

## NEBEZPEČNÁ SLOVA EXPERIMENT

**V** našem současném audiovizuálním a multimediálním světě existuje řada pojmů, s nimiž mnozí zacházejí příliš lekovážně jen proto, že nedoceňují jejich pravý smysl a obsah, z čehož následně vzniká řada omylů a nedorozumění.

K nejfrekventovanějším slovům této kategorie patří: videoart, parodie, videoklip a v neposlední řadě také experiment.

Nejprve se zaměříme právě na pojem poslední. Ačkoli v celostátní soutěži profesionálního filmu existuje řada let kategorie s tímto názvem, řada amatérských filmových nadšenců se domnívá, že experimentální film je takový, v němž se užívá dostupných výrazových prostředků kinematografického jazyka (obrazu, zvuku, stříhové skladby) expresivně k jinému způsobu výrazu než ke klasickému kontinuálnímu „vyprávění“. Podstata experimentu je však jiná. Na jednu stranu složitější, na druhou prostší.

Českým ekvivalentem cizího slova experiment je pokus. Každý pokus jistě nemusí skončit nesporným výsledkem. Avšak na začátku musí stát záměr takového výsledku dosáhnout, a to takovým způsobem užití výrazových prostředků, jichž k onomu účelu dosud užito nebylo. Na začátku každého experimentu stojí tedy jasný záměr, koncept.

Příklad první: V roce 1930 natočil mladý francouzský filmař Jean Vigo se svým přítelem, kameramanem Borisem Kaufmanem, mimochodem bratrem sovětského dokumentaristy Dzigy Vertova, kouzelný a užitím formálních postupů převratný dokument Na slovíčko, Nizzo (A propos de Nice). Oba mladí filmoví nadšenci se chopili kamery s dětskou hravostí a dravostí a současně chtěli zprostředkovat divákům co nejintenzivněji vlastní pocity a prožitky, jež při natáčení pohledem do hledáčku

kamery sami zakoušeli. Chtěli divákům doslova propůjčit vlastní oči a způsob pohledu na svět. A tak udělali dosud nevídanou věc. Sundali kameru ze stativu, vzali ji do ruky, neboť tehdejší stav techniky to již umožňoval, a s okem u hledáčku začali točit v chůzi. Jak jednoduché, řeknete si. Ale tehdy to byl revoluční čin. Otevřeli tak dveře dalším a jejich objev se postupně stával majetkem celého oboru. Dnes samozřejmě záležitost, o níž mluvíme jako o subjektivním pohledu kamery.

Příklad druhý: zatím co v předchozím případě šlo o objevení nových možností výrazu, pro další oblast cílevědomého experimentování si zajdeme k výtvarníkům. Česká keramička Jindra Víková se v jedné fázi tvůrčího vývoje intenzivně zajímala o vlastnosti porcelánu a jeho glazování. Zaujala ji především jemná struktura a povrch vypáleného materiálu. Pojala záměr vypálit v keramické peci porcelánové desky, jakési placky ve tvaru lidské hlavy v životní velikosti a na ně chtěla specifickými barvami a glazurami namalovat obličej. Jejich fixace pak vyžadovala další vypálení v peci. No, a v čem je problém? Malba na porcelán je přece docela běžná věc. Jenomže umělkyně chtěla docílit toho, aby ten keramický podklad byl co nejtenčí. Po nesčetných pokusech s technologií se to začalo dařit. Ale jen částečně. Z pece začaly vycházet desky porcelánu tloušťky silnější lepenky. Nad jejich křehkostí se tajil dech a odborníci kroutili nevěříčně hlavou. Potíž ovšem byla v tom, že většina vsádky do pece stejně nikdy nevydržela potřebný žár a popraskala. Keramička pracovala se známým materiálem na hranici jeho možností. Stejnou zkušenost učinily generace brusičů uměleckého skla pokud brusným kotoučem zasáhli opracováváný kus a jeho stěnu tak hluboko, že váza najednou z ničeho

nic praskla, třeba až nějakou dobu po dokončení. Říká se, že staří mistři stavěli v noci rozpracovaný kus na okno ložnice a čekali, kdy se ozve ono zlověstné puknutí. A to je další podstatný rys skutečného experimentu. Zkoušet na jakou mez je možno s parametry známého materiálu skutečně zajít. Co vydrží, kde je jeho užití ještě účelné a efektivní.

Příklad třetí. Tento pozoruhodný příběh mám od scénografa, profesora Josefa Svobody, geniálního kumštýře a velkého experimentátora, zakladatele Laterny magiky, autora scénických výprav na nejslavnějších světových scénách své doby. Když jsem natáčel jeho dokumentární portrét do televizního cyklu Evropané, podívoval jsem se nad vlastnostmi materiálu, který právě použil pro horizont nově vznikající inscenace Goethova Fausta v režii Otomara Krejčí v pražském Národním divadle. Povídal mi, že před několika lety jel autem na jihu Francie, kde je mnoho vinic, a všiml si, že některé jsou celé „zabalené“ do jakéhosi tmavého materiálu. Zastavil, přišel blíž a zjistil, že materiál je porézni. Procházel jím tedy sluneční světlo. Uřízl kus, zmáčkl ho v ruce a materiál se vrátil do původní podoby. Měl tedy onu vlastnost, jíž se říká „mechanická paměť“. V nejbližší vesnici pak zjistil nejen to, že se tento materiál běžně používá jako ochrana před nálety hejn špačků ničících úrodu hroznů, ale také to, kde je možno ho objednat. Nechal si poslat roli svého objevu a začal ve scénografické laboratoři zkoumat jeho vlastnosti a možnosti, až dospěl k podivuhodnému výsledku. Když se materiál nařezal na dlouhé pruhy, které se zavěsily těsně vedle sebe na scéně na půdorysu horizontu, bylo dosaženo stejného efektu, jako když tam visel horizont textilní. Ovšem za těmito pruhy mohli stát herci, a protože materiál byl porézni, viděli pohodlně ven. Herce ovšem z hledišť vidět nebylo, pokud se na horizont vhodně posvítilo zepředu.

