ji ukážeme a dááme pozor, aby se nemluvilo o jejích dojmech nebo starostech. Dáváme jí postoj a výraz Rodinova Myslitele. Přesně řečeno, ukážeme klišé: člověka budícího dojem, že myslí. Obecně vzato ale platí, že „myšlenka je soumrakem filmu“.

Musíme stále počítat s tím, že filmové publikum je pasivnější (či vnímavější) nežli publikum divadelní. Filmový obraz se nám vnucuje s realismem, který je v divadle nemyslitelný. Divadelní režisér musí počítat s představivostí publika, jinak spěje k fiasku. Filmový divák je ponořen ve stínu a připraven přijmout jakýkoliv obraz, je spoutaný a zhypnotizovaný jako muž v Platónově jeskyni. Věří tomu, co vidí, a považuje to za skutečnost.

Jakmile je obraz natočen a vyvolán, je pokládán za pravdivý. Proto mají fantastika, hrůza a násilí takovou moc: věříme jim. Krev je pravá. Plátno je nositelem pravdy a film s námi zachází jako s nevěřícími Tomáši: vložili jsme oko a uvěřili jsme. V divadle naopak zůstáváme v hledišti a účastníme se představení. Ne že by emoce procítěné tam byly slabší, ale zasahují nás jinak. Je to „sekundární pravdivost“, pravdivost jiného druhu, která se opírá především o nadřazenost herce.

Význam času

Dát pocítil plynutí času, to je další úskalí. Musíte si neuvěřitelně lámat hlavu, abyste sdělili, že uplynuly dva nebo tři týdny; a abyste našli rytmus, jaký by odpovídal příběhu vyžadujícímu kalendář. Potom se od toho zas musíte oprostít a dostat do scénáře jakousi kontinuitu, „falešný rytmus“ = tedy najít filmový čas. To je pro mne problém číslo jedna. Filmový čas se liší od románového i divadelního a pochopitelně i od reálného – ten skutečně existuje a dá se změřit.

Noci a dny

Jednou jsem hovořil s Wajdou o *Dantonovi*. Řekl jsem: „Po tolika letech práce a úvahách o ní se mi zdá, že nejdůležitější je postihnout ve filmu skryté střídání dní a nocí.“

Ne že bychom potřebovali skutečné dny a noci, vždyť filmový den nikterak není popisem čtyřiceti hodin. Ale můžeme napsat: Interiér, hotel Arenberg, den. Přitom se scéna v hotelu mohla odehrát až s odstupem tří týdnů. Uvnitř jediného ‚filmového dne‘ se může nacházet více dnů; měsíců, celých epoch, celý reálný život. Přejít z jednoho dne do druhého je snadné.

S nocemi je to složitější. Některé černé americké filmy se odehrávaly téměř výhradně v noci. Ale jak potom poznat, že už jde o jinou noc? Je těžší to vymyslet nežli v případě dní. Nedovedu to vysvětlit, ale zřetelně cítím, že jedna *filmová noc* těžko může obsahovat několik nocí reálných. Bez přechodu daného denním světlem je obtížné přejít z jedné noci do druhé.

Uvnitř scénáře je nejdůležitější vzájemný poměr dní s nocí. Pro mě je ideál nastolit nepozorovatelný rytmus, jaký funguje v kolektivním vědomí obecnosti, aniž by byl zdůrazňován. Dýcháme, spíme, stárneme a nemluvíme přitom o neznámých buněčných a kosmických rytmech. Rozbít veškerý rytmus a vyprávět příběh bez pravidelného střídání nocí a dní vede k nepříjemnostem. Viděl jsem kdysi dosti špatný western, kde od sebe dvě dlouhé noční scény táboření odděloval příliš krátký den. Nešikovný scenárista (nebo střihač) necítil potřebu skrytého rytmu.

Pracoval jsem s Danielem Vignem na filmu *Návrat Martina Guerra* (Le retour de Martin Guerre, 1982), jehož děj se odehrával v rozmezí několika měsíců. Na začátku jsme si určili, kolik nocí bude scénář obsahovat. Příběh trávající dva nebo tři měsíce nemůžete vyprávět za využití jenom dvou nocí. Mělo by jich být šest nebo sedm – samozřejmě se nebudeme potýkat s devadesáti nocemi jako ve skutečnosti.

Také jsem si všiml (a ani to neumím vysvětlit), že střídání dne a noci udává rychlejší tempo. Je dobré střídat pokud možno pravidelně, aby intervaly mezi nocemi byly stejně dlouhé. Film začne pravidelně ‚dýchat‘ a rytmus vypadá přirozeně, protože je v souladu se skrytým během času, s plynutím ročních dob a planet.“

Wajda mě tehdy poslouchal a pak řekl: „Abych na tohle přišel, potřeboval jsem dvacet let!“ Stejně jako já!

Tento rytmus je velice důležitý. Když funguje špatně, vznikne chaos. Ten sice může být zajímavý, když si s ním pohrajeme a ovládneme ho, ale nejčastěji vede ke ztrátě souvislostí.

Tok filmu nebývá plynulý, objevují se v něm bystřiny; povodně, vodopády a víry. Opravdu tu neplatí naprosto žádné pravidlo, ale nezapomínejme, že ať je styl a rytmus filmu jakýkoliv, střídání dní a nocí je tajuplně prapůvodní, a tudíž nutné. Dodávám (ale to je samozřejmě), že samo o sobě to nestačí.

Nalezení rytmu

Každý rytmus je správný. Každé jeho narušení je nebezpečné, ale povede-li se, může to být vynikající věc, jelikož probouzí zájem a otrásá diváckými návyky (ty se mohou ustálit během několika minut). Jakýkoliv rytmus je správný rychlý, pomalý i uvolněný, ale důležité je, abychom se v rytmu nezmýlili. Každý film má svůj vlastní rytmus. V komediích vídáme překotně hrající herce, protože režiséři se domnívají, že žánr sebou povinně překotnost nese, že při podtáčení kamery bude výsledek směšnější.

Laurel a Hardy nás učí pravému opaku: spolu s Halem Roachem se stali vynálezci pomalé komiky, dávají si načas. Také pod cirkusovým šapitó se už po celé generace milióny lidí smějí rytmu, který nám dovoluje předvídat a vychutnávat katastrofu, případně se i těšit na nějakou další.

