

Co je to ta
DRAMATURGIE

Rudolf Adler

Situace mnohokrát zažitá při různých příležitostech na rozborových seminářích a soutěžních přehlídkách amatérských filmařů. Některý z porotců pokývá moudře hlavou a prohlásí:

„Je třeba věnovat více pozornosti dramaturgii.“

Často následuje rozpačité ticho. Neboť většině přítomných není jasno, o čem je přesně řeč.

V následujících kapitolách nabízím zájemcům řadu zkušeností ověřených vlastní praxí v profesi a při výuce studentů oboru, zejména těm, kteří již nechtějí chápat pojem dramaturgie a jeho obsah jako nějaké zaklínadlo, ale jako tvůrčí proces přemýšlení o filmu ve všech fázích jeho vzniku.

Vydalo:
Středisko amatérské kultury Impuls Hradec Králové
jako metodickou přílohu oborového zpravodaje
Donašeč dobrých filmových zpráv 4/2012

Finanční podpora:
Ministerstvo kultury ČR



Grafická úprava: Mario Alfieri
Náklad: 250 ks
Vyšlo: prosinec 2012
Tisk: Alkapress Hradec Králové

Co to vlastně je ta DRAMATURGIE	4
O čem to bude?	6
První plán	8
Začátky a konce	10
Aby hra byla svěží	12
Vyprávět příběh aneb poučení hledej u Aristotela	14
Drama a dokument Dokument a drama	16
O díře v ledu	18
Charakteristické a typické	22
Jak spolehlivě ztratit diváka	24
Nebezpečná slova Experiment	26
Další nebezpečná slova Parodie	28
Nebezpečná slova naposled Videoart, klip	30
Žánr není neslušné slovo	32
Slova, slova, slova	34
Film je napsán, zbývá ho jen natočit	36

CO TO VLASTNĚ JE TA DRAMATURGIE?

Je to vůbec něco potřebného? Něco, čím má smysl se zabývat? Má význam pro filmového amatéra a je mu vůbec dostupná?

O věci panují v prostředí amatérského filmu různé představy. Od těch zjednodušujících, že je to nezávazné klábošení s přáteli, nebo s někým, kdo říká tomu druhému, jak by film udělal, kdyby ho dělal sám, až po to, že je to nějaká tajemstvími zahalená magie otevírající dveře pouze vyvoleným. Většina však tuší, že je to něco spojeného s psaním scénáře.

Pojďme na to od lesa a otevřeme běžný slovník cizích slov. A ejhle:

Dramaturgie – činnost dramaturga, nauka o dramatickém umění, o provozování dramatu.

Dramaturg – člen umělecké správy divadla, filmu, rozhlasu apod. vybírající a upravující repertoár.

Dramaturg je tedy člověk, který nese odpovědnost za výběr titulů, které bude divadlo hrát, studio natáčet, televize a rozhlas vysílat. A tím, jak to dělá, čemu dá přednost, jakou problematiku a způsob jejího autorského zpracování vlastním výběrem akcentuje, klíčovým podílem vytváří profil instituce, v níž působí. Tvoří její tvář. Nebo by to aspoň dělat měl.

Člověk spoluvytvářející významným způsobem profil instituce, tedy něco, čím se jeví její činnost nebo program veřejnosti, nemusí působit jenom v institucích jmenovaných, své dramaturgy mají například i hudební tělesa nebo například výstavní síně a galerie, i když se jim

v tomto případě říká kurátoři. Ovšem tvář institucí a podniků, jež řídí nebo založili, mohou utvářet i špičkoví manažeři v průmyslu.

Tyto okolnosti je dobře mít v patrnosti zejména dnes, kdy je běžné, že hodnoty produktů vytvářené uměleckou činností jsou poměřovány i kritérii ekonomickými. Umělecké dílo nebo počin se stává subjektem trhu a platí pro ně i jeho zákonitosti. Je to výrobek, zboží specifické povahy. V této souvislosti stojí za pozornost fakt, že v oboru kinematografie a audiovize obecně je v zemích na západ od nás pojem dramaturg prakticky neznámý, jeho funkci i odpovědnost bere na sebe producent, tedy ten, který vytváří pro vznik díla i ekonomické podmínky a přebírá i v tomto smyslu značná rizika. Může na úspěchu ekonomicky profitovat nebo trpět. Takový člověk musí mít nutně nejen ekonomickou erudici, ale také znalosti, odhad a imaginaci dobrého dramaturga.

I když konečná rozhodnutí a odpovědnost jsou samozřejmě na něm, zve v různých fázích vzniku audiovizuálního díla ke spolupráci různé odborníky a zadnou problematiku s nimi konzultuje. Proto v titulcích filmů nebo audiovizuálních děl z jiných zemí nenalzáme titulek dramaturg, avšak o to častěji titulky konzultantů. (Umělecký, scénář, příběh a podobně.)

Je zřejmé, že tato část činnosti dramaturga nemá v našich podmínkách pro osamocené videoamatéra praktický význam, ale je dobré o ní vědět. Jak

známo, hranice profesionálního a amatérského filmu a videa je dnes stále dostupnější, a tak nejen v oblasti praktické dramaturgie, ale i problematiky producentské jsou polohy, jež by mohly a měly naše „amatérsky“ natáčející filmaře zajímat. Zejména ty, jejichž výsledky jsou na vysoké úrovni a mají šanci stát se předměty profesního trhu a distribuce. Jde o zájmy oboustranné a obousměrné. Na jedné straně je zřejmé, že je dobře mít ošetřena autorská práva veškerých užitých děl, například hudebních. Na straně druhé je nutno bedlivě hlídat práva a zájmy vlastní.

Vůbec se v této souvislosti nelze divit opatrnosti, s níž zacházejí se svými filmy v těchto souvislostech někteří naši špičkoví filmaři natáčející mimo profesi. Vědí mimo jiné i to, že se jejich nedovoleným kopírováním a uváděním může někdo jiný na jejich úkor nejen zviditelnit, ale případně i obohatit.

Ale dost o tom. Nás bude zajímat především další část slovníkového hesla. Podle ní by měl dramaturg ovládat zákonitosti dramatické tvorby a měl by být schopen dílo upravovat tak, aby respektovalo autorův záměr a text, ale současně bylo v konečné podobě strukturováno co nejefektivněji. Je zřejmé, že slovníky vycházejí v definici spíše z funkcí dramaturga v divadle, jež historicky předcházelo filmu a rozhlasu. Ze syntetické povahy výrazového aparátu audiovize přirozeně plyne, že poslání a možnosti vlivu dramaturga na kvalitu dialogu s autorem jsou širší a komplexnější. Může a měl by například aktivně spolupracovat v průběhu všech fází vzniku filmu.

Z předchozího nicméně vyplývá, že dramaturgie je vysoce specializovaná odborná činnost, jejíž nositel musí mít kromě přirozených schopností (vynikající dramaturgové bývají často i velmi

produktivními a kvalitními autory) i notnou sumu profesních informací. Prostě odpovídající vzdělání. Pouhý instinkt často nestačí.

Zcela zásadní je způsob, jakým dramaturg dokáže navázat vztah k dílu a jeho autorovi. Neměl by pracovat za něho, ale pro něho. Měl by být jeho ozvučnou stěnou tím, že se dokáže naladit na vlnu jeho myšlení a obraznosti. Ukazovat cesty, jež byly opomenuty. Rozšiřovat horizont pohledu na možnosti látky. Provokovat ve vhodné chvíli efektivní variace.

To je mimochodem celý vtíp, jímž je prakticky vedeno konzultační středisko v IMPULSU. A ti, kteří jím prošli, o tom ví jistě své. Jde o to motivovat vhodnými podněty autora k větší kritičnosti a náročnosti na sebe sama. Ukázat, jak uvažovat o látce a z ní se vynořujícího námětu. Jak definovat a později zobrazit téma konkrétním materiálem. Jak nalézat typické a charakteristické situace a postavy, čím budovat napětí, pointovat situace a myšlenky, určit a realizovat žánr a pochopit jeho požadavky. V neposlední řadě pak ukázat, jak natočený materiál atraktivně a co nejefektivněji skladebně strukturovat a adjustovat v syntéze skladby vizuální a zvukové.

Dramaturgie je v tomto pojetí velice intenzivním, tvůrčím rozhovorem s autorem nad konkrétním dílem ve všech fázích jeho vzniku. Nicméně je řada zásad a informací, jež je možno osvojit si i zprostředkovaným způsobem. A to mě přivedlo k myšlence zveřejnit takové základní dramaturgické kompendium. Nikdo se sice nemůže stát dokonalým dramaturgem sám sobě, podstata spočívá v partnerství a dialogu, ale je pár zásad, které je v zájmu kvalitního výsledku dobré vědět a respektovat. Nejprve tedy něco o látce a námětu.

O ČEM TO BUDE?

Nemohu při této příležitosti nezapomenout na pana profesora Šulce a jeho semináře na filmové fakultě pro nás začínající ambiciózní filmaře. Nadšeně jsme přicházeli na setkání s ním se stále novými nápady a záměry a líčili, o čem chceme natočit ročníkovou práci. Bude to támhle o té vesnici a životě v ní, o partě mladých muzikantů, o chátrajícím zámku, nebo jsme vykládali fabulovaný příběh, o němž jsme si samozřejmě mysleli, že je naprosto jedinečný.

„No dobře“, na to pan profesor „ale o čem to bude?“

Ouha! Nepochopil nebo jsem to nedokonale vyprávěl. Tak znova.

Reakce byla stejná: „Dobře, ale o čem to opravdu bude? Co je za tím?“

Tuhle scénu jsem mu také napsal do svého prvního celovečerního filmu Střepy pro Evu, v němž hrál sám sebe a hovořil s adeptem filmového umění o jeho tvůrčím záměru. Pan profesor ji i před kamerou zvládl brilantně a s osobitým humorem.

