

**Filmová adaptace divadelní inscenace a výhody, které přináší
prolnutí divadelních a filmových principů**

MgA. Nikola Minářová

Bakalářská práce
2024



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2023/2024

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: MgA. Nikola Minářová
Osobní číslo: K20238
Studijní program: B0211P310005 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Specializace: Režie a scenáristika
Forma studia: Prezenční
Téma práce: 1. Teoretická část: Filmová adaptace divadelní inscenace a výhody, které přináší prolnutí divadelních a filmových principů
2. Praktická část: Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. viz Zásady pro vypracování

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část: Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální "Zadání DP/BP" včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované "Zadání DP/BP" se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže). Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část: Příпустné varianty praktické části: 1) Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. 2) Režie souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. 3) Tři scénáře v rozsahu 10 – 15 stran, či dva scénáře v rozsahu 20 – 25 stran. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba. Další požadované materiály praktické části: a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2). b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3). c) Anotace (var. 1, 2, 3). d) Technický scénář (var. 1). e) Štábová listina (var. 1, 2). V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZS studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálu a – h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV. Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o bakalářské práci studenta".

Uložení na NAS: Ve složce na NAS-AAV, označené "Bakalářská / Magisterská práce" uložte: 1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše. 2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací. 3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně": 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce: viz Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/elektronická

Seznam doporučené literatury:

- BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Přeložil Helena BENDOVIÁ. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7.
- MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6.
- AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu: úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. ISBN 978-80-86928-68-5.
- BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

Vedoucí teoretické části: **MgA. Irena Kocí, Ph.D.**
Ateliér Audiovize

Vedoucí praktické části: **MgA. Irena Kocí, Ph.D.**
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2023**

Termín odevzdání bakalářské práce: **17. května 2024**


Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan

MgA. Irena Kocí, Ph.D.
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 1. prosince 2023

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že:

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

V Praze dne: 3. 5. 2024

Jméno a příjmení studenta: Nikola Minářová

.....

podpis studenta

ABSTRAKT

Práce se zabývá zkoumáním *divadelnosti* v rámci filmové tvorby. Hledá a pojmenovává na konkrétních snímcích střet divadla a filmu. Přenesení díla z jeviště na plátno. Kriticky reflektuje vznik filmového díla z pohledu režie. K reflexi využívá formu deníkových zápisků, které provedou čtenáře všemi fázemi vzniku filmu *Hra na hru*.

Klíčová slova: divadelnost ve filmu, práce režiséra

ABSTRACT

The thesis deals with the investigation of theatricality within filmmaking. It searches for and appoints specific clashes between theater and film. Transferring the work from the stage to the screen and critically reflects the creation of a film work from the point of view of direction. For reflection, it uses the form of diary entries, which guide the reader through all the stages of the creation of the film *Phoney Little Games*.

Keywords: theatricality in film, director's work

Alfrédovi Radokovi bylo vyčítáno, že je příliš divadelní. Vzplál ve mně oheň zvědavosti a touha zkoumat, co to přesně znamená. Jak je možné *být divadelní* při tvorbě filmu. Děkuji paní Haně Slavíkové, že ve mně tuto jiskru zažehla a následně paní Ireně Kocí, že mi byla průvodce v mé cestě objevování, ať už v teoretickém směru mé práce či v praktickém světě filmu.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD.....	7
I TEORETICKÁ ČÁST	9
1 DIVADELNÍ INSCENACE ŠAŠEK A KRÁLOVNA.....	10
2 PŘENESENÍ DIVADELNÍ INSCENACE DO FILMOVÉHO JAZYKA.....	12
2.1 IMPROVIZACE	13
3 ZCIZOVACÍ EFEKT	15
3.1 PORUŠENÍ ČASU A PROSTORU	15
3.2 POHLED DO KAMERY	18
3.3 STYLIZACE JAKO FORMA ZCIZOVACÍHO EFEKTU	19
4 SCÉNOGRAFIE JAKO FILMOVÝ SET DESIGN	20
5 POSTAVA KRÁLOVNY PŘENESENA DO ROLE PANÍ KÖNIGOVÉ.....	21
II PRAKTICKÁ ČÁST.....	23
6 REŽIE VE FÁZI PREPRODUKCE.....	24
6.1 SETKÁVÁNÍ SE PŘED NATÁČENÍM	24
7 REŽIE A PRÁCE S HERCEM V KONTEXTU NATÁČENÍ.....	26
7.1 KDYŽ REŽISÉR ZTRATÍ SVÉHO HERCE	26
7.2 IMPROVIZACE VERSUS SLOVNÍ MOTIVACE	27
7.3 MOMENT ODCIZENÍ	28
7.4 MOMENT POCHOPENÍ.....	29
8 REŽIE VE SPÁRÁCH POSTPRODUKCE	31
8.1 KAM SE ZTRATIL PŘÍBĚH	31
8.3 DOTÁČKY	32
8.4 PŘÍPRAVA NA DOTÁČKY	33
8.5 DOTÁČKY ANEB JAK JE DŮLEŽITÉ SLEDOVAT DROBNÉ NUANCE	34
8.6 JAK POSLOUCHAT FILM.....	35
8.7 POCHYBY	36
ZÁVĚR	38
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	40
SEZNAM OBRÁZKŮ	41
SEZNAM AUTORSKÝCH FILMŮ A ONLINE PŘÍSTUP.....	42