Ten zásadní efekt však spočíval v tom, že mohli zpoza této zástěny nastupovat na

scénu z kteréhokoli místa a pruhy materiálu se díky mechanické paměti vracely plynule zpět do původní polohy, kdykoli herec prošel. Vypadalo to jako zázrak. A lidi mudrovali, jak to ten člověk udělal.

Jsme u dalšího podstatného rysu skutečného experimentu. V tomto případě užil umělec jiný, netradiční materiál, v oboru dosud neužívaný, a dosáhl jím nového výrazu a účinku.

Ono objevování nových možností výrazu, otevírání dveří dalším možnostem, koncepční vytěžování známého materiálu na hranici jeho možností a efektivní užití materiálů v oboru dosud neužívaných patří k hlavním rysům experimentu a vlastnostem experimentátora. A právě v jeho osobě se všechny tyto rysy propojují.

Experimentátor je hledač a objevitel. Člověk posedlý oborem, v němž se angažuje, obdařený talentem, specifickou senzibilitou a empatií, jehož neuspokojují ověřené a vyšlapané cesty.

Z tohoto posledního úhlu pohledu je možno rozeznat dva typy experimentátorů. Lidi v oboru vzdělané, připravené a odborně školené. Ti díky předchozí průpravě suverénně ovládají výrazový aparát příslušného oboru a právě díky profesní průpravě, osobním zkušenostem a individuálním vlastnostem se pouštějí dále za horizont dosud známého. Druhým typem pak jsou lidé sice neškolení, ale jejich přirozený cit jim umožňuje tentýž objevitelský pohled a výsledky. Zajímavé je, že právě tito umělci, jimž uměnověda přiřazuje adjektivum naivní nebo inzitní, se zpravidla ve vlastní tvorbě vracejí k prazákladům oboru a základním předpokladům jeho existence a znovu ho po svém prověřují a objevují. V našem prostředí takovým byl například fotograf Miroslav Tichý z Kyjova, fascinovaný efektem vzniku fotografického obrazu a jeho fixací. Na své fotografie si sestavoval vlastní jednoduché černé komory z různých krabiček, brýlových čoček a zvětšovacích skel. Měl ovšem osobní velké a věčné téma. Fotografoval především ženy. Na kyjovské plovárně a v ulicích. Tento nedávno zemřelý umělec se

dočkal nejen poučených odborných analýz tvorby, mnoha výstav, reprezentativní monografie, ale i světové proslulosti. Filmař Vladimír Rula byl zase fascinován efektem vzniku pohyblivého kinematografického obrazu a onu posedlost mimořádným, přirozeným citem vyjadřoval pohledem kamery z okna jedoucího vlaku. Tedy také závažné osobní téma. Je příznačné, že tyto umělci a jejich tvorba je často nejbližším okolím

zlehčována a vnímána jako něco dětinského a nedokonalého, avšak pro profesionální sféru oboru se stávají inspirativními a cennými.

Experimentování tedy není planá a bezúčelná hra, ale vždy objevování, koncepční uvědomělá tvorba, vedoucí k obohacení výrazových, sdělovacích a zobrazovacích možností toho kterého oboru.

## DALŠÍ NEBEZPEČNÁ SLOVA PARODIE

**M**ládí se rádo směje, dělá si legraci ze všeho možného, vtípky znevažuje zavedená pravidla a distancuje se tak od světa rodičů. Netřeba nad tím příliš lamentovat. Ruku na srdce, postihlo to každou generaci. A tak se nezřídka přihodí i mladým nadšencům pro filmování, že tuto tendenci chtějí uplatnit i v realizaci vlastních nápadů před kamerou i za ní. Dnes, kdy jsou potřebné přístroje a programy obecně dostupné prakticky každému, alespoň v našich podmínkách, je možné se k nějakému výsledku dobrat zdánlivě jednoduše. Stále více se filmuje na školách i mimo ně. Jsme prostě ve věku audiovizu. Vznikají dokonce speciální tvary. Například tak zvané maturitní filmy začínají soupeřit s klasickými fotografickými tably. Výsledky bývají různé. Nechme nyní stranou skutečnost, že jejich autoři většinou neovládají základní principy komunikačního systému výrazových prostředků a postupů, jemuž se říká filmová řeč. Soustředíme se na obsah a na to, jak komunikuje s divákem. Tyto filmy jsou v první řadě určeny úzkému kruhu zúčastněných. Tam komunikují zpravidla dobře, i když ve zcela specifické rovině. Zasvěcení diváci nereagují v první řadě na obsah, ale promítají do filmu při jeho sle-

dování vlastní zážitky z natáčení a osobní vazby k ostatním účastníkům. Často se baví kolektiv nejvíce přímo při natáčení samotném. Jenomže nezřídka se dostaví ambice předložit výsledek nezasvěcenému a osobními vazbami neovlivněnému publiku. Pak se autoři setkávají nezřídka s rozpaky a nepochopením. V diskuzi pak zaslechneme pro vysvětlení záměru argument, že věc přece nebyla myšlena vážně a šlo přece jenom o **parodii**.

A jsme u jádra problému. Co je to vlastně parodie? Má nějaká pravidla nebo je dovoleno vše? Kdy ji divák přijme, porozumí a pochopí? Pohled do slovníku ledaco napoví. Dočteme se například: Parodie - žertovně a posměšně pozměněný obsah vážného díla, často literárního, s ponecháním původní formy. Něco směšně podobného něčemu.