Tak nás F. A. Šulc, výtečný filmař a pedagog, nenápadně přiváděl k poznání, že je nutno v první fázi uvažovat o vlastních tvůrčích záměrech ve více významových vrstvách. Řečeno odborněji, strukturovaněji a sofistikovaněji. Tímto způsobem nám také začal přibližovat základní dramaturgické pojmy, jejich obsah a smysl.

Každý tvůrčí podnět, záměr má začátek v nějakém reálném zážitku, prožitku, v životní zkušenosti – autopsii. Svět okolo nás a způsob, jímž ho vnímáme a prožíváme, je základem pro jakoukoli

tvůrčí transformaci. Platí to pro všechny způsoby vyjadřování. Vnímaví teoretikové umění o tom uvádějí řadu příkladů. Například Francouz Armand Lanoux v pozoruhodné monografii Miláček Maupassant si dal práci, aby doložil v řadě konkrétních případů, kdy, kde a za jakých okolností konkrétní situaci spisovatel prožil nebo o ní získal informaci, za jak dlouho se tento zážitek stal materiálem krátké povídky a jak dlouho pak trvalo, kdy se najednou tentýž materiál stal stěžejní linií obsáhlejšího zpracování románového díla nebo novely.

Okolní svět a jeho subjektivní vnímání a prožitek je tedy **látkou tvorby**. Musí být ovšem splněna jedna základní podmínka. Ona realita musí být již nazírána z hlediska možností konkrétního aparátu výrazových prostředků. Zní to trochu komplikovaně, ale věc je ve skutečnosti prostá. Řekněme, že látkou pro náš příklad je třeba řeka Vltava. Jinak tuto látku bude přirozeně nazírat hudební skladatel, jinak výtvarník nebo literát, a zase jinak filmař. Pro posledního je tedy řeka Vltava filmovou látkou jako reálná materie nabízející se možností kinematografického zobrazení. Z takto ohraničené konkrétní látky, jejíž imaginace budoucího autora vyzvedne z reality, se v dalším tvůrčím procesu formuje **námět a téma** budoucího filmu. Oba pojmy jsou ke škodě věci často zaměňovány. Tím také jejich specifický obsah a význam. Jeden je ovšem neoddelitelně propojen s druhým. Této základní vzájemné souvztažnosti říkají filozofové dialektický korelát. Takovou vazbou jsou například propojeny poj-

my život a smrt. Představme si dále deset filmařů, kteří nebudou v této fázi rozhodování vázáni žádnými vnějšími požadavky a omezení. Tento luxus si mohou dovolit právě jen filmoví amatéři. Každý z nich patrně přistoupí k uchopení a formování této konkrétní látky poněkud odlišně. Jeden natočí poetický film o řece od pramene až k soutoku s Labem. Jiný zdůrazní lidské zásahy do života řeky a její proměny v tomto smyslu. Někdo vsadí na historické svědectví zachované v archivním materiálu. Další zvolí třeba jen zvláště zajímavý úsek toku. Například průtok Vltavy Prahou. Pro jiného budou nejdůležitější přepravy vltavské kaskády ve vztahu ke zkušenostem se záplavami.

A ejhle, z látky se pomalu začíná vynořovat **námět**. To, co ve filmu konkrétně uvidíme. Obrazy, motivy, situace, scény. Obsahová struktura. Stále o Vltavě avšak pokaždé s důrazem na něco jiného. Ale jak je to tedy s tím druhým pojmem? Řekněme, že se najdou dva filmaři, kteří oba natočí film o tom, jakým způsobem v minulosti zasáhl a v současnosti zasahuje do života řeky člověk. A zase to mohou být dva zcela rozdílné filmy, neboť oba autoři zformují materiál a jeho vyznění pod zorným úhlem různých osobních **témat**. První jako výraz obdivu nad lidským důvtipem a technikou, s nimiž člověk přetváří krajinu, druhý film vyzní naopak jako varovný apel nad přílišnými zásahy do přírodního řádu. **Téma** filmu je tedy onen individuální, ozvláštňující a zobecňující pohled, jímž autor obsah, tedy **námět**, formuje. Je to jeho **ideologie**.

Všimněte si, prosím, že se stejnými pojmy operujeme při definování funkcí v různých úrovních našeho výrazového aparátu. Máme-li například na mysli základní formotvorné prostředky, jimiž je vytvářen a definován záběr, mluvíme

o jeho velikosti, obsahu a úhlu pohledu. V obecné rovině je postavení kamery optimální tehdy, ukážeme-li divákovi ze situace to, co je podstatné. Tedy to, co za podstatné podle našeho tvůrčího plánu považovat má. V obecné rovině jde zajisté také o ono individuální ozvláštňování, tedy ideologii. Jednotlivé realizační úkony jsou podřízeny stejným kritériím jako zásadní koncepční úvahy.

Po této nikoli nepodstatné odbočce je třeba připomenout, že přesná formulace **tématu** by měla být naprosto zásadní a nepominutelnou fází úvodní dramaturgické přípravy a koncepční rozvahy budoucího projektu. Z vlastní zkušenosti mohu doporučit formulaci maximálně stručnou. Stačí základní pojem nebo několik klíčových slov, holá věta. Dospějeme-li k výsledku, efekt se dostaví okamžitě. Materiál se začne pořádat téměř sám od sebe. Zbytečné odpadá, podstatné vystupuje a získává na váze a důležitosti. Totéž může pomoci ve fázi střihové skladby. Jsem-li zván v této fázi k projektu jako dramaturg nebo konzultant, je mou první starostí zjistit **téma**. Je-li formulováno nepřesně, vágně, je mou první povinností přimět autora k jeho naprosto přesné definici. Stane-li se tak, je půl práce hotovo.

Tolik ke kardinální otázce formulace **tématu**. Konečně již jen závěrečná poznámka. Máme-li téma filmu formulováno přesně, zbývá již jen jediné. Nalézt pro jeho vyjádření a zobrazení konkrétní obrazy, reálný materiál, jinak je nám k ničemu. Na druhé straně je pravda, že jsou typy a žánry filmové tvorby, v nichž jediné konkrétně zobrazené **téma** udrží projekt pohromadě jako koncepčně vybudovaný celek. Při jeho absenci se často struktura rozpadne do vzájemně nepropojených, byť třeba zajímavých, artistických jednotlivostí.

PRVNÍ PLÁN

Slyšel jsem kdysi kohosi vyprávět následující historku. Týkala se pilotů, kteří létali v druhé světové válce na stíhačkách hluboko do nepřátelského území na průzkum situace v týlu. Tehdy ještě nedosahovala letadla takových rychlostí jako dnes. Bylo z nich docela slušně vidět na situaci v terénu a létalo se podle mapy, kterou měla posádka při plnění takových úkolů na palubě k dispozici. Občas se ale přihodilo, že se pilot prostě ztratil. Zabloudil a nevěděl přesně, kde je. Pak prý často pomohl následující manévry. Pilot vyhledal v krajině železniční koleje, chvíli sledoval jejich směr, nalétl nízkou k nejbližšímu nádraží a přečetl si na tabuli jméno místa. Pak se lehce kontrolním pohledem do mapy zorientoval.

Nevím samozřejmě, zda je to pravda, ale jak se říká, na každém šprochu je pravdy trochu.

Pro nás může mít tato historka, byť by byla trochu přitažená za vlasy nebo zcela smyšlená, význam vynikajícího příkladu hodného pozornosti a následování. Jde o ty koleje a orientaci. Tentokrát ovšem ve struktuře audiovizuálního díla – filmu.

Dramaturgická stavba konkrétního filmu, byť v jakémkoli žánru, by s ní měla počítat, přesně a jasně ji definovat, aby se divák nemohl ztratit a vždy se dobře orientoval. V obsahu by to měla být jasná, nesporná a stále přítomná i připomínaná kvalita. Jako ty koleje vedoucí k pevným bodům v terénu, jež jsou jimi pevně propojeny. V žargonu praktické dramaturgie se jí také

říká **první plán**. Jako většina termínů tohoto druhu má také i tento možnost několikerého užití. V pejorativní podobě je to něco povrchního, nehlubokého, užije-li to někdo ve smyslu prvoplánového sdělení. My zde ovšem máme na mysli pozitivní význam pojmu. Tedy něco jasného, stále zřejmého a bezpečně orientujícího.

Dbejme tedy na to, aby náš film takovou bezpečně orientující linii obsahoval. A budujme ji velice pečlivě.

Mistry dokonale vybudovaných prvních plánů jsou dobří dramatikové. U těch je možno se lecčemu přiučit. Na příklad takový Shakespeare. O výkladu jeho tragédie Hamlet byly napsány stovky analytických studií s možnými výklady. Ale každému divákovi, bez ohledu na jeho inteligenci a vzdělání, je naprosto jasné, kdo je hlavní postava a o co především usiluje. Dánský princ chce pomstít vraždu svého otce, o níž se dovídá na začátku příběhu společně s diváky. Vraždu, jejímiž viníky jsou otcův bratr a princova matka. Je to hlavní motor dramatu, který dává vše do pohybu, i když se příběh všelijak zaplétá a komplikuje. Přitom má hra řadu dalších významových vrstev umožňujících různé výklady a čtení. Například s použitím psychoanalytického klíče (Hamletův vztah k matce) nebo ji lze chápat jako politickou metaforu v historickém kontextu atd.

Takovou hlavní a jednotící souvislostí tedy může být hlavní postava a stěžejní motiv jejího jednání. A to nejen v příběhu fabulovaném, ale i v dokumentárním filmu. Vezměte třeba por-

trétní dokumenty. Ty dobré se na hlavní postavu a její jednání soustředí, méně zdařilé ji zbytečně opouštějí pro nevýznamná a matoucí odbočení.