ÚVOD

Ve své bakalářské práci se zabývám zkoumáním tzv. divadelnosti ve filmu, a to konkrétně v případě, kdy se z divadelní inscenace stává svěbytné filmové dílo. Pro své zkoumání jsem zvolila inscenaci Divadla na provázku *Šašek a královna* v porovnání s filmem Věry Chytilové rovněž pojmenovaný *Šašek a královna*. Zachycuji principy, které jsou převzaty z divadelního prostředí a transformovány do filmu tak, aby jej originálně rozvíjely. V pár případech mám snahu takový princip hledat i ve vlastní tvorbě. Uvádím některé příklady na krátkém studentském filmu *Společný dům* a *Muž, který si nekoupil plechovku fazolí*. Pokud je třeba, krátce se zmiňuji i o dílech světové kinematografie, na kterých dokládám svá tvrzení.

Proč zkoumám zrovna divadelnost ve filmu? Když jsem nastoupila na Univerzitu Tomáš Bati ve Zlíně, dokončovala jsem souběžně své magisterské studium na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění. Tudíž jsem byla dva roky v přímém kontaktu se světem divadla i filmu. Bylo mi umožněno pozorovat, co mají společného a kde se naopak rozcházejí. Nejvíce mě oslovilo zkoumat polohu divadla a filmu, ve které se prolínají, ovlivňují a vzájemně obohacují. Podobné zkoumání jsem již aplikovala v rámci magisterské práce na JAMU, kdy jsem zkoumala divadelní prvky ve filmové tvorbě Alfréda Radoka. Domnívám se, že podobným zkoumáním lze přijít na principy, které by mohly obohatit filmovou řeč a posunout autorský film do vrstevnatějších rovin.

Ve své práci postupuji metodou uměleckého výzkumu. Vycházím z divadelní i filmové literatury, především však z filmu *Šašek a královna*, jeho technického scénáře, který je k dispozici v knihovně Národního filmového archivu. Dále čerpám z výpovědí aktérů, divadelního záznamu *Šašek a královna* a z vlastní zkušenosti. Ve filmu i v divadelním záznamu zkoumám prvky, které mají společné a jakým způsobem byly z inscenace přeneseny do filmu.

Můj zájem je zaměřen především na transformaci zcizovacího efektu, improvizace, scénografie, jednotlivé rekvizity či kostýmy. Také popisují, jak se vzájemně ovlivňuje postava, která se nachází v časové rovině přítomnosti s postavou stejného herce, která se objevuje v minulosti. Ve filmovém jazyce by bylo možné označit tento princip jako *flashback*.

V rámci praktické části se zabývám pozorováním, zkoumáním a experimentováním s tématem práce s hercem a režie ve všech fázích výroby filmu. Na danou problematiku nahlížím z režijního hlediska a do svých textů zahrnuji i poznámky, které zachycují postoj

ze strany herců. Jde mi o popsání a zachycení režijního myšlení v rámci jednotlivých částí filmové tvorby. Má snaha vede ke kritickému zachycení problematiky v určitých krizových momentech. Především popisuji momenty práce s hercem, například naladění se a následné odcizení. Také obzvláště zajímavou situaci, kdy se na natáčení objevil další herec, který viditelně ovlivnil celou atmosféru i chod natáčení.