Na žertovně a humorné poloze zobrazení nebo vyprávění bývá shoda. Ovšem co dál? Jak je to s tím pozměněným obsahem vážného nebo lépe jiného díla, s ponecháním původní formy? Zde jsme u podstaty věci. Parodie se odvolává na informovanost diváka o formě jiného díla. Nemusí jít nutně přímo o konkrétní titul, ale třeba o kategorii, model, druh nebo žánr - prostě o ustálený

soubor formálních prostředků, jimiž bývá určitý obsah prezentován. Žádáme-li ovšem dostatečnou informovanost nutnou k pochopení parodičnosti po divákovi, o to více ji musíme vyžadovat po autorovi takového pokusu. Kdo jiný než on by měl vědět, co vlastně paroduje a jak je založena obsahová i formální struktura díla nebo děl, která žertovně pozměňuje. Nezná-li ona fakta co nejdokonaleji, jeho záměr nutně selže.

Pro inspiraci se raději poohlédneme po nějakých dobrých příkladech. Je-li naším zájmem filmová dramaturgie, pak v domácí kinematografii nalezneme parodické dílo naprosté dokonalosti. Je jím Limonádový Joe podle scénáře Jiřího Brdečky. Formální půdorys klasického westernu je absolutně dodržen do nejmenších detailů (prostředí, postavy a jejich typologie, zápletky, vývoj děje, pointy atd.), avšak je naplněn neobyčejně humorným, originálním obsahem. Jenomže pan Brdečka byl nejenom milovníkem žánru, ale přímo jeho znalcem. Věděl o něm tolik, že by mohl o westernu přednášet snad i v Hollywoodu. Kompetence autora parodie, jeho znalost parodovaného obsahu a formálního tvaru, je pro zdar výsledku nepostradatelnou podmínkou.

V rovině realizace jde pak o tytéž předpoklady a schopnosti. Abyste mohli cokoli a kohokoli parodovat, musíte napřed předmět parodie dokonale ovládat.

Brilantních příkladů tohoto typu jsou plné němé grotesky.

Nešikovné, směšné lapsy a drobné nehody vyvolávající bouři smíchu v kině vyžadují od aktérů vynikající, mnohdy až ekvilibristické schopnosti při parodování předváděné činnosti. Charles Chaplin v kostýmu známé postavičky tuláka jezdí jako noční hlídač ve vyšším patře obchodního domu na kolečkových bruslích okolo nechráněného průhledu do spodních pater. Dostává se k jeho okrajům tak blízko, že je takřka jisté, že se zřítí do hlubiny. Je z toho přirozeně naprosto zděšen. Jezdit neumí a nedokáže zastavit.

Brusle si půjčil z dlouhé chvíle ve sportovním oddělení a chtěl je jen vyzkoušet. Vždycky se však z překerní situace nějakou nemotornou a směšně působící figurou dostane. Je jasné, že geniální komediograf musel umět jezdit na kolečkových bruslích dokonale, aby na nich mohl předstírat - tedy parodovat - nemotornost.

Parodie ale není přesně totéž co imitování právě proto, že vychází vždy z jasného koncepčního záměru naplnit humorným obsahem známý formální model. Nicméně parodovat v širším slova smyslu lze ledaco. Třeba sociální jevy a jejich ohlas v médiích. Příkladem toho budiž skvělá jevištní parodie herců známého divadla Sklep, která si vzala na mušku současné televizní diskuze literárních kritiků, v nichž často nejde ani tak o probírané dílo a jeho kvalitní kritickou reflexi, ale spíš o to, aby se pseudointelektuálním exhibicionizmem mediálně zviditelnili účastníci pořadu. Zmíněná parodie se týká údajně nového vydání Bible. Herci v rolích kritiků vrší jeden nesmyslný absurdní kritický argument za druhým ve snaze blýsknout se před publikem a kolegy. Vytýkají například knize, že se v ní za sebou opakuje čtyřikrát jeden příběh, což je docela nuda. (Divák ví, že jde o čtyři evangelia.) Brilantní kritická parodie pak končí rozpaky nad tím, že na obálce knihy není uveden ani autor. V tu chvíli jeviště pohltní tma a zahřmí. Dokonalá pointa.

Z předchozích příkladů je snad jasné, že záměr parodovat nespočívá jen v povrchní plané hře na něco, o čem autor nemá dostatečné informace, ale že jde opět o záměrnou, koncepčně podloženou tvorbu specifického uměleckého tvaru. Pakliže onen základ, obracející se aktivně i k divákovi a jeho znalostem, chybí, mívá se výsledek účinkem. Výslovnost pojmů tvoření a pitvoření zní sice docela podobně. Ve skutečnosti však každý z nich označuje něco diametrálně odlišného.

# NEBEZPEČNÁ SLOVA NAPOSLED VIDEOART, KLIP

**Č**etl jsem nedávno naprosto vážně míněnou studii o zavádění výuky audiovize do učebních programů základních uměleckých škol. Celý obor, bez ohledu na existující druhy a žánry, ať již vzniklé historicky nebo díky novým technickým možnostem v současnosti, zde byl soustavně nazýván videoartem pouze proto, že pracuje s videotechnikou. Jde o omyl o to častější, oč je nebezpečnější. Tento neinformovaný zkrat vede nejenom ke zmatení pojmů, ale především k schematickému zjednodušení pohledu na celý obor a jednu jeho významnou, legitimní část.

Současná kinematografie, a v širším pohledu celá audiovize, se často jeví v celé šíři a bohatosti forem mnohým až nepřehledně. Často připomínám, že je občas dobré vrátit se zpátky „k pramenům“. V historicky uspořádaném pohledu se najednou věci nepřehledně vyjeví logicky, v kontinuitě a kauzalitě.

Tak tedy videoart. Již od samého objevu kinematografie si někteří filmaři všimli zcela specifických vizuálních efektů, jež nespočívaly pouze v sugestivním a v čase probíhajícím zachycení reálné skutečnosti, jež buď spontánně probíhala nebo byla organizována před objektivem kamery.