Otázka rytmu není spojena jen s námětem, ale i s hercem a se zamyšleným – výsledkem. V den premiéry *Prázdnin pana Hulota* (Les vacances de monsieur Hulot, 1953) seděl Jacques Tati v projekční kabině jednoho normandského kina a přestřihával celý film. Chaplin podle vlastních slov nikdy nevěděl, kolik času má ponechat na konci gagu pro doznění. Buñuel Chaplina dobře znal, vídali se často v Los Angeles, a když měl Luis finanční potíže, pokoušel se prodávat Chaplinovi gagy. Jednou ho Chaplin pozval na průzkumové promítání *Světla velkoměsta* (City Lights, 1930). Ve filmu je slavná scéna, kdy Chaplin spolkne píšťalku, dostane škytavku a při každém škytnutí pískne. Buñuel se spolu s ostatními upřímně smál. Alespoň ze začátku. V původní verzi totiž trvala scéna dvacet minut, což Chaplin považoval za ideální. A Buñuel mi vyprávěl: „Po třech nebo čtyřech minutách jsme si vyměňovali pohledy, pak jsme se už dívali na hodinky a po promítání jsme Chaplinovi řekli, že je to zajímavý film, ale k čemu proboha ta nekonečná scéna? A ačkoliv Chaplin přece filmy dělat uměl, tady vypadal překvapeně. ‚Jaká scéna?‘ ptal se. Nechápal, že nepřijatelná délka gag zničila.“ Buñuel i ostatní museli dost dlouho naléhat, aby scénu zkrátil. Jenomže pojem normalnosti je velmi pružný, stejná věc může jednoho diváka bavit třeba pět minut, zatímco jiného znudit po patnácti vteřinách. A my si musíme umět poradit, vždyť filmová kopie je fixována jednou provždy. A to je další rozdíl oproti divadlu.

Mrtvý čas

Vždycky když se mě někdo ptá, zda mrtvý čas je nutný; vzpomenu si na scény táboření v kovbojkách, na ty často tak nudné chvíle, jejichž nejasnou potřebu nicméně občas cítíme. Takové scény najdeme v jiné formě skoro ve všech filmech – děj se zastaví a my se ho snažíme komentovat, udělat tečku. Postavy si pokud možno tiše spočívají v náručí, a třebaže v houští číhá Indián či ve skříni manžel, je to okamžik oddechu před akcí a po ní.

Je takováto „scéna táboření“ mrtvým časem? Já myslím, že není, alespoň ne v negativním smyslu. Je součástí struktury vyprávění, odpovídá divákově potřebě zažít pauzu. Mrtvý čas, to také není prázdná kompozice nebo scéna trvající obzvláště dlouho. V tom případě bychom mohli spíše mluvit, stejně jako v divadle, o „spolupráci s publikem“. Režisér se občas musí ptát: Za jakých okolností začne divákova představitel pracovat stejně jako moje vlastní? Losey nechává v **Nehodě** (Accident; 1961) vyjít postavy ze záběru a několikrát nás ponechá v prázdné dekoraci, ať už v interiéru nebo venku ve stromořadí. Jestliže jsme film sledovali pozorně a zaujatě, nevnímáme obraz jako „prázdný“, rozechvívá v nás všechny významy předchozí scény a my se dohadujeme o tom, jak bude pokračovat příběh lidí, kteří právě opustili záběr. Ale – to, co se v nás ozývá, to je náš vlastní přínos. Losey nám dal příležitost představit si, že jsme vstoupili do jeho filmu, příležitost zapojit cit a vmyslet se do slov a činů zmizelé postavy. Je ale tohle mrtvý čas? V tomto filmu je to naopak čas jedinečně živý.

OBSAH OBRAZU

Řeč pohledu a gesta

Viděli jsme znovu **Svatební pochod** (The Wedding March, 1928) od Ericha von Stroheima. Mám ten film velmi rád a říkal jsem si, jak asi vypadala ve scénáři slavná scéna svádění při jízdě na koni. Stroheim tu hraje důstojníka. Velí na náměstí šiku rakouských husarů; zatímco v kostele probíhá mše, a svádí přitom mladou ženu, která přehlídce přihlíží. Dívka stojí v davu se svým snoubencem řezníkem a s rodiči. V deseti či dvanáctiminutové scéně nepadne jediné slovo, jsou tu jen pohledy, gesta, úsměvy. Jakkpak to asi bylo zachyceno na papír?

Všechno je obsaženo v pohledech, přičemž každý pohled je jiný. Máme tu pohledy dívky, která má hlavu asi ve výši Stroheimova kolena. Stroheim chce vědět, zda je vdaná. Skloní tedy meč a očima nutí dívku k témuž pohybu. Následuje protipohled s nadhledem na dívku: její pohled klouže ke Stroheimově ruce, dívka gestům zřejmě nerozumí. Stroheim tedy zkrčí ruce a pomocí jiného pohybu naznačuje: Jste vdaná? Je to úžasná scéna – podivuhodně nafilmovaná a velice erotická. Ale jak přeložit do scénáře to všechno, nač nestačí jazyk dialogů – věc chování nebo výrazu tváře? V daném případě bylo asi rozzáběrování přesně připraveno, pravděpodobně včetně obrázků. Při natáčení se nedají ponechat náhodně směry pohledů, dívčiny oči klouzající od tváře k rukám a zjevná převaha jezdcovy hrdé postavy nad dívkou z lidu; která jen stojí na dlažbě. Všechno muselo být přesně promyšleno a podrobně nazkoušeno.

Hitchcockův obušek

Hitchcock se na filmařské problémy díval vždycky z konkrétního hlediska. Zásadně ho například zajímalo: Vidíme-li postavu, jak kráčí po ulici, zatímco za rohem na ni číhá jiný muž s obuškem, máme útočnicka ukázat či nikoliv? Celý život si Hitchcock kladl tuto otázku, stejně jako Chaplin se nepřestal dohadovat, kolik času si žádá gag s písťalkou.

Zlehčuji to jen zdánlivě, neboť otázka je velice důležitá: Máme vsadit na napětí a nafilmovat muže kráčejiícího po ulici, jak se zastaví, aby si koupil noviny, zatímco útočník vyrušený chodci ukrývá obušek? Anebo se máme spolehnout na překvapivý účinek rány obuškem, rány, kterou nikdo nečekal? Právě mezi těmito dvěma extrémami se všemi jejich představitelnými odstíny se pohybuje Hitchcockova filmová řeč.

Hitchcock a Lubitsch si počínají jako romanopisci minulého století. Jsou naprostými pány svých postav a ty dělají, co a jak oni chtějí.

Ve filmu **Být či nebyt** (To Be or Not to Be, 1942) přechází Lubitsch od jedné postavy ke druhé a řeší si problém, který Hitchcockovu otázku prohlubuje: Kdy má být divákově poznání o něco před postavou a kdy se za ní má opozdít?

Detektiv dostane v kriminálním filmu informaci dříve nežli divák. Něco tedy ví, ale skrývá to před námi až do závěrečného odhalení. Provádí všelijaké tajemné operace, aby nás ujistil, že našel řešení, o němž my se však jen zoufale dohadujeme. A naopak, vidíme-li v Hitchcockově filmu člověka s obuškem, máme už před postavou, příští to obětí, určitý náskok.