Ve fázi preprodukce popisuji kroky, které jsem vědomě učinila proto, abych vytvořila příběhovou okolnost, do které jsem herce chtěla dostat, a následně jsem mohla pozorovat jejich chování. Sledovala jsem, jaké mají podobné charakterové rysy s postavou, kterou by měli ztvárňovat. Jakým způsobem reagují na sebe navzájem a poté i na mě. Bylo pro mě důležité, aby v sobě přirozeně měli něco z charakteru postavy.

Upřímně také reflektuji chyby ve všech fázích výroby. Staly se okolnosti, které se výrazně nepovedly, a doufám, že díky zaznamenání takových momentů může dojít ke zpětnému poučení se a poukázání na daný problém. Pečlivá reflexe by měla vést k důmyslnějšímu uvědomění si. Primárně jde o práci s hercem, zahrnuji však do hodnocení výroby filmu i ostatní profese štábu, jelikož každý člen i nepovedený krok je pro výsledný film podstatný.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 DIVADELNÍ INSCENACE ŠAŠEK A KRÁLOVNA

Divadelní inscenace *Šašek a královna* měla premiéru 4. 2. 1983 v Procházkově síni Domu umění. Tato autorská inscenace vznikla pod režijním vedením Boleslava Polívky. Byla napsána především pro francouzskou herečku Chantal Poullain, která se s Polívkou seznámila v Ženevě. Boleslav Polívka byl uhranut jejím hereckým talentem a spolupracoval s Chantal Poullain i jako s asistentkou při své režijní práci. Měl touhu stvořit klauniádu pro něj a pro Poullain. Inspirací mu byl obraz šaška pohazujícího mincí, který mu visel doma na stěně a na kterého se díval při vymýšlení inscenace. [1]

„Šašek tu baví svou královnu – unuděnou i despotickou – a musí vymýšlet stále nové a nové věci, aby odvrátil její hněv z nudy. Hra však vypráví i o divadle a jeho možnostech a proměnách.“ [2]

Vznikla autorská inscenace s osobní výpovědí. Promítly se do ní zkušenosti obou protagonistů a jistou mírou reflektovala to, co oba prožívali ve svých civilních životech. Odráží se zde motiv nepochopení, jazykové bariéry, nutnost tvoření ústupků a velká míra improvizace a stylizace. Také je zde patrné boření divadelních konvencí a hranic. Především při samotném začátku hry, kdy Boleslav Polívka zcela odstraňuje čtvrtou stěnu. Tou stěnou se rozumí abstraktní pojem, který je pevně spjat s divadlem a kinematografií. Jedná se o princip, kdy divák sleduje určitý příběh, jako by se odehrával mezi čtyřmi stěnami určitého prostoru. Divák není postavami inscenace či filmu vnímán, ale je mu umožněno nahlížet do příběhů právě pomocí dívání se skrz jednu ze stěn. Divadlo či film tedy pracuje s iluzí toho, že vše, co se odehrává, se snaží zatajit skutečnost, že to není doopravdy. Pokud dochází k narušení čtvrté stěny, tedy té, která pomyslně dělí publikum od sledovaného, dochází i k porušení této iluze. Postavy si jsou vědomy svého publika a otevřeně s ním komunikují. Zmiňují zde postavy, nikoliv herce, z toho důvodu, že herec si je vždy vědom diváků. Na divadle o něco více než ve filmu. Bezprostředně pocítuje reakce publika a dokáže jim svoji hru přizpůsobit. Častokrát herci komentují energii publika, například, že publikum s nimi *nešlo*, a to bylo znát na dynamice inscenace. Postava ve filmu také může promlouvat k divákům. Využívá k tomu pohled do kamery, jako by se dívala přímo na diváky.

Narušování čtvrté stěny využívá Polívka v inscenaci *Šašek a královna*. Ve své civilní poloze komunikuje přímo s diváky a tím tuto stěnu vědomě překračuje. Také není zvykem, aby se herec před publikem ukazoval bez kostýmu. Uvádí diváky do děje, představuje francouzskou herečku. V úvodu je divákovi předveden princip, kterým bude

inscenace probíhat. Využívání cizího jazyka a sice francouzštiny, zcizovacího efektu a přímé komunikace s diváky [2].