Další možností pevně vybudovaného prvního plánu tedy může být životní příběh postavy, jež stojí v centru autorovy pozornosti, ať již jde o film fabulovaný nebo dokumentární. Je samozřejmě možné, že někdy půjde pouze o jasně vymezenou část života postavy. V takovém případě je moudré zachovat jistou chronologii líčení událostí právě v zájmu dobré orientace. Je ovšem možno užít různé postupy filmového vyprávění, zobrazení lidského osudu a života konkrétní postavy. Krajní možností je líčení reálného průběhu od začátku do konce nebo naopak retrospektivně od konce na začátek. Je také možno vyjít z jediné události a vkládat do ní reminiscence na události další. Z našich špičkových amatérských filmařů, jejichž tvorbu jsem sledoval soustavněji, dosahoval v tomto směru velmi dobrých výsledků například Jiří Beneš. Ve svých dokumentech určí a zobrazí vždy nějakou jasnou, pro diváka srozumitelnou dějovou linii, a do ní vkládáním zabuduje celý příběh. Mistryně světa v bezmotorovém létání - Jana - na začátku filmu odstartuje, v průběhu filmu s ní prožíváme jednotlivé úseky letu a na konci uvidíme hladké přistání. Do zcelujícího rámce této jediné události je však v řadě epizod vkomponován celý její dosavadní život. Podobně je tomu ve filmu Vy jste mně ale dal. Stárnoucí krasobruslař si zabruslí jednu taneční kreaci s mladší partnerkou a v průběhu tohoto jediného tance se dovíme prostřednictvím dotočených epizod v jiných prostředích a skvěle zakomponovaného filmového materiálu z rodinného archivu o životě postavy

vše podstatné. Funguje to i v případě, že nejde o člověka, ale třeba o historii technické památky, jíž je železniční viadukt. Tam Beneš vystavěl první plán z poslední jízdy vlaku, který viaduktem projel před destrukcí.

Nejčastější a optimálně fungující cestou pro vybudování prvního plánu je jasně stanovená a přesně realizačně provedená časová linie, naplněná konkrétním obsahem a dějem. Zde se divák zpravidla orientuje nejlépe. Celý náš život je totiž významně ovlivněn tím, jak vnímáme čas a jeho přirozené cykly: den a jeho části, jednotlivá roční období, životní cyklus od narození do smrti. Čas je prostě pro naše vnímání určující veličinou. Dramaturgicky dobře vystavěná struktura filmu by měla tuto okolnost respektovat a cíleně využít. Vynikající francouzský spisovatel a scénarista Jean Claudie Carrière, spolupracovník mnoha slavných režisérů, mezi jinými i Luise Buñuela, Andrzej Wajdy, Luise Malla a Miloše Formana v knížce teoretických esejů Vyprávět příběh (zájemcům o problematiku filmové dramaturgie vřele doporučuji, vydal ji u nás Národní filmový archiv v r. 1995), píše, že film, v němž nefunguje čas, nefunguje vůbec. To je jasné a varující konstatování, jež by pro nás mělo mít hodnotu axiomu, tedy něčeho základního a nezpochybnitelného.

Tolik tedy pro dnešek k chvále dobře vystavěného prvního plánu. Divák si prostě zaslouží, aby se v konstrukci našeho filmu vyznal a bezpečně se v něm orientoval.

ZAČÁTKY A KONCE

Začátky, konce a k tomu ještě všechno, co je mezi tím. Je toho docela dost. Po prvních střípcích na téma dramaturgie, zveřejněných v DONAŠE-ČI, přicházely první ohlasy. Nedávno mi jeden zanícený amatérský filmař, který si přišel popovídat nad možnými skladebně-dramaturgickými úpravami dokončovaného filmu, při probírání možných zlepšení dosavadní struktury postaveného materiálu řekl:

„Tahle dramaturgie je vážně zapeklitá věc.“

Měl pravdu. Obor má rozsáhlou teoretickou, ale i praktickou stránku. A protože se říká, že strohá je každá teorie, avšak zelený strom živé praxe, začnu opět docela příznačnou historkou, za jejíž doslovné změny opět nedám ruku do ohně.

Je tomu pěkných pár let, co se tu zčista jasna objevilo několik pracovníků výběrové komise velké západní televize. Ohlásili se u té naší, a že by rádi viděli nějaké programy, jež by mohli eventuálně zakoupit pro uvedení u nich doma. Nadšení zavládlo veliké. Projekce začala. Po prvních dvou minutách se ozvalo: stop, další program prosíme. Domácí představitelé nejprve zdvořile mlčeli, ale když se stejná situace opakovala po několikáté za sebou, někdo to nevydržel a zeptal se, zda milé dámy a pány opravdu nezajímá, co je v těch programech po těch několika prvních minutách dál. Dostalo se jim také zdvořilého vysvětlení a nám vzácné dramaturgické rady. Nejde přece o ně jako členy výběrového týmu, ale o budoucí diváky. Z průzkumu a všech dosavadních zkušeností programových pracovníků vyplývá, že pokud diváka nezaujme pořad

v prvních okamžicích něčím silným a originálním, přepíná na jiný kanál, a proto je pro onen film či pořad ztracen.

Jde tedy o to, aby začátek, tedy expozice, přinesla hned v první chvíli něco opravdu významného, poutavého, ať již v obsahu nebo formě a nejlépe v obojím. Je lhostejné, jde-li o hraný příběh nebo dokument. Poutavým zážitkem může být i obraz krajiny s podmanivou atmosférou, dynamická expoziční montáž nesoucí základní informace nebo samozřejmě dramaticky vyhocený začátek příběhu.

Nezapomeňte na Hamleta. Princ se dovídá, že otec nezemřel přirozenou smrtí. Byl zavražděn vlastní ženou a bratrem. Zprávu navíc sděluje duch zavražděného. To už mi rozhodně stojí za to, abych nepřepnul jinam nebo si otráveně nešel do kuchyně uvařit kafe, než se konečně ukáže, o co vlastně půjde. Snad nejlepší dosavadní filmová adaptace Hamleta vytvořená Laurencem Olivierem navíc začíná celkovým záběrem nočního hradu Elsinor, nad nímž zuří bouře, a do toho Olivierův hlas dramaticky oznámí. „Toto je tragédie.“ Divák je doslova přimrazen k sedadlu a jeho zájem získán již v prvních sekundách ještě před tím, než spatří první postavy příběhu. I v dokumentárním filmu je důležité najít v materiálu něco podobného, byť se to zdá obtížnější. Robert Flaherty začíná svůj slavný film o Nanukovi, muži severu, jeho podmanivým portrétem s pohledem upřeným do objektivu. Reportážní žánry zase často nabízejí možnost originální expoziční montáže. Věc je samozřejmě nutno řešit individuálně, titul od titulu. Podstata je však stále táž. Diváka máme zaujmout svým filmem

a jeho pokračováním co nejdříve na začátku. Rozvleklé expozice jsou neefektivní a často nudné.

Tím máme alespoň lehkým dotekem šťastně za sebou zbytečně a nefunkčně rozvleklé začátky. Ale co teprve ty nešťastné konce, na něž se hodí okřídlená věta: film neskončil, prostě přestal. To je nejhorší případ, který může scénáristu a režiséra potkat. Jalový pocit neukončenosti, nenaplněnosti a nedořečenosti něčeho podstatného, s nímž divák rozpačitě vstává ze svého sedadla a nesměle se rozhlíží kolem, aby zjistil, zda ostatní jsou na tom stejně. Nebo uvažuje, zda mu něco podstatného neuniklo. Závěr musí být logickým, koncepčně promyšleným završením celého vyprávění. A opět je lhostejné, jde-li o příběh předvedený postavami nebo o žánr dokumentární. Způsobů, jak toho docílit, je celá řada. Upozorníme alespoň na krajní možnosti. Buď vyprávění spěje k nevyhnutelnému vyvrcholení postupně dávkovanými informacemi, jež svou kvalitou a novostí udržují divákovu pozornost a vytvářejí potřebné napětí přes to, že vlastní závěr je předpokládán, nebo je závěr naopak naprosto překvapivý a nečekaný, i když předchází průběh děje k němu vytvořil logické podmínky.

Školou takto překvapivých, vtipných a dokonale logických závěrů je nespočet vtipů, v jejichž vymyšlení jsou Češi mistři. Dalším příkladem takto koncipovaných vyvrcholení čili point jsou gagy z němých grotesek.

Často připomínám jeden Chaplinův. Po silnici jede nákladní auto vezoucí náklad prken přesahujících vzadu korbu. Na konci je proto podle zvyklostí uvázán kus červené látky. Ten se uvolní a spadne doprostřed širokého bulváru. Toho si všimne Chaplinův tulák a vyběhne pro látku. V doborosrdečném gestu ji zvedne a mává na řidiče, aby ho upozornil, že něco ztratil.

V té chvíli se za ním z boční ulice vynoří čelo nějaké protestní dělnické demonstrace. Vizuálně se Chaplin, stojící před ní, stává v tu chvíli jejím praporečnickem a vůdcem. Je okamžitě pronásledován policajty a začne klasická honička. Skvělá a dokonale načasovaná, nečekaná, překvapivá pointa. Ovšem bez předchozích informací, jež nám byly poskytnuty, by nebyla funkční.

Jenomže pozor po každém gagu nenásleduje u Chaplina okamžitě další, ale divákům je vytvořen v dalším průběhu děje jistý prostor, aby si ho mohli užít a dosyta se zasmát. Chaplin tyto časy měřil při zkušebních projekcích se vzorkem náhodných diváků se stopkami v ruce a podle potřeby pak skladebný rytmus definitivně upravoval.

Velmi podobně koncipují závěry svých prací dobří dramatici. S Hamletem bychom si vystačili ještě dlouho. Připomeňme, jak kus končí. Všechny hlavní postavy kromě Polonia a Ofélie, kteří již zemřeli dříve, se sejdou na jevišti ve scéně, v níž přijdou o život buď v souboji otráveným mečem, nebo douškem z poháru otráveného vína, který tu pro jistotu koluje. Zemře Laertes, král, Gertruda, tedy Hamletova matka a nakonec princ Hamlet sám. Tragédie je dovršena. Mohl by být konec, ale není. Přichází nový panovník, válečný vítěz Fortinbras se svými pobočníky a vzdává Hamletovi poctu jako hrdinovi. Proč to Shakespeare udělal? Inu proto, abychom si ten úděsný závěr mohli prožít v očistném stavu, jež se zpravidla dostavuje po kontaktu se skutečným uměleckým dílem. Od dob Aristotelových se mu říká katarze.