Jak správně užívat klišé

Ve zcela jiných souvislostech pak Hitchcock říkával: „Je lépe z klišé vyjít; nežli se k němu dopracovat.“ Často totiž hledáme nový nápad, úporně si lámeme hlavu, abychom našli něco, co tu ještě nebylo, a když se nám to podaří, začneme jásat a blahopřát si, na jak nevídanou věc jsme přišli. Připadáme si geniální a už už se vidíme jako milionáři. Potom však začneme uvažovat, zdali to diváci přijmou. Není ta naše situace až příliš výstřední a nečekaná? Začneme tedy s úpravami a přizpůsobováním, nové omezujeme a nejčastěji pak skončíme u klišé. Taková je práce duševního hoblíku: je o to zlomyslnější, že je bezbolestná a že si ničeho nevšimneme.

Před dvaceti lety se přihodilo Jeanu Lôthovi: Navrhl producentovi film o životě jakéhosi svatého z dob raného křesťanství. Námětu výborně rozuměl, už dříve na toto téma vydal knihu. S producentem se shodli na tom, že příběh je mimořádný, že ještě nikdo nic takového neudělal a že se do toho tedy musejí pustit. Najali scenáristu a všichni tři déle nežli půl roku psali. Film pak byl skutečně natočen, ale následkem pozvolných proměn se už nejednalo o křesťanskou legendu, nýbrž o detektivku s Eddiem Constantinem v hlavní roli, detektivku odehrávající se v současném Madridu: A tohle právě je pro vývoj scénáře typické: autory totiž napadlo, že film by nám byl příliš vzdálený. Uvažovali o tom, jaká postava asi by nejspíše odpovídala onomu dávnému světci a přišli na soukromého detektiva. Bez nejmenšího nátlaku ze strany výrobce se jim podařilo z originálního námětu vytvořit dokonale banální film.

Když naopak vyjdete (jako Hitchcock nebo Lubitsch) z klasické melodramatické či vaudevilové situace a když ji obratně rozvíjíte, prohlubujete a vnášíte do ní prvky, které ji mohou ozvláštnit, máte větší šanci dobrat se k „originálnímu filmu“, než kdybyste začali z něčeho, co tu ještě nebylo.

Jak zpracovávat klišé

Tuto práci můžeme nazvat „procvičováním stylu“. Uvedu jako příklad **Nenápadný půvab buržoazie** (Le charme discret de la bourgeoisie, 1972): na první sekvenci opravdu není nic mimořádného či zarážejícího. Několik lidí přijde do domu, kam se domnívají být pozváni, ale ukáže se, že je nikdo nečeká. Je to zcela banální a mohl by to být začátek bulvární hry nebo čehokoliv jiného. Dalo by se třeba vyjít ze skrytých sexuálních vztahů mezi postavami a psát jenom o nich. Jenomže zvláštnost tohoto filmu spočívá v tom, že se tento děj opakuje. Logika klišé by žádala, aby ti lidé zůstali, dali si večeři a z toho by pak vyplynul děj. Avšak zvrát klišé začíná v okamžiku, kdy jeden z nich prohlásí: „Pár kroků odsud znám jednu vynikající restauraci. Zavedu vás tam.“ Nečekaná situace nastane, když se rozpačitá paní domu, která je oblečena po domácku, chce převléci, ale hosté namítají: „Jenom zůstaňte tak, vždyť restaurace je za rohem.“ V tu chvíli v divákovi začíná hledat červ. Následující scéna v restauraci poskytl obraz na první pohled ve filmech už dobře zabydlený: postavy usednou, klidně se chopí jídelních lístků, a protože mají hlad, dlouho a s požitkem si vybírají. A tu následuje vrcholný zvrát a zároveň s ním první velký obrát filmu: postavy si uvědomí, že návštěvníci restaurace tam nesedí u stolků, ale procházejí s rozžatými svíčkami, a že v rohu spočívá v rakvi mrtvola právě zemědělského majitele podniku. Rozpačitě se zvedají s tím, že zde asi jíst nemohou. Vdova je však ujišťuje: „Ale ovšemže ano, my vám uvaříme výbornou večeři.“ Tady pochopitelně dochází k posunu klišé a ke zvratu očekávaného. A podobných příkladů bych mohl uvést mnoho, dějiny kinematografie jich naštěstí obsahují dostatek. Nemusíme se tedy bát okoukaných situací, rozhodně ne těch základních, pokud najdeme možnost, jak je nově a podle svého rozvinout. Slovo „rozvinout“ je důležité. Jestliže jsme jednou přišli na ten správný směr a smysl filmu, nesmíme se mu zpronevřit, ale musíme z něho vytěžit veškeré možnosti, včetně těch zdánlivě nemyslitelných nebo bláznivých.

Využít všechny možnosti

Promýšlíme-li jakoukoliv scénu, která se odehrává mezi lidmi stejného či opačného pohlaví, položme si – a to i za předpokladu, že jde o vážný okamžik – následující otázku: Jak by tato scéna fungovala v komické rovině? Co kdyby zde zasáhl humor?

V **Krásce dne** (Belle de jour, 1966) je patetické téma, kdy Michel Piccoli nalezne Catherine Deneuveovou v nevěstinci. Představme si, co by řekl Laurel Hardymu, kdyby ho našel ve stejné situaci. Jakpak by to asi vypadalo?

Laurel a Hardy dovedou naprosto geniálně zamířit k podstatě. Kdybyste si spolu s režisérem začali přehrávat scénu s Deneuveovou a Piccolim jejich způsobem, vrhli byste na ni nečekané a podnětné světlo, na které byste bez pomoci oněch dvou úžasných komiků nikdy nepřišli.

S Peterem Brookem jsem poprvé spolupracoval na divadelních zkouškách Timona Aténského a tehdy jsme přišli na skvělé cvičení. Požádali jsme herce; aby se po celý den nijak nesnažili zakrývat přízvuk jejich rodného kraje, ba aby ho naopak zdůrazňovali. Čtyři herci v souboru pocházeli ze severní Afriky a hráli Shakespeara tak, jak se mluví v Bab-el-Ouedu. To bylo velice překvapivé a hra tím ožila jako nikdy předtím. Přízvuk se nakonec při představení samozřejmě objevit neměl, stejně jako Deneuveová a Piccoli neměli nakonec hrát jako Laurel a Hardy, ale v určité fázi práce (scenáristika se totiž někdy podobá divadelním

zkouškám) může být neobyčejně plodné takto postupovat. A je také důležité v komediích využívat vážnosti a melodramatu, což Laurel a Hardy mnohdy činili s velkým úspěchem.