Kinematografický efekt totiž umožnil pracovat s různými strukturami a znaky podobným způsobem, jak s nimi pracovali malíři. Především ti, kteří v prvních desetiletích minulého století rezignovali na realistickou malbu a hledali cesty nového výtvarné výrazu. Podle způsobů, uměleckých programů a cílů, jež sledovali, se sdružovali do skupin

a proudů a nazývali se kupříkladu kubisty, expresionisty, surrealisty, symbolisty, nebo prostě malíři abstraktními. U zrodu abstraktní malby stál například dnes slavný český rodák František Kupka, tvořící ve Francii.

Filmový obraz umožnil umělcům pracovat se stejnými strukturami, programovými názory a poetikou a díky povaze nového média je obohatil o další podstatnou kvalitu – pohyb. Mnozí filmaři, ale také výtvarní umělci rychle pochopili tyto nové možnosti a začali s nimi v tomto směru experimentovat.

Například Němec Walter Ruttmann vytvářel krátké filmy, jimž říkal abstraktní etudy, pouze z pohyblivých struktur nebo velkých detailů pohybujících se speciálně nasvícených částí různých strojů. Ital Alberto Cavalcanti natočil již v roce 1926 v Paříži poetický film *Jen hodiny* se sugestivní atmosférou z detailů předmětů a lidských tváří s užitím rychlé montáže. Francouz René Clair v roce 1924 natáčí avantgardní baletní hříčku *Mezihra* (*Entr'acte*), v níž užíval vazby reálných kinetických znaků ke konstrukci audiovizuálních symbolů. Podobným způsobem ověřovali tyto specifické možnosti a účinky kinematografického obrazu i někteří čeští filmaři, třeba Jiří Lehevec. Ale dokonce i Otakar Vávra, původním vzděláním architekt, natočil jeden za svých raných filmů *Světlo proniká tmou* jako abstraktní koláž obrazů světla a stínů, k níž ho inspirovalo noční Václavské náměstí.

Doufám, že po tomto historickém ohlednutí je problém definice videoartu jasnější.

Nové možnosti záznamu po příchodu éry videotechnologií významně obohatily právě tuto oblast audiovize.

Pro příklady opět nemusíme chodit daleko. Absolvent FAMU Bohuslav Vašulka, který po emigraci do USA přijal přezdívku Woody, založil v New Yorku dnes již legendární studio *The Kitchen*. Experimentoval se strobooskopickými záznamy a projekcemi, elektronickým zvukem a světelně aktivovanými plátny a stal se jedním z otců moderního videoartu. Nejen, že různými způsoby transformoval a modifikoval reálný obraz přijatý kamerou, ale současně ho začal kombinovat i s kinetickými záznamy pořízenými jinými přístroji. Ve spolupráci se svou ženou Steinou, profesionální hudebnicí, vizualizoval kupříkladu třeba zvuky hudebních nástrojů a upravoval je speciálními kompresory.

Videoart je tedy odnoží kinematografie, která pracuje s některými výrazovými prostředky jinak než její ostatní druhy, a také s jinými záměry a cíli. Její výsledky jsou blíže výtvarnému umění nebo jsou přímo specifickými výtvarnými díly, a jsou také tak vnímány, přijímány a hodnoceny. Mohli bychom také říci, že je to přínos, jímž kinematografie výtvarné umění obohatila na oplátku za opačný vklad, jež poskytlo výtvarné umění tradičnímu kinematografickému vyjadřování v jeho začátcích. Na těchto základech současný videoart dnes již kráčí vlastní cestou.

Ale aby nebylo všecko zas tak jednoduché, máme tu další slovo: videoklip a s ním poměrně nový audiovizuální žánr. Věnujme videoklipu pozornost právě proto, že amatérské soutěže vyhláší pro tyto snímky zvláštní kategorii.

Tento populární a v jistém ohledu i komerční útvar vznikl pro prezentaci skladeb a především písni současné zábavné populární hudby. Jeho profesionálně zdatní autoři se po léta snaží inovovat formu tak, aby oslovila mladé diváky a posluchače co nejatraktivněji.

Videoklip jako autentický a samostatný žánr je také názorným příkladem nejen syntetičnosti výrazového aparátu audiovize a jeho originálního způsobu, jímž ovlivňuje vnímání časoprostorových vztahů prostřednictvím montáží, ale současně i propojenosti jednotlivých způsobů vyjadřování. Kupříkladu právě videoart v mnohém tento žánr ovlivnil.

Když jsem přemýšlel nad co nejpřesnější charakteristikou tohoto moderního a populárního žánru, napadlo mě, zda by nepomohl etymologický pohled. Podívat se na původní význam pojmu nebo jeho přenesení. A vida, funguje to. Clipper je velmi rychlá plachetnice s množstvím plachet a malým ponorem. Je to rychlé, místo plachet množství záběrů a pokud jde o hloubku ponoru, nechám to na úsudku čtenáře. Tohle je videoklip.

Co je třeba mít na paměti především. Klip není v žádném případě pouhým, byť kontinuálně správně natočeným záznamem provedení dané skladby. V naprosté většině je obohacen jednou či více rovinami dalších kinetických znaků, tedy záběrů, jež mohou vytvářet spolu se skladbou jistý „příběh“ nebo pouze volné impresivní asociace - tedy atmosféru. Většinou klip pracuje i s interprety, a to právě v oněch doplňujících rovinách, kde jim přiděluje jisté úlohy v příběhu, nebo naopak zachycuje přímo části provedení skladby, ale obraz je různými způsoby atraktivně stylizován. Buď tradičně, například maskováním, či kostýmem nebo trikově. Stříhová skladba klipů, její tempo a rytmus respektuje přirozeně temporytmickou strukturu skladby a vzhledem k povaze moderní populární písňové produkce jde zhusta o montáž velice rychlou a expresivní.

Deskripce čili popis, pouhý záznam pódiového či jiného provedení skladby, je tedy nepochopením žánru a chybou o to větší, oč se s ní v prostředí amatérského filmování setkáváme častěji.