I když Chaplin a Shakespeare jsou pro nás vzory patrně nedostižnými, poučit se můžeme. Nezapomínejme na logicky a koncepčně vybudované konce svých filmů, ani na onu závěrečnou prodlevu po vyvrcholení vyprávění s dobře promyšlenou pointou.

ABY HRA BYLA SVĚŽÍ

Jak udělat, aby hra byla svěží a divák pochopil, oč vlastně jde? To trápí v prologu Goethova Fausta divadelního ředitele, když se dohaduje se dvěma hlavními představiteli hry, básníkem a ďáblem.

Končí výmluvně: „Kdyby se nám obecenstvo rozuteklo, pak teprv poznáme to pravé peklo“.

Velice osvědčeným z řady možných způsobů je proporčně vyvážená, koncepční práce s kontrasty a jejich „harmonizací“ v rámci celku. Na první pohled je to protimluv. Jak je možné uvádět do harmonického vztahu protiklady? Právě to je však cesta k upoutání a udržení pozornosti diváka, aktivaci jeho zájmu a odvrácení nudy.

S harmonizováním kontrastních prvků, fragmentů a postupů pracují aktivně všechny umělecké disciplíny. Vždy ovšem s materiálem, jež je vlastní jejich povaze a podstatě.

Velice názorně to pochopíme, sledujeme-li hudební kompozice. Zejména jde-li o skladby z několika částí, tedy vícevěté, všimneme si na první pohled rozdílnosti jejich charakteru. Rychlejší části střídají pomalé v mnoha variantách. Pro jejich pojmenování, jimiž se hudebníci při produkci řídí, existuje dokonce celý slovník. Ale i uvnitř jednotlivých skladeb pracuje skladatel nejen se střídáním různých rytmů a temp, ale také s rozdílnou dynamikou provedení. (Co nejjednodušeji řečeno, hudebníci mají předepsáno, zda hrát nejenom v onom místě skladby rychleji nebo pomalu, ale také silněji nebo slabě, hla-

sitěji či tiše.) Tyto neustále se střídající změny aktivizují pozornost posluchače i emoční sféru vnímání. Platí to ovšem převážně v našem civilizačním a kulturním okruhu. V kulturách jiných, nám vzdálenějších, tomu bývá zhusta jinak.

Analogicky k poznatkům, jež jsme získali pozorným poslechem hudebních skladeb, pak nalezneme podobnosti v práci malířů. Pracují záměrně s barevnými a světelnými kontrasty a uvádějí je do souladu v rámci obrazu nebo trojrozměrného objektu.

Také my, filmaři, máme všechny podmínky k záměrné práci s harmonizací kontrastních prvků v různých úrovních. A to jak v rámci celku, tak sekvence, situace a dokonce i uvnitř jednotlivých záběrů. Pracujeme přece také s obrazem, byť specifického druhu, můžeme vytvářet temporytmické vztahy skladebnými postupy, jež máme k dispozici, a ovlivňovat jejich vnímání tím, jak zobrazujeme obsah jednotlivých záběrů.

Uplatnit tyto možnosti máme v celém širokém žánrovém spektru kinematografie.

Abychom nezůstávali pouze v rovině obecných úvah, pokusme se náš problém vztáhnout ke konkrétním příkladům.

Prakticky každá reálná situace kontrasty, tedy protiklady, obsahuje. Jen si jich všimnout a pohotově je zachytit. To je příležitost pro dokumentaristu.

Chci natočit například krátkou reportážní sekvenci dětí z mateřské školky, které právě vyběhly na pískoviště. Co vidím?

Dvě děvčátka, spolupracující ruku v ruce, pečlivě staví bábovičky. Táhle se ale dva kluci pošťuchují a třetí právě dobře mířenou ranou hrstí písku zasáhl a poničil jinému děvčátku jeho výtvar. Další chlapec se zaujetím inženýra staví hrad a dívenka vedle, bůhví proč, pláče.

Máme pět záběrů výrazně kontrastního obsahu. Jejich promyšleným skladebným uspořádáním a rytmizací můžeme dosáhnout kromě prostého sdělení i působivé komplexnosti zobrazení této konkrétní situace. Tedy toho, co můžeme s trochou nadsázky nazvat životní pravdivostí.

Nutnost efektivního řešení následující situace vyvstane před režisérem hraneho filmu.

Zamilovanou dívku opustil její přítel pro jinou. Ona je teď sama v pokoji, kde často s milým trávili pěkné chvíle a scenárista předepsal, že dívka právě intenzivně prožívá svou samotu a opuštěnost. Jak tuto situaci divákovi zdůraznit? Dívka je v pokoji sama. Sedí, dívá se z okna. No a co? To by přece mohlo stačit. Co ale kdyby se jí otřelo něžně o nohu malé kotě a nebo v kleci zapípal kanár. Samota jako by naplnila celý pokoj. Známý trik. Hrdinka je sice sama, ale v pokoji je s ní přece

jenom něco živého. Nebo jinak. Dívka může přijít k oknu, otevřít ho, a najednou k ní zvenčí dolehnou veselé výkřiky dětí hrajících si právě na tom pískovišti, kde jsme před chvílí natočili několik zdařilých reportážních záběrů. Opět vedeme diváka k autentickému a emotivnímu prožitku situace. Něčemu, co navíc odpovídá jeho autopsii – životní zkušenosti.

Již Leoš Janáček žákům na konzervatoři říkával: „I ticho má svůj tón“.

Je to tak. Málo co vám zprostředkuje intenzivní prožitek ticha v pokoji jako jediná moucha bzučící na okně.

V předcházející scéně bude samozřejmě záležet i na profesních schopnostech a talentu herce, tedy herečky. Dobří herci dokážou pracovat efektivně s kontrasty i v gestikulaci a mimice, tedy v hereckém jednání. Ale to už je vyšší dívčí, jak se říká.

Pro nás je však důležité poznání, že celý náš život a svět, v němž žijeme, je od začátku až do konce naplněn, protkán a často dokonce určován kontrasty, i to, že každá tvůrčí, umělecká metoda s nimi koncepčně pracuje v zájmu dosažení autenticity a přesvědčivosti materiálu a jeho záměrně zformovaného výsledného tvaru, jímž s námi komunikuje.



ABCD... pro všechny FILM A VIDEO

Skripta jsou určena pro všechny zájemce o získání informací o základech filmové řeči, o jejím formování a možnosti jejího užití.

Neměla by chybět v knihovničce žádného filmaře.

Pokud máte o skripta zájem, kontaktuje nás na adrese:

www.film@impulshk.cz

VYPRÁVĚT PŘÍBĚH ANEB POUČENÍ HLEDEJ U ARISTOTELA

Známe to všichni ze zkušenosti společenské i soukromé. Jsou vyprávěči dobří, vynikající, a pak také ti, kteří se nedají poslouchat. Jak začnou nějakou historku, člověk by je nejrady zastavil. Jsou prostě nezajímaví, rozvláční, nudní a zkazí každý vtip. Nejde jenom o to, co kdo vypráví, ale také o to, jak to dělá. Odtud není daleko k dialektické vazbě pojmů obsahu a formy.

Film, to je také vyprávění, i když specifické. Z počátku to bylo vyprávění čistě vizuální. Dnes vyprávíme originální syntézou výrazových prostředků audiovizuálních.

Připomeňme si několik základních skutečností.

Ve chvíli, kdy se statická fotografie rozhýbala, nevzniklo rázem nové umění. Fenomén uplývajícího času, oživující fotografii, přinesl především novou možnost vizuálního sdělování. A záměrně koncipované – strukturované sdělení může být ovšem také vyprávěním. I když první jednozáběrové filmy významná sdělení obsahovaly, teprve objev montáže vizuálních kinetických znaků – záběrů - umožnil vyprávění daleko složitější a komplikovanější, jímž kinematografie ustavila vlastní specifickou poetiku. Jednoduše jí nazýváme filmovou řečí. Právě onu možnost strukturování, tedy skladby vizuálních znaků, považují mnozí tvůrci i teoretikové za to skutečně nové

a originální, co kinematografie umožnila, a to až do té míry, že pojem film a střih prakticky splývají v jedno. Uvažoval tak například slavný režisér a herec Orson Welles.

Dále stojí za připomenutí, že kinematografický obraz je přes veškerou stylizaci velice realistickým časovým „otiskem“ skutečných dějů, jež se odehrály před objektivem kamery ve chvíli snímání. Proto italský teoretik Guido Aristarco ve svých Dějinách filmových teorií konstatuje, že film se vlastně zrodil jako dokument, čímž je myšlen právě onen záznam reálného děje, dříve neuskutečnitelný žádnými jinými výrazovými prostředky. Vhodně jeho poznámku doplňuje Francouz André Bazin metaforickým příměrem, že film nám vlastně zcizil vzpomínky. Dříve existovaly jako obrazy pouze v naší mysli. Nyní jsou objektivní skutečností a můžeme je promítáním stále znovu opakovat a sledovat v nezměněné podobě.

Při vědomí a respektování výše uvedených skutečností si dnes nechceme vybavovat vzpomínky pouze sami pro sebe. Naše ambice je jiná. Máme divákům vyprávět audiovizuálními výrazovými prostředky příběh tak, aby je skutečně zaujal. Existuje na to nějaký obecně platnější recept? Je jich několik. Před vznikem kinematografie je zformovala literatura a divadlo. Klíčové slovo je **příběh**. Naše vyprávění, jak již víme,

musí mít poutavý začátek, logický konec a vyprávění mezi tím by mělo přinášet stále nové informace a mělo by být podřízeno logickému i překvapivému vývoji. Jak toho ale dosáhnout? Jeden z nejstarších a také nejúčinnějších modelů zformovalo již antické divadlo a jeho jednotlivé části pojmenoval, popsal a jejich funkci vysvětlil Aristoteles ve své Poetice. Připomeňme si je.