Scéna s psíčkem

Zůstaňme ještě chvíli u Laurela a Hardyho. Následující scéna je ukázkovým dokladem zvratu klišé:

Laurel a Hardy tvoří pár. Žijí prostě spolu, ačkoliv nikdy nepadne žádná narážka na homosexualitu. Jednoho dne dostane Laurel dopis. Detail na jeho obsah: Laurel má po strýci zdědit jmění, ale pouze pod tou podmínkou, že se navždy vzdá Hardyho. Je to k smíchu, kdyby však šlo o muže a ženu, vnímali bychom scénu jako patetickou. Jen si představme, že by chudičký Hardy spatřil svou ženu, která tone v slzách a ukrývá před ním dopis! Laurel a Hardy mají psa a oba dva ho zbožňují.

Hardy se ptá, co že je to za dopis. „Ale nic,“ odvětví Laurel. Následují tři minuty hrobového ticha, kdy oba přecházejí po pokoji. Laurel neví, kam s dopisem, a je mu trapně. S typickou zdlouhavostí nakonec dojde až na čtvrtou nebo pátou výzvu: „Tak povíš mi konečně, co je v tom dopise?“ A Laurel nakonec povolí: „Je to tajemství.“ Tak tohle je rána a my tu tíseň z ní vidíme i cítíme. Ta scéna vůbec není komická, je hraná s vážností, napětím a tlumeným vzdorem.

Hardy se ozve: „Když je to tajemství, tak je to tajemství. Ale jednu věc nechápu: Že je to tajemství.“ Těžko si představit výstižnější repliku: Ta věta v několika prostých slovech odráží léta společného života, a to bez patosu a vysvětlování.

Scéna se rozproučí, Hardy se dopálí a praští něčím o zem: Tváří v tvář klasickému argumentu rozbitého nádobí mu Laurel podá dopis. Hardy si ho přečte. Je dojat, do očí mu vstoupí slzy. Toneme v naprostém klišé, ale klišé naruby, vždyť jde o Laurela a Hardyho. Hardy s ušlechtilou vznešeností pronese: „Běž. Kvůli mně se přece nevzdáš takového bohatství.“ Udělá Laurelovi dojemnou přednášku, takže i jemu nakonec vyhrknou slzy. A tohle trvá dvacet minut, dramaticky naprosto vynikajících.

Laurel balí kufry sledován Hardyho pohledem. Pak je zvedne, uchopí podpaží pejska a zamíří ke dveřím. Hardy vybuchne: „Tak to ne! Vomáčku tu nech! Opouštíš mě, prosím. Ale pes je můj.“ A vytrhne mu psa z náručí. Po dlouhém váhání Laurel odejde a Hardy zůstane stát, opírá se o krb, hladí psa a je smutný – prostě melodrama jak se patří. Najednou někdo zaklepe. Je to Laurel i s kufry, zavře za sebou dveře. Hardy na vrcholu blaha praví: „Věděl jsem, že mě neopustíš.“ A na to Laurel: „O tebe nejde, vracím se pro Vomáčku.“ Tím ovšem opět rozpoutá Hardyho zuřivost. Je to obdivuhodné zakončení scény plné ticha, jen s trochou dialogu, ale jakého dialogu! Takový příklad melodramatického rozchodu je použitelný i pro scénu rozchodu mezi mužem a ženou, ovšem zcela posunutou a čerstvou, když ji hrají Laurel a Hardy.

Jak pracovat s převrácením

Když příliš dlouho pracujeme na nějaké scéně, začne nám občas připadat podivná. Přestáváme ji cítit a ztrácíme se v ní, máme zkrátka výpadek. Tehdy je užitečné scénu přestrojit. Představme si něco úžasně nečekaného, třeba že oknem dovnitř vletí rozzuřený kanec, že někdo přijde o kalhoty nebo něco podobně groteskního. Pak si se situací, nad níž jsme zprvu potili krev, začneme pohrávat, bláznivě se jí smát a velmi často objevíme klíč, skrytou zástrčku, za kterou jsme ještě nezatáhli, uvolněný nebo naopak příliš utažený šroub. Buñuel s oblibou říkával: „Den, kdy jsme se nezasmáli, je ztracený.“ Někdy jsme při práci smíchy slzeli a bavili jsme se jako pitomci, když se postavy, které jsme výborně znali a na které jsme si zvykli, pouštěly do neuvěřitelných a zcela nečekaných podniků. Velmi často jsme s Luisem zatoužili umístit do filmu nějakou obrovskou a zničující šlehačkovou bitvu.

Je to totiž tak, že když hra skončí, když jsme převrátili celý scénář do absurdity, přetrvává pokušení setrvat na této rovině a k vážnosti se nevracet, neboť působí nudně a nezajímavě. Vždycky nás ale zadrželo pomyslení, že takováto příliš zřejmá komika by mohla v divákovi vzbudit podezření, že působíme výhradně na jeho automatický, reflexivní smích a na nic jiného.

Buñuelovy filmy pracují na základě dokonalé rovnováhy – jako provazochodci. Pohyby vyrovnávací tyče musí být naprosto přesné a profesionální, jinak následuje pád. Ty filmy se vinou jako horská stezka: z jedné strany skála, a druhé strany propast. Cesta je úzká a nebezpečná, všude samá nástraha. Na jakési pomyslné mapě je můžeme vyjmenovat: propast grotesky, vrchol melodramatu, bažina snadnosti, rokle násilí, zátaras nepravděpodobnosti.

S BALZACEM NEBO PROTI NĚMU

Balzacovy romány často začínají velmi dlouhým nájezdem, celkovým záběrem města – Alençonu, Tours nebo Provins a pokračují nájezdem na určitou čtvrť (romanopisci snímají vždycky z mnohem vyššího jeřábu než filmaři). V té čtvrti vás pak autor zavede do jedné ulice, do jednoho domu. Pak si v něm Balzac vybere jednu místnost a mimořádně podrobně ji popíše, a to včetně obrazů, krbu, výzdoby, křesla a výjevů vyšitých

na potazích. Nájezd končí na postavě usazené v jednom z křesel tohoto salónu, v onom městě, ulici a čtvrti – třeba v Alençonu, mluvíme-li o románu *Stará panna*. V okamžiku „zastavení kamery“ už víme o postavě všechno. Nájezd je jako skalpel, řekl nám o té ženě všechno podstatné dříve, než nám ji ukázal. Je to úžasný příklad *literárního pohybu*, který hlupáci zpravidla pokládají za pouhý popis a přeskakují ho. Pak stačí jen začít děj, ten už se však bude opírat o sociální pozadí a psychologickou pravdivost přesně prokreslenou na prvních pětadvaceti stránkách.