# ŽÁNŘ NENÍ NESLUŠNÉ SLOVO

**S** tímto pojmem a jeho obsahem pracovala dříve praktická dramaturgie a také literární, výtvarná a divadelní kritika i teorie permanentně a důsledně. Zřetelné žánrové zařazení uměleckého díla bývalo prostě samozřejmostí, i když jeho význam v jednotlivých uměleckých oborech byl často chápán poněkud odlišně. Například ve výtvarném umění, zejména v malířství od 16. až po 19. století, byly takto charakterizovány obrazy zobrazující scény s námětem každodenního života – především lidových vrstev. Literatura toto označení původně převzala ve stejném významu. **Později se tímto názvem s příslušným doplňkovým pojmenováním začaly označovat skupiny děl, jež se vyznačují zásadními společnými znaky, zejména kompozičními, námětovými a formotvornými nebo jejich ustálenou vzájemnou kombinací.** Ovšem i některé naučné slovníky připouštějí, že otázka literárních žánrů je dosti nejasná. Platí to stále více dnes, kdy postmoderní umění rozvolnilo veškeré, dříve respektované hranice uměleckého projevu v konkrétních oborech i mezi nimi.

V návaznosti na literaturu začal být pojem žánru užíván i pro díla dramatická, psaná pro divadlo, a samozřejmě i v kinematografii. Pro základní orientaci i běžnou praxi je stále důležitá informace o společných znacích, jež vykazují díla jednoho žánru. Podle nich jsou pak jednotlivé skupiny děl nazývány.

Původní a základní osou pro určení a odlišení těchto společných znaků jsou její tři hlavní body. Na jednom konci se ocitají díla humorná, veseloherní, komická, za nimi následují v širokém spektru různých pojetí veškerá díla dramatická a na opačném konci jsou též díla dramatická, zobrazující fatální, tragické konflikty, tedy tragédie. Dlužno poznamenat, že i toto rozlišení je výsledkem dlouhého historického vývoje, neboť antické jeviště znalo jen obě krajní polohy. Tedy tragédii a komedii.

Toto základní členění převzala i kinematografie. Každá hlavní žánrová skupina se jak na divadle, tak ve filmu rozčlenila do řady žánrů a podskupin se specifickými rysy. Mluvíme tedy běžně nejen o komedii, ale často přičleňujeme i nějaké adjektivum. Například: bláznivá komedie, romantická komedie, psychologické drama, válečné drama. Někdy žánr nese zcela nový název např. groteska nebo detektivka. Každý umělecký druh pak vytvořil evolučně řadu zcela nových typů a žánrů vcházejících z jeho zobrazovacích, výrazových i technických možností. V žánrových kategoriích filmu dnes běžně mluvíme o hororu, SCI-FI a thrilleru nebo fantasy a každý ví, o čem je řeč a na co do kina jde.

Zajímavý a inspirativní prostor pro tvorbu vzniká na rozhraní jednotlivých žánrových skupin nebo tam, kde se jejich hranice prolínají. Tím vznikly tak zvané příčné žánry. Divácky oblíbené tragikomedie, detektivní komedie a podobně.

Kinematografie se od samého počátku rozvíjí v „trojjedinosti“ hlavních linií. V rámci jednoho společného výrazového aparátu, jemuž se také říká filmová řeč nebo filmový jazyk, existuje proud filmu fabulovaného, hraného a pak linie těžící z obrazu snímané reality, tedy film dokumentární a konečně linie výtvarná a animační, v níž se ovšem uplatňují některé žánrové modely filmu fabulovaného.

Není tedy divu, že i v dokumentárním filmu se postupně ustálily jasně definované žánrové kategorie, jejichž názvy jsou často odvozeny od způsobu nebo metody jejich realizace. Známe tedy reportážní dokumenty direktní nebo koncipované, dokumentární filmy sběrné, poetické, historické, cestopisné, archivní, populárně vědecké, a také portrétní dokumenty, což není výčet konečný.

Jak jsme již konstatovali, současný vývoj hranice mezi jednotlivými druhy a žánry podstatně rozvolnil a někdy je i znejasňuje a stírá. Ovšem suverénně a efektivně překračují ony dělicí meze pouze výjimečné umělecké osobnosti, a to pouze v případech, kdy je to pro strukturu vytvářeného díla vnitřně a logicky nesporně zdůvodněno.

Otázka zní, má-li tohle všechno nějaký význam pro filmového amatéra a realizační prostor, v němž se běžně pohybuje. Domnívám se, že ano.

Tvar, který definuje zřetelně žánr, v němž je realizován, představuje důležitou smlouvu s divákem a jeho nelogické, neorganické porušení je vnímáno jako chyba a svým způsobem zrada této dohody. A skutečně se stává, že film najednou „přestoupí“ z jednoho žánru do jiného. Ovšem dosti těžko můžeme předpokládat, že náš divák bude spokojen v případě, že se naši komičti hrdinové v závěru

vesele traktovaného příběhu bezdůvodně vyvraždí, použijeme-li pro názornost extrémní případ.

Nebo jiný příklad. Česká literární pohádka je žánrově pevně ustálený tvar. Od Boženy Němcové přes Karla Jaromíra Erbena až po Josefa Ladu, Karla Čapka a Jana Wericha. Totéž platí o filmových pohádkách, ať již původních nebo vzniklých adaptací literárních předloh. Jedním ze základních žánrových znaků pohádky je, že postavy jsou vytvářeny jako typy a nemají složitě budované charaktery s mnohvrstevnými psychologickými nuancemi a realistickou rozporuplností. Princezna je pyšná, Honza hloupý, Popelka skromná, královna zlá a podobně. Možná jste si v poslední době všimli, že někteří mladí filmoví scénáristé a režiséři vstupující do profese v tomto žánru, ve snaze být jiní a co neoriginálnější, posilují charakterové rysy některých postav a výsledkem pak není ani pohádka, ani realistický příběh. Lidové rčení nazývá podobné polovičatosti kočkopsem. Diváci tyto rozporuplnosti a nedostatečnou úctu k žánru dobře cítí a od takových pokusů se odvracejí.