V úvodní **expozici** dostává divák veškeré zásadní informace o osobách, jejich vzájemných vztazích, vazbě na prostředí, o době a čase, v němž se děj bude odehrávat. Tyto vstupní informace by měly být sděleny tak jasně a důrazně, aby již nemusely být znovu připomínány a mohly být při sledování děje divákovi stálou oporou.

Víme-li kdo, s kým, co, kdy, kde a proč, jsou karty tak říkajíc rozdány na stole. Jsme zvědaví, co se bude dít. Jaké budou první tahy na šachovnici? Jak to začne?

Zhusta jsou již na samém začátku definovány dvě základní síly, postavy, skupiny, jejichž zájmy jsou často rozdílné, ne-li přímo protikladné. Na pomyslné scéně příběhu, tedy v jeho rámci, stojí přirozeně proti sobě. A zde začíná další část vyprávění nebo dramatu a tou je **kolize**. První střetnutí, osvětlující podstatu konfliktu, sporu a způsoby, jimiž hodlají ony protikladné síly vlastní zájem řešit, hájit a prosazovat.

V průběhu děje pak dochází k řadě dalších kontaktů a střetnutí, v nichž postavy nebo soupeřící tábory různými způsoby a používáním veškeré taktiky, jimiž je obdařila fantazie a invence autorova, usilují o převahu a vítězství nad protistranou. Všechny tyto situace by však měly být zakotveny pevně v jádru a logice sporu a v charakteru jednajících postav nebo sil. Konflikt

tím přirozeně nabývá na síle a dovede situaci až k nevyhnutelnému, zásadnímu a často fatálnímu střetnutí, o němž panuje na obou stranách přesvědčení, že může věc vyřešit. V ději příběhu a dramatu nastává **krize**.

Po završení této části se již opravdu zdá, že příběh může skončit, protože k němu není možno již zhora nic dodat. A ejhle, těsně před závěrem dochází k nečekanému zvratu, **peripetii**. Zdá se, že jistý vítěz může být přece jenom poražen nebo alespoň ohrožen fyzicky či morálně. Do příběhu zasáhnou nepředpokládaně síly, s nimiž se nepočítalo, a jež mohou výsledek zvrátit a ohrožit. Stane se tak ovšem většinou neúspěšně a drama končí v logice vývoje původního konfliktu, i když často překvapivě.

Poslední část se odehrává na scéně nebo na stránkách knihy pouze částečně, neboť **katarze** je vyhrazena především pomyslnému prostoru mysli a senzibility diváka nebo čtenáře. Jeho schopnosti empatie – vcítění a prožitku uplynulého děje. Je to zvláštní a specifický duševní stav, který prožíváme pouze po bezprostředním aktivním kontaktu s uměleckým dílem. Někdy se o něm mluví jako o stavu očistném, umožňujícím nově a aktivněji pohlednout na vlastní život a z toho plynoucí poznání, jak s ním naložit lépe.

Aristotelovu modelu antické tragédie říkáme dramaturgický archetyp. Je osvědčený, užitý a účinný v nespočetné řadě modifikací a variant. O tom, že funguje ve vyprávění příběhu neseném jednajícími postavami na scéně nebo v literatuře, není pochyb. Prověřilo ho několik tisíciletí. Ale představte si, že může pomoci i při konstrukci příběhu dokumentárního.

DRAMA A DOKUMENT DOKUMENT A DRAMA

V letech 1919 a 1920 byl natočen a v zápětí po celém světě s úspěchem promítán film, který objevil kinematografii zcela nové obzory, jež vycházely přímo z novosti, specifiky a originality její podstaty. Totiž ze způsobu vizuálního sdělení, estetického vyjadřování a poetiky, jež byly ostatními uměleckými disciplínami do té doby a v této podobě neuskutečnitelné.

Plátina kin tehdy ovládali milovníci a hvězdné milovnice, polibky romantických happyendů, šlechetní cowboyové zachraňující blondřaté krásky ze spárů apačů. Kolty těchto hrdinů, zavěšené proklatě nízko, kosily westernové bídáky s neomylnou přesností a diváky samozřejmě bavili geniální komikové v čele s Charlie Chaplinem a Busterem Keatonem zvaným Frigo.

Najednou však užaslí diváci sledovali napínavý a dojímavý příběh rodiny kmene Inuitů, tedy Eskymáků, na Aljašce. Skuteční lidé, nikoli herci, žili před jejich očima vlastní životy. Něco takového tady dosud nebylo.

Prověrka časem stvrdila, že vzniklo dílo základní a zakladatelské. Nanook Of The North čili Nanuk ze severu, uváděný v některých českých materiálech velice nevhodně jako Nanuk člověk primitivní, je hodinový dokument, jehož autorem je Američan Robert Flaherty. Protože filmové školy tehdy nebyly, můžeme o něm, alespoň na začátku jeho později významné profesní cesty, mluvit jako o nesmírně talentova-

ném samoukovi. Mimochodem výchozí podmínky, v nichž film vznikl, se přes dobrou technickou přípravu nijak nelišily od těch, za nichž dnes pracují četní nezávislí filmaři a špičkoví amatéři, odhlédneme-li od devadesáti let technického vývoje, jež přinesl možnosti, o nichž se Flahertymu ani nesnilo.

Toto dílo postavilo dokumentární film na roveň ostatním filmovým žánrům a kromě jiného otevřelo cestu jedné ze dvou hlavních realizačních metod, jimiž dokumentaristé dodnes své projekty natáčí. Onomu způsobu kreativního přístupu k realitě a jejímu kinematografickému zobrazení říkáme běžně rekonstrukční metoda. (Zájemcům o podrobnější informace o režijní problematice této metody doporučuji má skripta Cesta k filmovému dokumentu. Vydalo Nakladatelství AMU 2001, nebo publikaci ABCD pro všechny – Film a video. Vydalo VČVSAFV a Impuls HK 2006.) Dnes nám totiž půjde o speciální výseč dramaturgické problematiky této metody a tohoto konkrétního díla.

Položme si na začátku přímou otázku. Čím to je, že ani téměř po století, jež uplynulo od natočení filmu, neztratilo dílo nic ze své poutavosti a z napětí, jež pociťují diváci při jeho sledování, tehdy stejně jako dnes. Při podrobnějším zkoumání musíme konstatovat, že tyto kvality nespočívají pouze v atraktivitě a exotičnosti námětu a prostředí. V této souvislosti pak musíme nutně obrátit pozornost

k uspořádání jeho obsahu, ke způsobu, jímž je strukturován děj filmu.

Jak tedy děj před očima diváků plyne? Na začátku se dovídáme veškeré základní informace. Topografické, přírodní podmínky, charakteristiku komunity, civilizační úroveň, sociální vazby, používané nástroje a nářadí, komunikační vazby s okolním světem a velice vtipným způsobem jsou představeni hlavní protagonisté, tedy členové rodiny, jejíž osudy budeme dále sdílet. Informace jsou uspořádány intenzivně a komplexně takovým způsobem, že si je vtiskneme do paměti, a tvoří věcnou oporu, aniž je autor dále musí opakovat při budování dalšího děje. Nepřipomíná vám to klasickou expozici? Princ Hamlet se na začátku od ducha svého otce také dovídá veškeré potřebné informace, od nichž se pak odvíjí další děj.

Flaherty následně, stejně jako poučení dramatici, rozvíjí děj. Po úvodní, veskrze informační části, uzavřenými, avšak kauzálně navzájem propojenými situacemi, v nichž se věnuje již výlučně jen osudům jediné rodiny v pevně stanoveném a rafinovaně vybudovaném časovém rámci. Rafinovanost spočívá v tom, že autor sice sleduje pro diváka eskymáckou rodinu v několika jakoby za sebou následujících dnech, a přitom jí dokázal zobrazit na pozadí průběhu celého polárního roku. Expozice začíná jarem, pak přichází krátké polární léto a film končí ve větrné bouři kruté severské zimy.

Pokračujme však ve sledování děje dále. Po expozici následuje scéna, v níž skupina mužů objeví na břehu stádečko odpočívajících mrožů, kteří jsou pro Inuity vítanou a bohatou kořistí. Jejich lov je ovšem náročný a nebezpečný. Tak jak je situace vystavěna, jde opravdu o boj kdo s koho - člověk nebo zvíře.

Boj dopadne tentokrát pro lovce dobře a obživa je na nějakou dobu zajištěna. Je to velice dramatická, expresivně strukturovaná situace, v níž se hned na začátku střetnou dvě hlavní síly, jež jsou zde postaveny proti sobě. Člověk a jeho potřeby a nehostinná příroda, v níž je nutno uhájit podmínky k životu. Tedy střet dvou hlavních soupeřících sil. Co je to jiného nežli nám známá kolize?

Dále navazují jednotlivé situace, jež onu ideu rozvíjejí a detailně zpřesňují. Nanuk na roztávajícím ledu loví harpunou lososy, na cestě ledovými pláněmi spolu s rodinou vybírá past, do níž se mu podařilo chytit živou polární lišku. Celá rodina si pak na nekončící kočovné cestě sněhem a ledem postaví iglú – sněhový dům, aby mohla přenocovat. Dále jsme účastni velice intimním okamžikům, v nichž se ukládají její členové vedle sebe k spánku, přikryti, v teplotě pod bodem mrazu, pouze tuleními a medvědími kůžemi, stejně jako rannímu probuzení, toaletě a snídani. Po obtížném uspořádání a zapřažení smečky polodivokých tažných psů do saní, na nichž je složen celý majetek, se vydává rodina na další pouť a na ní dochází k vrcholné, vypjatě dramatické situaci celého filmu. Nanuk se odlučuje od ostatních a nachází v ledu nepatrný průduch, k němuž se přicházejí nadýchat velcí tuleni. Je to další příležitost k lovu a získání jídla pro celou rodinu. Po krátké úpravě a čekání s připravenou harpunou, zajištěnou dlouhým lanem, ji vrhá lovec pod led a zjevně zasáhne zvíře, jež ovšem zatím nevidíme. Vidíme však něco velice vzrušujícího. Neviditelná síla na druhém konci lana smýká lovcem sem a tam a nedopřává mu oddechu do doby, než se přiblíží ostatní a pomohou ji zdolat. Zde mimochodem zob-

razil Flaherty geniálně téma filmu konkrétním materiálem – reálnými obrazy. Tato okolnost je pro dramaturgii filmu a náš zájem tak důležitá, že jí budeme věnovat pozornost zvláště. Mluvím-li však o situaci, v níž série střetnutí protikladných sil vrcholí, nezbyvá než vzpomenout na pojem krize.