Šikovný nájezd, například v Resnaisově filmu, dokáže postavu určit stejně přesně jako těch pětadvacet stránek. Ale tento jakoby božský postup není vhodný pro všechny filmy. Když pracujeme na filmu realistického typu, vyprávíme o životě určité postavy, jejíž činy a zážitky souvisí s její minulostí, povoláním a chorobou, vyplatí se rychle poznat, co je zač a jak reaguje. V Buñuelových filmech postavy většinu času neexistují. Kupříkladu v *Nenápadném původu buržoazie* jsou schválně pojaty jako ekto plazma, nemají nikterak pevný – a už vůbec ne psychologický – podklad. Psychologie byla pro Buñuela v tomto filmu nepřítelem číslo jedna, zatímco v *Tristaně* (Tristana, 1970) a v *Tom tajemném předmětu touhy* (Cet obscur objet du désir, 1977) stála v popředí.

V *Nenápadném původu buržoazie* šlo ukázat a seskupit, jako v dobových komediích, postavy, které rozpoznáme podle několika gest a slov. Pár znaků nám napoví, zda jsou to milenci a jaké mají sociální pozadí. Uhodneme, že postava hraná Bulle Ogierovou prožívá velké vnitřní utrpení a že je posedlá pitím. To ale bylo skoro všechno, co se divák dověděl: Byl postaven před stereotypy a překroucené konvence. Vzhledem k tomu, že film trvá devadesát minut, neměli jsme čas rozvíjet to, co s námětem nesouviselo, neboť cílem bylo ukázat jistý počet opakujících se situací. Otázka, na níž jsme museli najít v každé sekvenci odpověď, zněla: „Proč se těmito lidem nepodaří společně se najíst?“ A to byl jiný problém, než realistickou cestou pochopit, co jsou zač a jak se tam dostali.

Ještě o nenápadném původu buržoazie

Jednoduché to nebylo, pracovali jsme na tom scénáři dva roky a napsali jsme pět naprosto rozdílných verzí, jelikož jsme pořád naráželi na nějaké potíže.

Nesměli jsme upadat do logického vysvětlování: třeba že se nemohou společně navečeřet prostě proto, že se spálila pečeně. To by pak vznikl nudný a plochý film. Museli jsme se také vyhnout bláznivému a fantastickému, třeba že se jim to nepodaří proto, že do jídelny vnikne stádo velbloudů, neboť tak bychom se dostali do roviny svévolného neskutečna. Rozhodli jsme se, že film se bude pohybovat mezi těmito krajnostmi na ostří nože, a že nesklouzne do plytkosti ani do nekontrolovatelnosti.

Abychom to dokázali, stanovili jsme si pracovní pravidlo: Buñuel i já jsme v kterékoli chvíli mohli podat návrh, přijatelný či nepřijatelný, a oba jsme měli právo veta. Vyhnuli jsme se tak vysvětlování a ušetřili jsme si spoustu času. Stačilo jen říci ne a nápad byl smeten se stolu.

Jednou jsem si například představil, že si hosté oné neuskutečnitelné večeře spletnou dveře a vstoupí do podivné místnosti. Najdou tam prostřený stůl, jenže kuře je z lepenky. Na zdi visí meče, jenže namalované. Jsou to čalouny, ale jen po jedné straně. Hosté usednou, ale v té chvíli se zvedne opona a ni se ocitají na jevišti. Před nimi tleská sál zaplněný publikem. Začnou hrát, ale samozřejmě v panice a zmateně: Jak by mohli znát repliky hry, o níž vůbec netušili, že v ní budou účinkovat? Nápověda jim horečně předřikává začátek jedné scény z *Dona Juana*. Buñuel užil svého práva říci: „Ne: To už rovnou může po ulici vykračovat stádo slonů.“

Moje scéna tedy vypadla a my jsme pracovali na další verzi. Zavile a poněkud nezdvořile jsem předložil tentýž nápad v trochu pozměněné podobě o dva měsíce později, ale se stejným výsledkem: „Ne: Ten film je sice zvláštní, ale ne absurdní, toho se musíme držet.“ Během další práce jsme do scénáře zapojili nový prvek: Sny se tu proplétaly a zapadaly do sebe jako ruské bábušky. V této souvislosti se můj nápad s divadlem samozřejmě vynořil a byl okamžitě přijat. Buñuel souhlasil a za hodinu jsme to měli napsané. Je to jedna z nejpřekvapivějších scén filmu, ale je posunuta – anebo přinejmenším jako sen působí jinak. Měl jsem pravdu a Luis také. Našli jsme pro scénu ve filmu přirozené místo, ale potřebovali jsme na to rok.

Ale abychom se vrátili k definici postav: V tomto filmu vystupuje biskup, dva buržoazní páry a osamělá žena, ale prakticky o nikom z nich nic nevíme. Buñuel s nimi zachází jako entomolog; který pozoruje brouky v krabici. Vidí, jací jsou, co dělají a co říkají; ale ani na okamžik ho nenapadne proniknout do jejich svědomí a soudit je. Právě proto byl Luis filmař a ne romanopisec. Obecně tvrdil, že psychologie je nesmysl anebo vědecká zvěle. V uvedeném případě to určitě byla pravda.

Právo veta

Taková technika se pochopitelně nedá využít při každém způsobu práce. Je to empirický postup a objevili ho Buñuel s Dalím při práci na *Andaluském psu* (Un chien andalou, 1929). Tento osobní trik je vázaný na určité partnerství, na způsob bytí: *Andaluský pes* vycházel ze dvou snů: Z Dalího snu o ruce pokryté mravenci a z Buñuelova snu o rozříznutém oku. Hned si stanovili pravidlo, že se žádný obraz ve filmu nesmí dotýkat kulturních, politických, estetických ani společenských souvislostí. Odtud vyšli a při respektování této dohody jeden navrhoval a druhý říkal ano či ne. A protože se na podstatě své práce

dohodli společně, říkali obvykle ano: Ne přišlo až později, když chtěli společně dělat **Zlatý věk** (L'Âge d'or, 1930). Tehdy se Dalí vzdálil. Ale v době **Andaluského psa** se shodovali tak dokonale, že když jeden „řekl ne“, druhý se ani nepokoušel svůj nápad obhájit: Jestliže se nápad dotýkal souvislostí, jichž se oba chtěli zbavit, pak pochopitelné ani obhajitelný nebyl a nemělo smysl to nijak vysvětlovat.

Když Buñuel začal pracovat se mnou; předal mi svou zkušenost: Zařadili jsme ji do naší spolupráce, i když občas jsme také „podváděli“, jak jsem vysvětlil. Ale byl to vždycky čestný „podvod“, protože návrh, který byl zprvu odmítnut, byl přijat jen tehdy, pokud se do scénáře hodil.