Je proto dobré alespoň základní věci o žánrových kategoriích a charakteristických společných rysech jednotlivých žánrů vědět a při realizaci filmu se je pokusit respektovat.

## SLOVA, SLOVA, SLOVA

**T**ak začíná meditace prince Hamleta nad jalovostí, vyprázdněností a mnohomluvností některých textů a promluv. Diváci mnohých filmů a televizních pořadů, ty amatérské v to počítaje, o tom ví své. Práce se slovem a mluveným textem obecně je od chvíle, kdy se k pohyblivým obrázkům připojil zvuk, problém navýsost dramaturgický.

Připomeňme si stručně, s jakými formami práce se slovem a textem se můžeme při vzniku filmu setkat, a alespoň několik nejdůležitějších zásad, jimiž je dobré se řídit, aby naše snahy v tomto ohledu nevyšly naprázdno, ale přispěly naopak k atraktivitě a poutavosti výsledku.

K oněm základním formám patří především komentář, ale také verbální reflexe postavy vystupující ve filmu, a to vyslovaná přímo v obrazovém kontaktu nebo pod jiným obrazovým materiálem, a samozřejmě dialog.

Zásadní kvalitou funkčního komentáře je věcnost a úspornost textu. Jinak řečeno, komentář má být smysluplně užít pouze v těch případech a na těch místech, kdy přinese divákům relevantní informace takového druhu, jež není možno vyjádřit obrazem. Komentář nesmí obraz a jeho vnímání rušit. Naopak největším prohřeškem je zmíněná mnohomluvnost. Dále většinou nefunkční snaha stylizovat text ve snaze podpořit vizuální atmosféru obrazového konceptu (například poetickou, dramatickou, nostalgickou) a zejména deskriptivita, tedy popisnost. Situace, kdy komentář přímo „hustí“ do diváka informace, jež může snadno identifikovat z obrazu sám. Časté jsou i případy, kdy se stylizace komentáře a jím navozená atmosféra nebo „nálada“

zcela míjí s charakterem obrazu. Například když rádoby poetický komentář doprovází ledabyle komponované, popisné záběry. Ve výsledku je pak důležitá především proporčnost rozložení komentářových vstupů na ploše celého filmu. Pakliže komentář zní takřka nepřerušovaně, není divák schopen soustředěného sledování takto zprostředkovaných informací. Po delší době dochází prostě k otupení pozornosti. Souvisí to s fyziologií a psychologií našeho vnímání. Vizuální informace zpracováváme snadněji a také rychleji než verbální. Působí-li obě informační linie současně, pak je tu několik možností. Buďto se soustředíme po určité době pouze na obraz a komentář vytěsníme, nebo naopak věnujeme potřebnou a o dosti větší energii dešifrování textu a přestaneme pozorně vnímat obraz a jeho skladebné souvislosti. Obojí je špatně. Proto jen trochu poučený a citlivý režisér dbá na to, aby diváka komentářem nepřesýtil, a rozkládá ho na ploše filmu v přerušovaných blocích, mezi nimiž pracuje ve zvukové stopě s jinými prvky, například reálným hlukem nebo hudbou, aby si divák mohl odpočinout tím, že se jeho pozornost soustředí, byť jen na krátkou chvíli, jiným směrem. Důležitý je také styl komentáře a jeho gramatická a jazyková čistota. V odůvodněných případech je jistě možno v průběhu styl měnit. Například citujeme-li z nějakého historického dokumentu, majícího vztah k právě zobrazovaným vizuálním informacím. Jsou samozřejmě i efektivní řešení, kdy je naopak v zájmu námětu a tématu možno efektivně užít hovorovou formu jazyka, a dokonce i slang nebo argot. Podstatné však je zachovat jednotu stylu a syntaxe komentáře. Časté a neodůvodněné změ-

ny stylu mohou diváka rušit nebo dokonce dezorientovat.

S nástupem zvuku se film v mnohém kvalitativně proměnil. Z plátna promluvily nejen postavy fabulovaných, tedy hraných filmů, ale také lidé z filmových dokumentů. Počáteční komplikovanou a hlavně těžkou a nemobilní techniku, umožňující kontaktní příjem zvuku, bylo možno instalovat pouze v dobře odhlučněných ateliérech, což přes jisté komplikace vyhovovalo při natáčení hraného filmu, ale neumožňovalo přijímat podobným způsobem zvuk v reálných prostředích. Tuto nevýhodu obrátili zejména dokumentaristé ve svůj prospěch a vytěžili z ní důležitou kompoziční, dramaturgickou kvalitu, která se stala dodnes hojně užívaným výrazovým prostředkem celé kinematografie. Lidský hlas sice nebylo možno v exteriérech a reálech přijmout v kontaktu a kvalitně, ale bylo ho možno zaznamenat nezávisle na obrazu a také s ním svobodně kompozičně zacházet.

Já na tebe ping, ty na mě pong. Oba na sebe ping-pong. Tak začíná vtipná dadaistická básnička E. F. Buriana. Je to mimochodem i velice výstižná definice dialogu. Napsat dobrý dialog je veliké umění. Pro literární text, scénu i film. Ve všech případech má svá specifika a v profesi se tomu věnují často specialisté.

V každém případě je dobré uvědomit si alespoň základní požadavky, jež mohou vést k vytvoření funkčního dialogu. Spolu s jednáním postav může být dialog významným nositelem a hybatelem děje vzhledem k informacím, jež divákům poskytuje. Především je ovšem odrazem vnitřního ustrojení postav, jejich psychologie a reakce v konkrétní situaci. Dialog postavu charakterizuje a zařazuje ji typologicky. Definuje ji historicky, etnicky a sociálně. Ukotvuje její příslušnost k profesi i prostředí tím, jak užívá jazyka hovorového, spisovného, nářečí, slangu nebo argotu.