Velký tuleň je postupně vytažen a z velké části na místě zpracován a sněden. Blíží se rychle noc a rodinu navíc zastihne krutá sněhová bouře, v níž málem zahyne. Po krizové situaci, v níž jedna síla nakonec vítězí, dochází k poslednímu překvapivému zvratu – peripetii, v kdy veškeré úsilí může přijít vniveč. V bouři rodina objeví opuštěné iglú. Je to její záchrana. V poslední scéně sledujeme její pokojné usínání, zatím co venku zuří vítr, který proměňuje psí smečku v podivné sněhové útvary. V onom klidném usínání, po překonání všech útrap, prožíváme s lidmi, jež se nám stali blízkými, znovu jejich osudy. Obdivujeme jejich životní sílu a pou-

ta, jež je navzájem pojí, i jejich prostou lidskou důstojnost a svým způsobem i velikost. Onen prožitek nemůžeme nazvat jinak než závěrečnou katarzí, což je onen stav, jež můžeme prožít jen v kontaktu s uměleckým dílem, vytvořeným v tomto případě dle archetypu kompozice dramatu a jeho chronologicky navazujících částí, jimiž jsou expozice, kolize, krize, peripetie a – katastrofa. Byť se v tomto případě jednalo o dokumentární film realizovaný rekonstrukční metodou. Myslím, že je to inspirativní poznání jedné z důležitých možností, jak k podobným námětům můžeme přistoupit i dnes.

Pro zájemce dodávám, že film, o němž tu byla řeč, je nejen stále živý, ale dokonce i u nás dostupný. V roce 2009 ho vydalo na DVD nakladatelství Levné knihy v licenci Les Grandes Films Classiques – Paris. Přeji vám stejně silný divácký zážitek, jaký prožívám i já pokaždé při jeho sledování. A viděl jsem ho nesčetněkrát.

O DÍŘE V LEDU

Onen průduch v hluboce zamrzlém moři v Hudsonově zálivu na Aljašce, kde natočil Robert Flaherty svůj slavný film *Nanook of the North*, je názorným příkladem, jak zobrazit výstižně autorovo téma reálnými obrazy – natočeným materiálem. Tedy filmově, kreativním užitím výrazových prostředků, jež jsou k dispozici.

Flaherty v textech a úvahách reflektujících vlastní práci a její výsledky mlu-

ví často o „urozených divoších“. Přitahují ho situace, jimž se říká modelové. Takové, v nichž se člověk ocitá přímo tváří v tvář přírodním silám, jež musí s nasazením veškerých schopností a sil překonávat v boji o přežití. Je přesvědčen, že právě v tomto zápase kultivuje člověk ony vlastnosti, jež ho činí tvorem odpovědným, družným, schopným lásky a oběti. Tento souboj s přírodními silami v boji o přežití a jeho „vyšší“

smysl je nepochybně tématem Roberta Flahertyho. Jak ho ale nafilmovat, aby ho divák nejen pochopil, ale aby jím byl emotivně zasažen oním způsobem, jenž ve výsledku přináší specifický prožitek katarze, který nastává pouze po aktivním kontaktu s uměleckým dílem.

Vraťme se nyní k oné konkrétní díře v ledu a všemu, co se ve filmu okolo ní děje. Situace byla podrobně popsána v předchozí kapitole. Jak je ji ale možno vnímat i jako symbol a metaforu vyjadřující konkrétně a reálně i autorovo téma? Dívejme se pozorně. Vidíme ledovou pláň a na ní se ke kameře opatrně, dokonce po kolenou, přibližuje Nanuk. Tedy **člověk**. Očistí průduch a vyčkává s připravenou harpunou. Ve vhodné chvíli, již pozná jenom on, veden nesporně dlouhodobou zkušeností, vrhne harpunu průduchem pod led. Zjevně zasáhl, protože je velkou **silou** dlouho smýkán po ledu. Její zdroj však nevidíme. Může to být cokoli, ale v zájmu nasycení sebe i rodiny je nutno s ní **bojovat a překonat ji**. V této chvíli to není jenom scéna lovu konkrétního zvířete, jež nám navíc zůstává skryto pod ledem. Vidíme jenom Nanuka, provaz a někde na druhém konci zdroj síly, jež s ním smýká. Její původ jenom tušíme. Může to být cokoli. Je to tedy síla jako taková „síla sama o sobě“, chceme-li připomenout známou frazeologii (an sich) Immanuela Kanta. Zde je to živá a mocná **síla přírody, již je nutno překonat, aby člověk uhájil život a mohl se odpovědně postarat o své blízké, jež miluje**.

Teprve po zobrazení takto probíhající situace přibíhá celá Nanukova rodina. **Družně** mu pomáhá, **spolupracuje**. Následující vývoj děje spočívá v rozšíření průduchu v ledu a ve vytažení velkého tuleně. Na práci se podílí všichni dospělí členové rodiny. Konečně tedy

zvíře vidíme. Je na místě rozporcováno a z velké části syrové snědeno. Rodina je nasycena. **Život uhájen**. Některé prameny mimochodem uvádí, že rok po natáčení skutečná Nanukova rodina při každodenním kočování po ledových pláních, bičovaných častými vichřicami a sněhovými bouřemi, takové štěstí neměla a zahynula hladem.

V této jediné scéně prokázal Robert Flaherty nejen mimořádné mistrovství režijní, ale především koncepční dramaturgické myšlení a schopnost vyjádřit (zobrazit) přesně a účinně téma filmu, jež chtěl divákům sdělit.

Navíc dosáhl, a to nejenom v této situaci, mimořádné autenticity a přesvědčivosti bez ohledu na realizační prostředky a způsoby, jež užil při realizaci. Nanuk při natáčení ve skutečnosti nezápasil s živým tuleněm, ale lano bylo o kus dál vyvedeno z ledu a na jeho druhém konci se s Nanukem přetahovalo několik jeho soukmenovců. Dříve ulovený tuleň byl již připraven a teprve později k lanu připevněn, aby mohl být ve vhodné chvíli pro kameru vytažen. Vizualně ovšem situace probíhala před očima diváků stejně jako při skutečném lovu. K autentickému prožitku napomohly pak jistě nejen znalosti a zkušenosti Roberta Flahertyho s prostředím a lidmi v něm žijícími, ale také specifické možnosti tehdy již rozvinuté filmové skladby, především při vytváření časoprostorových vztahů a vazeb. Tyto okolnosti však spadají již do oblasti realizace a jsou částí komplexu výrazových postupů, jimiž je charakterizována ve filmové dokumentaristice realizační metoda rekonstrukční.

Vraťme se však k našemu problému. Proč je vlastně téma něco tak důležitého, když už přece vím, co budu točit? Slýchávám tuto otázku často právě při rozhovorech s amatérskými filma-

ři. Stručně a jednoduše řečeno. Jasně a přesně formulované a filmařsky kreativně realizované téma přináší výsledku další významnou kvalitu. Povznáší ho od prostého sdělení, popisu, podbízivé a plytké zábavnosti k „vyššímu“ užitku pro diváka. Může dodat filmu zobecňující přesah a sdělit nějaké závažnější poselství. Nastolit prostor pro důležité otázky a odpovědi týkající se života a jeho smyslu i hierarchie základních hodnot. Takové filmy se pak vymaňují z okruhu „výrobků na jedno použití“, protože jejich význam je trvalejší.

Pokud jde o vlastní formulaci tématu, je dobré, když je formálně co nejstručnější. Stačí několik klíčových pojmů, holá věta či krátké souvětí. K verbálnímu vyjádření Flahertyho tématu stačí dvě krátké věty obsahující několik důležitých slov, jak jsme si ukázali výše.

Navíc je zde další podstatná okolnost. Téma a jeho adekvátní zobrazení má mnohdy zásadní význam i pro udržení celistvosti a kompaktnosti výsledku. Například v moderním a v současnosti hojně frekventovaném žánru dokumentárního eseje, což jsou zpravidla záležitosti velice rozměrné, kde formálně nenapomáhá k udržení celistvosti výsledku například postava nebo příběh a jeho vyličení od začátku do konce, je téma a jeho přesné vyjádření klíčovým faktorem.

Příkladem mohou být filozofické dokumentární eseje amerického režiséra Godfrey Reggia a jeho kameramana Rona Fricke (což je autor dalšího i u nás známého filmu tohoto žánru Barraca), k nimž složil strhující hudbu mág amerického hudebního minimalismu Philip Glass. Například téma prvního dílu.

Reggiovy tetralogie Koyaanisqatsi je formulováno naprosto přesně a konge-

niálně vyjádřeno filmařsky. Pokusíme-li se ho definovat volně, dospějeme k formulaci, že je to vlastně zraňující brázda, již za sebou zanechává na panenské planetě současná civilizace. Ohrožuje tím i sama sebe, aniž si uvědomuje, že vše i ona je podřízena nějakému vyššímu řádu.