Při tomto způsobu práce nesmíme zapomínat, že světlo se často rodí z diskuse. Pracujete ve dvou a jeden navrhne řešení, které se druhému nezdá. Je třeba si ujasnit, zda odmítnutí vyvolalo to, co jste řekli, a zda jste se náhodou nevyjádřili špatně, ať už ve slovech nebo v předvádění. Fakt, že jste neprobudili partnerovu představivost, znamená, že se vám nepodařilo, aby vás poslouchal a pochopil. Něco se nestalo. Vyprávěli jste scénu, ale on viděl jinou. Musíte zjistit, jestli ten, kdo sedí proti vám, správně pochopil, co jste chtěli sdělit. A jestliže ne; musíte začít znovu jinými slovy. Bez kamery to ovšem není snadné. „Vidíme“ film, ale když to vidění máme na někoho přenést, chybějí slova a unavuje obtížnost popisu. Musíte to tedy zahrát, jiné řešení není: A vyhnout se přesvědčování za každou cenu.

Nepodní-li váš nápad okamžitě přijetí, nemusí ještě být špatný. Musíte na to jenom znovu a jinak. Je to otázka mezilidských vztahů, umění naslouchat, otázka sebedůvěry a důvěry v toho druhého. Takle všechno přirozeně (a naštěstí) není možné v učebnicích popsat.

Psychologie „ano“ či „ne“

Je psychologie vědeckou zvlášť? Nevěřím tomu, i když mám občas pochybnosti. Ale zdá se, že při psaní pro film to platí, protože můžeme do scénáře zařadit umělou pravděpodobnost a přimět diváka, aby ji akceptoval. Spíše nežli v psychologický model věřím v pevnou stavbu.

Připomeňme si **Rašomon** (Rashomon, 1950), významné dílo z dějin kinematografie. Kurosawa tu jediný příběh vypravuje různými způsoby a pokaždé stejně pravděpodobně. Ve stejné základní situaci se tytéž postavy chovají různě až protikladně. Pokaždé tedy přijímáme, co nám Kurosawa vypráví. Během posledního vyprávění nevidíme pravdu, ale jednu z pravd, protože ostatní hypotézy jsme přijali stejně samozřejmě. Je to jedno z nejúžasnějších cvičení, jaké znám. Scenárista má **Rašomon** stále znovu studovat.

Snažím se o postavách vypovídat spíše prostřednictvím jejich činů a chování nežli slovy a informacemi. Právě v tom je scénaristika neoddelitelná od režie a práce s hercem. Práce na scénáři nekončí, když je dopsáno, ale pokračuje během natáčení a často i ve střížně.

Jedním ze záměrů při psaní scénáře je poskytnutí informace o postavách. Je to jednoduché a svůdné, neboť je snazší řešit věci teoreticky nežli prakticky. Otázka však zní: Co nám má sdělit scéna, kterou se chystáme psát? Odpověď v případě **Toho tajemného předmětu touhy**: Hrdinu už začínají unavovat mrzutosti, které mu způsobuje žena, kterou on pronásleduje, a uvažuje, zda by ji neměl opustit. Vstoupíme do schématu, které scénu musí naplnit a necháme se vtáhnout do vysvětlujícího dialogu a šarží.

Když jsme s Milošem Formanem pracovali na **Taking off** (Taking Off, 1971), objevili jsme pravidlo. Vždycky jsme se ptali: Kdo vstoupí a co udělá? Když se zápletka obtížně rozvíjí, když víme víc, než smíme prozradit, když se brodíme ve vysvětlování, smeteme to všechno a položíme si otázku: Kde jsme? Kdo přichází? Pak je hned jasné, zda scéna existuje nebo ne. Vyjdeme-li z akce, která nemá nic společného s tím, o čem jsme mluvili, pak postupně nalezneme prvky, které má scéna obsahovat. Velmi často potom vysvětlování nahradí akce s spoluvytvoří filmový jazyk bez introspekce. Existují tisíce pravděpodobných a překvapivých akcí a gest.

My musíme najít ta správná, právě to je scénaristika. Nejde o to, abychom se vzdálili od reality a opodstatněnosti. Jestliže během schůze vstanu a zfackuji jednoho z účastníků, musím nalézt opodstatnění nebo pravdivou dynamiku. Doporučuji vždycky, aby to nebylo nic libovolného, nýbrž aby to bylo nastolení smyslu a vztahu.

Nepřímá akce

Někdy může scénář ozvláštnit maličkost, která nemá s hlavním dějem nic společného.

Představme si třeba obědvajícího se ženou a přáteli, jak udělá pohyb, kterého si ostatní nevšimnou – vysmrká se, poškrábe se za uchem, povolí si kravatu. Ten všední mechanický pohyb o něm vypoví více nežli nějaká replika. V **Deníku komorné** (Le journal d'une femme de chambre, 1963) se nám jedna scéna zdála nudná, a tak Buñuel navrhl: „Ta žena ulomí kousek chleba, sklóní se a na koberci uvidíme ležet divoké prase.“ Mně se ten nápad zdál báječný, protože je skutečně dosti překvapivé, když dáma z lepší společnosti chová jako domácí zvíře kance; ledacos to o ní říká. Byla to tedy svůdná představa. Pak jsme chvíli uvažovali a za deset minut jsme kance zavrhl jako absurditu (divák by v té scéně věnoval pozornost jen jemu, tvrdil Luis), ale nahradili jsme ho jiným charakteristickým znakem patrným na první pohled.

Je velice důležité vědět, jaké gesto může postavě uniknout a naznačit, že je jí horko nebo že je šťastná. V **Krásce dne** se Deneuveová poprvé miluje se zákazníkem. Chtěli jsme ukázat, že to pro ni byl tak hluboký

zážitek, jaký do té doby s nikým neprožila, ale nechtěli jsme ukazovat sexuální scénu. Navymýšleli jsme si spousty „divokých prasat“ a postupně jsme je zavrhovali ve prospěch jediné věty: „Podívej, ještě se mi třese ruka.“ Ta věta pak byla často citována, hlavně proto, že Kráska dne těžila z oblasti do té doby nedotknutelné, totiž z oblasti ženských sexuálních představ. Lacan tuhle větu uvedl v jednom ze seminářů jako dokonalý příběh ženského masochismu. Ta replika stála sama o sobě za deset minut děje nebo závažného dialogu. Vlastně se stále vracíme k myšlence, že musíme hledat gesto, větu či postoj; aby nám ve vteřině nahradily hromadu těžkých a zdlouhavých informací.

Všechno se ale předvídat nedá. V téže sekvenci je například vidět, že Pierre Clementi má dřevěné ponožky. V první chvíli to vypadalo rušivě, ale pak se Buñuel rozhodl nic nepřetáčet. „Takhle je aspoň vidět, že je to takový podřadný gangstřík,“ řekl. Náhodou nám zahrál protiklad dřevěných ponožek a zlatých zubů.