Opět je důležité, aby dialog postav udržel

jednotný styl a neměnil se bezdůvodně v průběhu děje. Výjimky potvrzující pravidlo přesvědčují právě o důvodech, kdy je to nejen možné, ale i účinné. Z květinářky Lízy vyjadřující se pouličním londýnským slangem udělá profesor Higgins ve Shawově známé hře Pygmalion dámu právě tím, že ji postupně naučí mluvit spisovně. (Známe i vynikající muzikál Hello Dolly vytvořený podle této hry.)

V naprosté většině případů však filmový dialog vychází z různých podob a úrovní hovorového jazyka. Přílišné lpění na spisovnosti dialogu ho zatěžuje a postavy zbavuje autenticity a věrohodnosti. O takovém dialogu se říká, že „šustí papírem“. Jsou ovšem případy, zejména pokud jde o adaptace literárních děl, kdy zachování charakteru dialogu předlohy a osobitosti jejího autora naopak významně přispěje k specifické atmosféře a poetice konkrétního filmu. V české kinematografii máme v tomto směru vynikající příklad ve filmu Jiřího Menzela Rozmarné léto, v němž režisér zachoval původní dialog literární předlohy Vladislava Vančury.

Dle požadavků děje, žánru, typu a charakteru postav i jejich psychologické výbavy a právě probíhající situace může mít dialog nekonečnou řadu podob. Odborníci však často varují před zbytečnou mnohomluvností dialogu a jeho popisností. Mistr moderního literárního dialogu Ernest Hemingway varoval před nadužíváním adjektiv v dialogu. Diváci si nepřejí ani z úst postav slyšet informace již známé nebo takové, které mohou sami zjistit z obrazu.

Často je také důležitější to, co postava neříká nebo zamlčuje, než to, co právě říká. Je to známý způsob, jak vytvářet a posilovat napětí.

V každém případě ovšem dialog nemá být pouhou kopií reality, ale její stylizovanou transformací podporující autorův záměr. V literatuře, stejně tak jako na jevišti a ve filmu, to není jen prostředek dorozumívání, ale také hra s city a vášněmi.

## FILM JE NAPSÁN, ZBÝVÁ HO JEN NATOČIT

**P**oslední kapitolu úvah o dramaturgii uvádím výrokiem francouzského režiséra Reného Claira. Platil bezesbytku zhruba do padesátých let minulého století pro klasický hraný film. Do té doby znamenal scénář naprosto podrobný detailní, závazný plán pro realizaci filmu a byl důsledně dodržován. Od šedesátých let se díky novým možnostem některé parametry onoho plánu začaly rozvolňovat. Ve filmech například již nevystupovali vždy pouze herci, kteří byli schopni interpretovat přesně napsaný dialog. Stále více začali být z různých důvodů obsazováni lidé bez hereckého školení, jimž režiséři nechávali volnost v improvizaci dialogu na dané téma. Vzpomeňme na neobyčejně svěží autentické výsledky těchto postupů v raných filmech Miloše Formana, Ivana Passera a především Jaroslava Papouška, v příbězích rodiny Homolkovy.

Nicméně i dnes, pokud jde o projekt fabulovaného, hraného filmu, je existence scénáře považována za nezbytný předpoklad, což samozřejmě platí i pro filmového amatéra. Proto se základním informacím ani při této příležitosti nevyhne.

Práce na scénáři má několik fází a výsledkem může být několik jeho podob. První bychom mohli nazvat literární. Je mimo jakoukoli pochybnost, že je prospěšné zformulovat písemně příběh nebo projekt nejprve do podoby krátkého textu. Povídky obsahující hlavní východiska, situace, postavy, jejich charakteristiku a motivy jednání. To vše zasazeno do prostředí, v němž děj bude probíhat.

Druhá fáze by měla být podrobnější. V oddělených úsecích popisujících jednotlivé situace by již měl být obsažen i dialog nebo alespoň jeho náznak.

Smysl tohoto postupu je jediný. Co nejpresněji formulovat a precizovat záměr. Písemná formulace právě onu přesnost umožňuje a současně je na ní možno průběžně pracovat a provádět případné žádoucí změny, dokud nedospějeme k optimální podobě. Je to tvůrčí akt vyžadující od autora nejen schopnosti, ale i důslednost, disciplínu a sebekritiku. V této fázi je mimochodem velice vhodné dát přečíst text někomu, kdo ho může kvalifikovaně posoudit. Nahlédnout na něj takřkajíc zvenčí, novými očima a upozornit autora na možná rizika i vylepšení. Tedy člověku, který v partnerském dialogu plní funkci dramaturga. Doporučuji dodržet tento postup všem, ale zejména mladým zájemcům o filmování, kteří stále častěji inklinují k různým formám a typům fabulace. Bez této přípravy se jim totiž zhusta stává, že vlastní filmování je spíše než koncepční tvorba a řízená hra jen chaotická zábava a výsledkem jsou podivné a pitvorné patvary.

Další fází přípravy je pak scénář připravený pro vlastní natáčení. Říká se mu technický. Je opět rozepsán do jednotlivých obrazů a situací s označením místa, času a světelné atmosféry, v níž bude natáčen, respektive jakou atmosférou má na diváka působit. (U rybníka - den, noc, ráno, podvečer atd.) Levá strana rozdělené stránky textu obsahuje veškeré informace týkající se obrazu, pravá zvuku. Tedy hudby, reálných ruchů a samozřejmě dialogů a mluvené-

ho slova v jakékoli jiné podobě. Přitom veškeré informace jsou již rozděleny do postupně následujících záběrů a jejich zamýšleného obsahu, jsou označeny pořadovými čísly a zkratkou příslušné velikosti ve známé škále od detailů (D) až po celky (C). Někteří režiséři ještě poté, kdy si vyberou jednotlivé lokace – tedy místa pro natáčení, doplňují tento scénář plošnými kresbami nebo také půdorysnými nákresey. Vznikají pak obrázkové scénáře, jež často mívají i výtvarnou hodnotu. U nás je jimi proslulý Juraj Jakubisko. Také pro kreslené, loutkové a všechny ostatní animované filmy vytvářené různými technikami by měl být dobře připravený obrázkový scénář samozřejmostí.