Reggio však vyřešil definici daleko rafinovaněji. Na konci filmu uvádí titulky několik významů slova Koyaanisqatsi, což je slovo převzaté z jazyka indiánského kmene Hopi, a jeho význam může znamenat „život ve zmatku, život vymknutý z kloubů nebo bláznivý život“ a nese ještě několik významů podobných. Dále jsou citovány verše z poezie tohoto indiánského kmene. Například: „Vytěžíme li ze země drahé věci, může na nás spadnout shůry nádoba se žhavým popelem a nebe bude plné pavučin.“ Všechny složky filmu, včetně Glaasovy hudby, jsou vyjádření tohoto tématu podřízeny. Divák si uvědomí, že právě o těchto věcech film byl. Jeho prožitek je intenzivnější, poznání hlubší.

Abych nebyl nařčen z toho, že kážu něco, čím se sám neřídím, uvedu jenom stručně dva příklady z vlastní filmografie.

Měl jsem příležitost natočit dokumentární portrét heraldika Jiřího Loudy, autora našich současných státních insignií. Tedy státních znaků a prezidentské standarty. Jeho knihy o heraldice vycházejí v celém světě. Je vynikajícím výtvarníkem a historikem. Jeho životní příběh je mimořádný. Jako mladík emigroval před Hitlerem. Přes Francii a severní Afriku se nakonec dostal do Anglie. Tam vstoupil do naší exilové armády, prošel výcvikem, především paradesantním, a nakonec pracoval ve štábu jako zpravodajský důstojník. Po návratu domů byl, jako mnoho jemu

podobných, zatčen a strávil bez soudu řadu měsíců na proslulém Mírově. Nic ho nezlomilo, zůstal pevný, skromný a celý život pracoval doma v tichosti na svých heraldických knihách, za něž dnes dostává nejvyšší pocty v Anglii, Německu, Francii, ale i v Rusku. Celý život byl zaměstnán jako obyčejný knihovník.

Při rozhovorech a setkáních s Jiřím Loudou v době, kdy jsem film připravoval, jsem si uvědomil, že jeho osobní názorová pevnost, skromnost a noblesa vlastně úzce souvisí s celoživotním úkolem, který si stanovil. Jde prostě o šlechtnost a rytířství. A téma bylo na světě: má ještě dnes pojem rytířství nějaký smysl? Může mít nějaký podstatný obsah? Jiří Louda se k tomu na konci filmu sám brilantně vyjádřil pod záběry, v nichž se vede za ruku s manželkou olomouckým parkem.

Ve finském souostroví byla řada obydlených míst, vlastně vesnic, s desítkami i stovkami obyvatel. Natáčel jsem tam před lety dokument na ostrově Jurmo, který je z archipelágu největší. V doce-la velké vesnici tam však zůstaly žít již jen dvě rodiny. Několik starých a dva mladí muži. Ostrovy potkal stejný osud jako mnoho jiných krajů na celém světě. Lidé se v té době stěhovali za lepšími existenčními podmínkami do center nebo k jejich blízkosti. Dnes se ledaskde karta obrátila. Z center mnoha velkých měst se lidé stěhují na venkov, protože moderní technologie jim zde umožňují lépe žít i pracovat. Dokument o stereotypním, tichém a vlastně smutném životě na ostrově jsem vlastně natáčel jako svou poctu Robertu Flahertymu, jehož dílo obdivuji, a nazval jsem ho Ztišení. Když dodáme: ztišení života, je to opět jasně formulované téma. K jeho vystižení jsem se snažil využít všechny realizační možnosti a podmínky.

Jak je zřejmé, téma nezřídka figu-

ruje i jako název filmu nebo alespoň jeho součást. Je také známo, že mnozí vynikající filmaři mají vlastní „generální téma“, jež vlastně v různých modifikacích přenášejí z filmu do filmu. Je to idea zformovaná z jejich hodnotového systému, světonázoru i životních zkušeností. Kromě zmíněných dokumentaristů Flahertyho a Reggia například i takoví režiséři, jimiž byli Ingmar Bergmann nebo Michelangelo Antonioni. První zkoumá komplexně vztahy mezi mužem a ženou i jejich dětmi především v krizových situacích, druhý formuluje svou ideu obecně jako „zatmění citů“.

A jeden z jeho filmů nese také případný titul „Zatmění“. Nejedná se samozřejmě o jev astronomický, ale o metaforu citového odcizení.

V tomto ohledu je dokonce možno vzpomenout i na některé naše amatérské filmaře. Jde vždy o konzistentní, pevně utvářené osobnosti s jasnými životními názory, postoji, hodnotovým systémem a etickým kodexem. Filmy Jiřího Beneše jsou plny obdivu a úcty k technickému umu a k technice obecně. Obdivu k lidem, v jejichž rukou slouží či sloužila pokroku. Jaroslav Doleček zase zkoumá opakovaně malé i velké lidské nectnosti a prohřešky ironickým pohledem a dává jim groteskní podobu.

Na závěr praktická poznámka. Dokážete-li si jasně zformulovat téma filmu a koncepčně s ním pracovat ve všech fázích realizace, usnadní vám to mnohé problémy při natáčení a přemýšlení při střihu o tom, co do filmu patří a co ne.

CHARAKTERISTICKÉ A TYPICKÉ

A také co znamená charakter a typ. Zejména používáme-li tyto pojmy v hovorové řeči, ve snaze přiblížit některé vlastnosti konkrétní osoby, mohou mít řadu významů a sémantických vazeb od pozitivních po vysloveně pejorativní. (*Je to charakter. Má pevný charakter. Je bezcharakterní. To je ale týpek. Klasický typ...*)

Významy obou pojmů jsou také často užívány nepřesně nebo jsou dokonce zaměňovány.

Pro práci spisovatele a samozřejmě i scénaristy při formování konkrétní postavy příběhu jsou významy těchto pojmů klíčové. Autor většinou vychází z vlastní životní zkušenosti, v níž nalézá prvotní předobraz postavy – skutečného člověka, jehož zná či znal. Někoho, s kým se setkal a kdo ho něčím zaujal. Často spojuje v jedinou postavu vzpomínku na několik takových reálných postav.

V každém případě stojí autor na začátku před nutností výrazným způsobem nejprve postavu čtenáři i pozdějšímu divákovi představit v jejích základních rysech, jasně ji sociálně zařadit. Definovat „kam patří“.

Pojmenovat, k jaké komunitě, profesi, sociální skupině, společenské vrstvě, generaci, kulturnímu okruhu náleží. Výčtem různých entit bychom mohli pokračovat do nekonečna. V zájmu autora je ovšem ve vztahu k postavě vždy přesvědčivě definovat jednu jedinou, a to takovou, s jakou je ztotožněna konkrétní postava v rámci jeho příběhu.

V literatuře to bývá zpravidla dosti brzy na začátku, kdy autor čtenáři tímto způsobem postavu představí a „zařadí“. Jsou to velice přesné a přitom kreativní a podrobné popisy postavy, vystihující především hlavní znaky, jež ji spojují s ostatními členy stejné skupiny, třídy, profese, zájmového okruhu, etnika atd. Čtenář ony informace konfrontuje s vlastní

zkušeností a postavu na základě autorova zobrazení v těchto hlavních rysech přijme. (*Kupec, rytíř, pasáček vepřů, tanečnice, biolog, krasobruslař, královna, Eskymák...*)

Otevřete-li některé z románů, novel nebo povídek velkých mistrů literatury (Balzac, Flaubert, Maupassant, Tolstoj, Turgeněv, Gorkij, Vančura, Čapek), najdete v nich obvykle hned na začátku kromě mistrovského popisu prostředí, tedy scény, na niž se příběh bude odehrávat, také stejně mistrovské zobrazení hlavní postavy nebo postav a jejich hlavních rysů.

Scénarista hodný toho jména musí pak vytvořit konkrétní situaci nebo sled několika situací, v nichž divákům postavu takto představí.

Nutnost efektivně vyřešit tento problém se netýká výlučně fabulovaného filmu, ale také dokumentárního snímku, pokud je jeho těžištěm obraz nebo osud člověka, konkrétní skupiny lidí či komunity. (Dokumentární portrét.)

Dospěli jsme k okamžiku, kdy se můžeme na základě předchozích informací pokusit definovat význam toho, co jsou znaky typické a co je to lidský typ. Existuje vždy určitá množina, skupina, komunita zahrnující jedince, předměty nebo prostředí, jež mají určité znaky společné. Tyto znaky nazýváme typické. Banální příklad: řekneme-li, že po ulici šel kominík, většina z nás bude vědět, jak vypadal. Stejně tak nám bude jasný rozdíl, jímž v textu označí autor postavu pojmem policista nebo esenbák. Od této úvodní informace je možno budovat obraz postavy dále.

Pro prostředí a scénu platí totéž. Rozdíl základní informace mezi pojmy kavárna a putyka je snad jasný.

Problém je ovšem v tom, že každý člověk je jiný. Je to originál. A originální by měla být také každá literární nebo filmová postava, stejně jako prostředí, v němž se příběh odehrává, by mělo

působit na diváka i čtenáře jistou jedinečností. I to plyne z naší životní zkušenosti. A jen oním jedinečným a originálním autor scénáře budoucího diváka zaujme.

Představíme-li si práci autora na postavě zjednodušeně jako budování stavby, pak určení typu a typologie, tedy těch znaků obecných a společných, můžeme přirovnat k pevným základům, nad nimiž vyrůstají další části originální konstrukce. Tedy to jedinečné, co je příznačné pouze pro tuto postavu. Záleží pak na fantazii a imaginaci autora, jakými znaky, schopnostmi, mentalitou a dalšími atributy postavu vybaví. Je evidentní, že tyto znaky spočívají jak v okolnostech vnějších (každý přece nějak vypadáme), tak vnitřních (inklinujeme k určitému způsobu jednání, máme jiné reakce, mentalitu, schopnosti, nečnosti, chutě, jinak mluvíme a vyslovujeme, atd.).

Z uvedeného je zřejmé, že charakteristické vlastnosti, jimiž se liší od ostatních v dané typické množině, určují konkrétního jedince. Soubor takových znaků pak nazýváme charakterem. Analogicky uvažujeme, máme-li na mysli literární popis prostředí nebo budování obrazu scény, na níž děj probíhá.