Vždycky existuje detail, který vyjadřuje tíseň – leckdy ho nalezne herec sám, třebaš nevědomky.

Vedlejší postavy

Vedlejší postavy často doplácí na rozzáběrování a někdy mohou být ze scény, v níž hrají, zcela vypuštěny. Je přirozené, že u Shakespeara (stále se na něj odvoláváme) mají nejméně význačné postavy zásadní důležitost – v divadle je postava na scéně přítomna stále, i když třebaš nemluví. Ale účastní se děje, žije, reaguje. Ve filmu se natáčejí detaily herců tak, jak se zrovna zdají důležité, ať už právem nebo neprávem. Přítomnost vedlejší postavy je tudíž na divadle naléhavější nežli ve filmu.

Když scénář dostane hlavní obrysy, je podle mého názoru užitečné, aby nám někdo odvyprávěl příběh z hlediska všech postav, hlavních i vedlejších. Vezměte si například sluhu nebo nějakou venkovskou babičku a ptejte se: Co se jim v příběhu přihodí? Jakou roli ve filmu hrají? Unikají jim nějaké nejasnosti?

Nový pohled na vyprávění skrze postavu ve druhém plánu často pomůže vyplnit prázdné políčko něho nám připomene důležitý bod, na který jsme nevpomněli. Nástin děje prověříme tak, že přisoudíme hlavní roli tomu, kdo ji původně neměl. Vždycky když to bylo možné, pomáhal jsem si tímto novým světlem v příběhu. Je to pravda „finta“, ale mnohokrát jsem ji jako metodu vyzkoušel a vždycky se osvědčila.

Z absolutního hlediska by vlastně žádné postavy neměly být vedlejší. Jsme ovšem nuceni pracovat tak, jak nám velí omezená délka vyprávění a přesné rozměry obrazu, do něhož se vejdou jen vybrané informace.

Pojem hrdiny

Většina filmů má hlavní postavu, kolem níž se buduje a odvíjí příběh. A tu se naskytá otázka: Co uchováme ve scénáři a v obraze? Hrdinu nebo staty křížující jeho pouť? Abychom unikli tomuto omezení, snažili jsme se s Buñuelem v *Přízraku svobody* (Le fantôme de la liberté, 1974) napsat „nepřerušenu historii“. Proč bychom měli vyprávět právě ten jeden příběh spíše než jiný? Nějaký pár se třebaš divoce hádá, muž vytáhne revolver a chce ženu zabít v domnění, že ona má milence. Čekají telegram, na jehož obsahu závisí život těchto dvou lidí. Tu někdo zvoní. Je to listonoš s telegramem. Manžel ho vezme a přečte si ho. Pak se zavrou dveře a my dále už sledujeme listonoše. Celý film je postaven na takovéto následnosti a zlomkovitosti. Ze všech filmů, které jsem s Buñuelem dělal, byl tenhle nejsložitější a publikum nejvíce zmátl. Byl provokující a drzý, jelikož jsme „podváděli“. Předstírali jsme, že vyprávíme příběh, divák se o něj začal zajímat, a my jsme v tu chvíli příběh přerušili a přešli k něčemu jinému. Taková přerušeni jsou velice frustrující, jestliže hru neakceptujete. Snažili jsme se uvést vyprávění do chodu v kaskádách, Buñuel měl vždycky náladu otvírat nové dveře. Nevím, zda se o to někdo pokusil stejně systematicky jako my, ale my jsme často zamýšleli tuto naši zkušenost obnovit. Filmaři jako Godard, Euaache či Ferreri jsou tomuto hledisku velmi blízko. Když objevíte zajímavý mechanismus, zatoužíte u něj setrvat a na ostatní postavy zapomenout. To se stává pořád, i v životě, nebo by se to alespoň mělo stávat. Například – mám schůzku a velice spěchám, proto jedu vlakem. Někdo mě cestou zaujme, a tak s ním vystoupím a na původní účel své jízdy zapomenou.

Samozřejmě, že se většinou rozhodneme vyprávět určitý příběh a takovéhle lumpárny si nemůžeme dovolovat. Například Pollack a všichni scenáristé, kteří čtyři až pět let pracovali na *Tootsie* (Tootsie; 1982), chtěli vybudovat film na hlavní postavě tak, aby neobsahoval ani jedinou scénu, v níž by nebyla přítomna.

Rozhodneme-li se pro tento princip „Hrdiny“, musíme hlavní postavu neustále sledovat. Ukazovat scény, o nichž hlavní hrdina nemůže vědět, je podvod. Příběh a kamera jsou subjektivní, propůjčují si jeho pohled, jsou s ním, vidí to, co on, tlumočí jeho reakce. Jestliže ukážeme ženu, kterou miluje, nebo jeho otce ve scéně, kde on být nemůže, dostáváme se „mimo pravidla“ a obecnost náš prohrávek vycítí, třebaže ho nedokáže analyzovat.

Jistěže je možné postupovat jako Balzac, totiž jako všemocný autor manipulující postavami podle vlastní chuti, který tvrdí: Ukazují jen to, co se mi chce. Každému se může přihodit, že pracuje na takovém filmu, ale trváme-li na principu Hrdiny a chceme-li se zdržet u vedlejší postavy, protože nás fascinuje, musí se tak stát za přítomnosti postavy hlavní.

Dovětek

Chtěl bych ještě dodat, že si příliš nepotrpím na výraz „filmový spisovatel“. Vzbuzuje to dojem jakéhosi stesku po „Literatuře“, jako by scenáristé odjakživa nebyli spisovateli jiného druhu. Ve skutečnosti to vůbec není otázka nadřazenosti, hierarchie. Tyto dvě činnosti jsou zásadně odlišné. Když „píše“ nějakou scénu, je naprosto nutné, abych zároveň viděl, jak může být natočena, v jakém stylu, v jakých barvách a jakými prostředky je možné toho dosáhnout. Napíše literární text, ale nenechávám na ostatních jeho technickou interpretaci. Na mém psaní se podílí filmová technika a forma je zde neodmyslitelná od obsahu. Proto o sobě nikdy nemluví jako o filmovém spisovateli, jsem prostě scenárista.