Čím více informací technický scénář obsahuje, tím lépe pro režiséra samotného i jeho nejbližší spolupracovníky, zejména kameramana, ale i pro komunikaci a informovanost ostatních spolupracovníků a samozřejmě herců. Pokud se na realizaci podílí vícečlenný štáb, v němž jednotlivci plní různé profesní funkce, je vhodné, aby již tento scénář vzájemně konzultovali v průběhu jeho vzniku.

Není výjimkou, že situace při natáčení často nabídne, někdy i nečekaně, zajímavější a účinnější řešení, než je připraveno. Pak je jistě vhodné takové řešení přijmout. Nestane-li se tak, je tu scénář jako pevná opora a základ předem promyšleného a zvažovaného postupu.

Je zřejmé, že předchozí metodika je vhodná pro přípravu realizace hraného filmu.

Zbývá ještě připomenout otázku, která je občas v souvislosti s filmovými scénáři nastolena. Tím spíše, že některé jeho formy bývají nazývány literárními.

Je filmový scénář literatura? Šalamounská odpověď zní: může být a nemusí. Záleží na schopnostech a talentu jeho autora. Existuje řada knižních

vydání scénářů filmů známých režisérů a scénáristů. U nás jen namátkou připomínám scénáře Federica Felliniho a Ingmara Bergmana. Tyto texty jistě mají i literární hodnotu a jako takové je možno je vnímat a posuzovat. Na druhé straně je nesporné, že mnoho vynikajících filmů mělo za základ texty, jež literární kvality ani zdaleka neměly. Pokud ovšem scénář obsahuje detailně koncipovaný dialog, měl by mít literární hodnotu vždy.

Vydávány jsou však i podrobné technické scénáře a režijní plány divadelních her s poznámkami jejich autorů. Ty pak jsou neocenitelnou pomocí studentům oboru a odborné veřejnosti. Generacím tak sloužilo vydání režijní knihy Hamleta slavného zakladatele a režiséra moskevského divadla MCHAT K.S. Stanislavského nebo úryvků režijních scénářů S.M. Ejzenštejna.

Delikátnější a poněkud komplikovanější je problematika scénáře filmů dokumentárních. Existují dva krajní názory.

Dokumentární film píše před kamerou sám život ve chvíli, kdy ho kamera zachycuje. Dříve připravený scénář se tedy zastáncům tohoto názoru jeví jako nonsens – nedorozumění a nepochopení podstaty filmového dokumentu.

Druhý názor je opačný. I dokumentární film je možno dopředu připravit, promyslet a tuto přípravnou fázi fixovat ve scénáři.

Praxe na tuto otázku odpovídá jednoznačně. Nelze přirozeně scénáristicky připravit zejména některé reportážní filmy direktního charakteru, tedy takové, kdy se dokumentarista ocitne v situaci, již nebylo možno předpokládat. Pak ovšem musí mobilizovat veškeré zkušenosti, schopnosti, vlastní pohotovost i technické prostředky, jež má k dispozici, aby natočil dostatečnou zásobu materiálu zobrazujícího podstatu oné situace pro následnou skladebnou kompozici. Intenzivní proces koncepčního dramaturgického posouzení materiálu pak probíhá o to intenzivněji nad

---

materiálem před jeho skladebným dokončením, zejména tehdy, je-li ambicí filmaře formovat materiál jako obecnější výpověď přesahující pouhou informaci o natočené události. I mezi osobnostmi domácího amatérského dokumentu máme několik rozených reportérů, kteří mohou být v tomto směru příkladem.

Na druhé straně většina ostatních dokumentárních žánrů scénaristickou přípravu umožňuje a dokonce vyžaduje. Dokument o hradu Karlštejn je možno po předchozím studiu materiálu a místa samotného připravit do scénáře prakticky po jednotlivých záběrech. Některé typy dokumentárních filmů vyžadují od dokumentaristů, aby se dobře na natáčení připravili, poznali prostředí, děje, jež v něm pravidelně probíhají, lidi a jejich vzájemné vztahy i vazby na prostředí. Tato příprava pak zaručuje efektivitu natáčení a vede k optimálním výsledkům. Je jí samozřejmě možno písemně fixovat do někdy dosti podrobných tvarů, jež se velice podobají fázím literárních scénářů. Mohou obsahovat popis jednotlivých situací seřazených v předpokládané chronologii. Taková možnost se nabízí například u koncipovaných reportážních dokumentů.

Některé formy dokumentární práce kladou, kromě již zmíněných, na filmaře nároky ještě větší. Kromě znalosti je k dosažení dobrého výsledku ještě navázat vztahy s lidmi, kteří se stanou postavami dokumentu, získat jejich důvěru a ochotu spolupracovat. To se týká všech forem rekonstrukční práce dokumentaristů. Příkladem nad jiné zřejmým jsou portrétní dokumenty. I zde je jistě možno předběžně fixovat promyšlený koncept do písemné formy jako víceméně podrobnou explikaci záměru.

V každém případě platí, že příprava před natáčením, jejímž výsledkem je scénář jakéhokoli tvaru, se vždy vyplatí. Těžko na cvičišti - lehký na bojišti, říkával maršál Suvorov. A české přísloví k tomu dodává: dvakrát měř, jednou řež.

Mluvíme-li o dramaturgii, pak je třeba si uvědomit, že jde o proces koncepčního, tvůrčího myšlení, který ovšem nekončí v přípravné fázi filmu, ale naopak probíhá kontinuálně od formulace námětu a tématu přes tvorbu scénáře, vlastní natáčení a skladebnou kompozici jednotně, vzestupně a v různých kvalitativních úrovních.

Tak to je ta dramaturgie.