Problémem každého autora pak je udržet množiny typických a charakteristických znaků v optimální proporcí nejen ve vztahu k postavě, ale také vzhledem k jejímu fungování a důležitosti v ději a příběhu, a v neposlední řadě i vzhledem k žánru. Právě v určitých žánrech se ona proporce může přiklánět více na tu či onu stranu. (Pohádkové postavy mají často více znaků typických, než je tomu například v psychologickém dramatu, kde zajisté převažují znaky charakteristické.)

Naštěstí je již za námi doba, kdy se i v odborné literatuře radilo zcela vážně autorům a studentům scénaristiky, jak vytvořit kladnou a zápornou postavu. Lidé, kteří měli věrohodně fungovat v realistických příbězích, byli jako postavy formování nadužíváním znaků typických. Kladný hrdina přece nemůže mít žádnou špatnou vlastnost, ani zlozvyk a naopak. Víme, k jakým koncům to pak často vedlo.

Výsledkem byly nevěrohodné, schematické a neživotné postavy a propagandistické plakáty.

Tak jako je tomu ve skutečném životě, i každá postava literární a filmová je komplexem stmelěným z různých pozitivních i negativně působících znaků a vlastností. Jen tak nás může zaujmout a jejímu jednání, motivům i reakcím uvěříme.

Nicméně i v kinematografii existují určité žánry, styly nebo i období, kdy postavy jsou nebo byly záměrně budovány jako určité typy. Pohádku jsme zmínili, ale například v období uměleckého směru symbolismu v první polovině minulého století vznikaly filmy, v nichž postavy neměly ani běžná jména a nesly pouze názvy symbolů, jež představovaly. (Láska, Víra, Návist.)

V literatuře je tohle vše zcela v rukou autora. Na práci a imaginaci scénaristy v tomto směru pak logicky navazují tvůrčí schopnosti hlavních členů realizačního týmu, především režiséra, ale také architekta a kostýmního výtvarníka. Pro vystižení typu a charakteru postavy je jistě zásadně důležité jak a kým režisér postavu obsadí a jakým způsobem herce nebo neherce vede, ale záleží i na tom, jak je postava oblečena a v jakém prostředí se pohybuje.

Zamyslet se nad těmito možnostmi a požadavky může být i pro amatérské filmaře velmi prospěšné. Dost často vidíme, jak se ambice v tomto směru obracejí v opak, a stávají se ve výsledku kontraproduktivními. Divák nedůsledně definované postavě nevěří, odmítá ji a někdy je mu dokonce směšná, ač měla působit opačně. Zejména mladí a nejmladší filmaři, pokoušejí-li se o určité jasně definované žánry, často fatálně prohrávají zájem diváků, když například role různých zlosynů, teroristů, tajných agentů, příslušníků různých ozbrojených komand, fatálních a svůdných žen, ale i historických postav a jiných představují jejich nedospělí spolužáci a spolužačky bez elementární zkušenosti. Naopak ti, kteří se umí pozorně dívat kolem sebe a čerpat z vlastního života, bývají mnohem úspěšnější. Příklady i z poslední doby máme naštěstí také dost.

JAK SPOLEHLIVĚ ZTRATIT DIVÁKA

Nyní se chystáme kousnout do pěkně kyselého jablka. Kdo by o něco takového stál? Kdo by vážně stál o to, aby se diváci při promítání jeho filmu začali mezi sebou z nudy bavit, rozčileně vrtět, odcházet, pospávat. Prostě aby dělali cokoli jiného, než pozorně a se zájmem sledovali, co se děje na plátně nebo na obrazovce.

Je přirozené, že zejména filmoví amatéři, tedy neprofesionální filmaři, natáčejí svá díla především pro vlastní potěšení, z přirozené potřeby seberealizace. Ale ruku na srdce, ukažte mi mezi nimi někoho, kdo by nestál o to předvést vlastní výtvar publiku a sklidit uznání za výsledek.

A přece se nezdá, že se záměr, snaha a vynaložená energie míjí účinkem a vstřícným přijetím diváků. A to někdy i přes to, že obsah a látka, tedy námět projektu, je zajímavý, ba atraktivní. Méně kritičtější jedinci pak propadají zahořklosti a cítí se být nepochopenými.

Příčin a důvodů, proč se tak děje, bývá celá řada. Často nejde o důvod jediný, ale celý komplex vzájemně provázaných příčin. Někdy dokonce nepřijetí díla diváky leží zcela mimo potenciál a schopnosti autora. V určité historické chvíli a společenské atmosféře se autor s diváky prostě „mine“ a může se stát, že význam díla je rozpoznán a oceněn později. Takových případů známe mnoho. Avšak nelze se na ně vymlouvat. Na diváka je nutno stále myslet. Vlastně je to ještě jinak. Takové prvopláno-

vé ohledy na divákův vkus vedou často k podbízení a z toho neplyne nikdy nic dobrého. Dobrým příkladem v tomto směru může být naše domácí produkce hraných filmů posledního desetiletí. Naprostá většina titulů je dodávána na plátna kin s jedinou ambicí. Bavit a zase bavit. A to za každou cenu. Dokonale ilustrují známou tezi Niela Poustmanna, že moderní média jsou vedena jedinou snahou, totiž ubavit nás k smrti. Díky této podbízivosti upadá většina těchto filmů do pokleslosti a bezvýznamnosti nejlevnějšího spotřebního zboží. Závažných uměleckých děl, jež bychom mohli nazvat kulturními činy, vzniklo u nás za posledních deset let skutečně jen pár, přestože je každým rokem vyprodukováno několik desítek titulů.

Jak je to tedy? Myslet na diváka nebo nemyslet? Nabízím v této souvislosti dva inspirující výroky. Jeden je přičítán N.S. Stanislavskému, slavnému režisérovi a zakladateli divadla MCHAT. Opakoval ho často hercům i náš Otomar Krejča: Nemyslíme na diváka. Myslíme na představení pro něho. Druhý výrok jsem si zapamatoval již jako student z článku anglického filmového kritika, jehož jméno jsem již zapomněl, avšak jeho výstižnost mě provází celým dosavadním profesionálním životem: Divák dopředu nikdy neví, co chce. Ví to, až když to dostane.

Po definici problému se vraťme konkrétně k oblasti našeho zájmu a tou je dramaturgie, již jsme si dříve definovali jako specifický proces kontinuálního, koncepčního myšlení, ovlivňující

cí zásadně všechny fáze vzniku filmu. Nikoli tedy jen jeho přípravnou fázi či vznik scénáře.

Způsobů a příčin, pro něž je možno zájem a pozornost diváků ztratit, je celá řada. Připomeňme si alespoň ty hlavní.

Diváka rozhodně ztratíme, pokud ho nevhodným způsobem dezorientujeme.

Druhou oblast nedokážu lépe definovat než hovorovým termínem našťvanost. Diváka nesmíme rozčillit tím, že se bude cítit být podceňován.

A konečně. Nudit začneme rozhodně ve chvíli, kdy budeme bez vážného důvodu opakovat to, co je divákům již známé.

Když celý problém maximálně zjednodušíme, zjistíme, že jde vlastně především o množství, dávkování a kvalitu průběžně poskytovaných informací.

Tedy za prvé: dezorientace. Francouzský režisér Francois Truffaut v jednom eseji upozornil na zásadní rozdíl mezi možnostmi čtenáře literárního díla a diváka filmu v podobné situaci. Najednou něco není jasné, ztratí kontinuitu děje, nebo má pocit, že něco důležitého uniklo. Čtenář obrátí jednu či více stránek zpět, ujistí se o svých pochybnostech a pak pohodlně naváže tím, že čte dál. Divák filmu onu možnost nemá. Začne o svých pochybnostech uvažovat a nevěnuje dostatečnou pozornost právě probíhajícímu vývoji na plátně. Pro film je v tu chvíli na nějakou dobu ztracen. Někdy trvá dost dlouho, než se opět plně soustředí. Z toho plyne zásadní poučení. Hlavní, důležité informace všeho druhu musí film podávat tak, aby byly jasné napoprvé. Nesmí o nich vznikat pochybnosti. Chceme-li, aby si divák při sledování filmu sám kladl otázky a odpovídal na ně, musíme mu v ději jakéhokoli druhu vytvořit dostatečný prostor, aby se této činnosti mohl věnovat a o nic důležitého nepřišel. (S touto metodou mají bohaté

zkušenost například umělci vyznávající metodu označovanou jako minimalismus. Něco podobného znají dobře i komediografové. Po pointě gagu počítají s dobou, kdy se divák směje a není plně soustředěn. V následujícím ději nechávají tedy po jistou dobu volnější prostor, než nasadí gag další.)

Divák je pán a ve chvíli, kdy se najednou cítí být podceňován, je uražen a pro film rovněž ztracen. Tuhle nepřijemnou situaci je možno navodit několika způsoby, ale všechny mají co do činění s divákovou empatií, tedy schopností vcítit se do jednání postav, jejich motivů, do vývoje situací, eventuálně předjímat, jak se věci vyvinou. Ve chvíli, kdy se divák začne cítit být průhledně autorem manipulován - říká se tomu hovorově tlačit na pilu - našťve se, že někdo pochybuje o jeho schopnostech a inteligenci vnímat, cítit a zaujmout stanovisko.

Třetím smrtelným nebezpečím, jímž diváka odradíme, je to, že ho začneme nudit. Často je to tím, že mu neustále opakujeme tytéž informace, které jsme mu již poskytli. A to bez dalšího ozvláštnění nebo posunu. Když se divák dostane do situace, v níž si řekne: Tohle už vím. Řekli mi to několikrát. Začne se věnovat vlastním myšlenkám s filmem nesouvisejícím, nebo usíná a má-li tu možnost, vstane od televizoru a jde si uvařit kávu. A když se vrátí, stává se zhusta, že opravdu o nic nepřišel.

Myslet na tyto věci ve fázi přípravy projektu i při jeho realizaci patří k důležitým povinnostem každého autora. I tohle je dramaturgie.