DIALOGY

Mířit k podstatě

Začínal jsem s psaním němých filmů. Moje první krátké filmy, na nichž jsem pracoval s Pierrem Etaixem, neobsahovaly psané dialogy. Záleží pochopitelně na tom, čemu říkáme dialog – mohou existovat dialogy bez replik, vyjádřené jen gesty a pohledem. Ve *Válce s ohněm* (La guerre du feu, 1981) dialog existuje, ačkoliv tam nepadne jediné slovo, kterému bychom rozuměli. V *Nápadníkovi* (Le soupirant, 1962) padne sice pár vět, ale dialog byl omezen na minimum a neobsahoval žádné komické prvky. Všechno směšné i dojemné muselo vyplynout ze situací a slova to měla jen umocnit. Hned nato, v roce 1963, jsem psal svůj první film s Buňuelem, *Deník komorné*. Tam už byl skutečný dialog a já jsem poprvé stál před problémy, které sebou přinášejí repliky. Každý z těchto problémů je sporný, předem dané odpovědi na ně neexistují, neboť dialog se mění s každým filmem a s každou postavou: Danton nebo Martin Guerre se vyjadřují jinak nežli komorná. Díky těmto zkušenostem jsem přišel na to, že dialog je způsob mluvy, který se mění s každým stadiem psaní.

Především se ve filmu mluví mnohem méně než v životě. Například scéna rozhovoru, který stál u zrodu tohoto textu, kdy mi studenti kladli otázky, by byla ve filmu nepředstavitelná. To by všichni diváci utekli. Filmový dialog je vždycky zhuštěný, dokonce i u Rohmera; Rivetta či Pialata, v jejichž filmech má zásadní podíl. Tím spíše je tomu tak v případě, kdy půvab filmu nespočívá ve slovní argumentaci či v proslotech. Právě ve zhušťování spočívají první práce. Ptejte se, co je nutno říci, a držte se jen toho.

Pak přijde druhá etapa: Text má vypadat přirozeně, hovorově. Přílišná literárnost je nebezpečná, stejně jako divadelnost, poetičnost a orátorství, pokud je záměrně nevyhledáváme (jako v případě Dantona, protože to byl tribun). V této etapě zpravděpodobňování se má psané stát mluveným, jímž ovšem beztak není, protože pak by film musel být čtyřikrát tak dlouhý a plný hluchých míst. Tyto dvě scenáristovy snahy směřují k dosažení takzvané druhotné pravdivosti, a ta má být silnější než prvotní. Ve všech uměleckých odvětvích má být cíl pravdivější než pravda. Divák v divadle či v kině přijímá informace bedlivěji, než když se s nimi střetne na ulici nebo v kanceláři. Kvůli tomuto okamžiku, kdy se film s divákem dělí o plátek života silnější nežli je život sám, se zabýváme naší prací. Ale ten okamžik se nedostaví vždycky.

Práce na filmovém dialogu spočívá tedy v odstranění zdlouhavého, již řečeného a zbytečného. Vzniklá třešť pak musí být „mluvná“, když už použiji tak ošklivý novotvar. Musí získat formu, která se bude zdánlivě všední a familiární, ačkoliv taková vůbec nebude.

Přímo i nepřímě

Existuje více druhů dialogů. Nejprve si rozlišíme styl přímý a nepřímý. Velice přímý dialog je v *Dantonovi*. Je to vlastně veřejná debata, v níž lidé říkají věci prospěšné, nebo věci, kterým věří, přestože ty jsou podněcovány temnými silami, které je přesahují.

Proti tomu můžeme postavit „Pinterův způsob“. Několikrát jsem se o něj pokusil. V *Bazénu* (La piscine, 1968) od Jacquese Deraye je scéna, v níž jsou všechny postavy shromážděny u stolu. Leží mezi nimi závažné problémy a napětí je nakonec přivede ke zločinu, ale hovoří jen o čínské kuchyni. Jenže o ní mluví tak, že i bezvýznamné ztěžkuje skrytým smyslem. Stačí, aby jeden z nich řekl: „Pamatuješ na tu indonézskou restauraci v Amsterdamu?“ a slovo „pamatuješ“ naznačuje společnou cestu, tedy dávnou minulost. Je to dialog zcela nepřímý, šifrovaný, metaforický.

Žádný styl dialogu neexistuje. Styl musí souviset s příběhem, ale také s postavami, protože ty se nemohou vyjadřovat stejně. Je to těžký problém. Uvedme zářný příklad: všechny Shakespearovy postavy hovoří jako Shakespeare. Je to naprosto jasné, každá jeho hra je jako jediná dlouhá věta.

V některých starších vydáních to jde tak daleko, že ani nevíme, která postava vlastně právě mluví. Je ovšem třeba vědět, že Shakespearovy hry byly zapisovány při představeních diváky tajně na koleně. Jen tři hry – mezi nimi Král Lear – byly publikovány za jeho života a je skoro jisté, že jejich text revidoval. Ostatní však vyšly dlouho po jeho smrti a jejich text je jen nejistý, přibližný. Víme, že muž jménem Shakespeare je

vymyslel a propůjčil svou řeč všem postavám. Ale ty se přesto liší jedna od druhé – Jago není Othello, ačkoliv oba užívají stejně obrazného, vznosného a prakticky nedostižného jazyka. Shakespeare je všudypřítomný a zároveň zcela zahlazený. Nikdy nevyjádřil vlastní myšlenky. Nechal promlouvat jen postavy a na scéně jim vkládal do úst v každém okamžiku ty nejlepší argumenty. Vezměme toho nejhoršího ze zlých. Když se řekne, že „krutost tu stvořil krutý bůh“, jsme okamžitě na jeho straně a sdílíme jeho trýzeň z toho, že je špatný. Když se mě ptají, proč tak často píše adaptace, místo abych rozvíjel vlastní témata a čistě osobní náměty, kam bych vkládal vlastní myšlenky, odpovídám, že ze Shakespeara, největšího dramatika všech dob a autora nejkrásnějších děl na světě, nikdo nevyčte, zda byl liberální, panovačný, feminista, zda si potrpěl na muže či ženy, na venkov či na město. Nic o něm nevíme, ale možná že je plně obsažen ve svých postavách. Dokonce i když si v Půjčce za oplátku vévoda a Angelo vzájemně odporují, jsme zcela vtaženi do jejich argumentace a dáváme jim postupně za pravdu, neboť Shakespeare s nimi drží, prosazuje, co chtějí vyjádřit, a dává jim, co jen může nejlepšího. Tento příklad můžeme využít ve filmu. Každé z postav máme dát plnou příležitost, žádné nesmíme stranit a rozhodovat, že bude slabší, hloupější nebo průměrnější než ostatní. Každá má promlouvat tak naléhavě, aby obhájila své činy a svou osobnost, třebas i zločinnou. Filmoví protagonisté závisí na logice, pravdivosti a naléhavosti. Je škoda zbavovat je těchto atributů ve prospěch příběhu či teze, když je využívají předpojatě.

Jean-Claude Carrière: Vyprávět příběh. NFA, Praha 1995. Překlad Tereza Brdečková, Jiří Dědeček.

© NFA Praha