Inscenace poukazuje na moc, její využívání a zneužívání. Královna má oproti Šaškovi navrch, je jeho panovnice a on musí plnit její rozkazy, ačkoliv se tyto rozkazy mohou zdát obsahově či jazykově nesrozumitelné. Polívka do inscenace zapracovává strasti, které Poullain potkávaly v cizí zemi a proměňuje je v klady. Dokáže vytvořit humor z toho, že francouzská herečka neumí česky a využít tuto skutečnost pro dobro inscenace. Několikrát opakuje: „*neumí českyyy, neumí českyy*“. Také využívá ve scénografii červenou barvu, kterou Poullain ráda nosila a tím ji na první pohled zviditelňovala. Byla výrazná ve svém každodenním životě, a tak je i Královna v jejím podání oblečena do výrazných kostýmů a zamaskována viditelným líčením. Na hlavě nosí rudou korunu.

V roce 1985 vznikl televizní záznam této inscenace, který režíroval Jiří Bělka. Záznam měl tendenci být více než pouhým záznamem divadla, avšak k tomu nedošlo. *Šašek a královna* byla oblíbená hra režisérky Věry Chytilové, která začala spolupracovat s Boleslavem Polívkou a společně připravovat převedení této inscenace do filmového zpracování, které mělo překročit hranice divadelního záznamu a stát se svébytným filmovým dílem.

2 PŘENESENÍ DIVADELNÍ INSCENACE DO FILMOVÉHO JAZYKA

Inscenace využívá výrazných divadelních znaků, jako je například improvizace, stylizace, zcizovací efekt, stínohra či symbolismus. Divadlo oproti filmu intenzivněji pracuje s přítomným okamžikem a s komunikací, která probíhá mezi diváky a herci. Mezi diváky v kině a plátnem také probíhá jistý druh komunikace, ale dění na plátně nelze v okamžiku změnit na základě impulzů ze strany publika. V tomto případě je tedy méně tvárnějším než divadelní inscenace.

Filmové dílo *Šašek a královna* vznikalo ve spolupráci Boleslava Polívky a režisérky Věry Chytilové. Jejich snaha vedla k přenesení inscenace do filmu tak, aby jíbylo co nejméně uškozeno. Pokusili se tedy divadelní znaky transformovat do filmové řeči tak, aby byly tyto prvky stále funkční a snímek obohacovaly.

Je zřejmé, že film s těmito znaky také běžně pracuje, ale v jiné míře. Film je oproti divadlu konkrétnější. Divadelní scéna je pouze náznakem takové scény. Na jevišti jsou postaveny kulisy pokoje, ale ten nebude nikdy tak reálný jako ve filmu, jelikož film takový pokoj bude s největší pravděpodobností natáčet v reálném pokoji. I pokoj, který se postaví v ateliéru bude stále realističtější než ten na jevišti. Tento přístup však není dogma, jsou filmy i inscenace, které postupují proti řečenému principu. Jako příklad lze uvést film *Dogville* a *Manderlay* režiséra Lars von Triera.



Obrázek 1 *Dogville*, set desing tvořený náznaky budov a symboly. Například zvonice umístěna ve vzduchu s lavicemi pod ni znázorňuje kostel.

Ve filmu *Dogville* režisér Lars von Trier pracuje se znakovostí prostoru. Celá vesnice je znázorněna čarami, na zemi vidíme nápisy se jmény ulic, každá budova má pár předmětů, které ji charakterizují. Kostel má lavice, zvonici a vstupní dveře. Tyto tři prvky a to, jak se k nim herci chovají v rámci svého jednání, stačí k tomu, aby divák rozpoznal, že se jedná o kostel. Důl je naznačen postupně snižujícími se dřevěnými trámy, které ukazují

vstup do podzemí. Postavy se v naznačených kulisách chovají přirozeně a pohybují se tak, jak by se pohybovaly v kompletní dekoraci.

2.1 Improvizace

Improvizace se vyznačuje jednáním bez předepsaných dialogů a předem určené herecké akce. Na této metodě byla založena například Comedie dell'arte, která byla nejhranějším žánrem v 16. století. Měla pouze typy postav, které jednaly dle svého charakteru a každá postava měla svůj neměnný osud. Nebylo pevně dané, jak daná postava dosáhne naplnění svého předurčení a bylo tedy zajímavé sledovat tento proces. V dnešní době je improvizace využívána například v kabaretech či divadelních skupinách, které mohou v improvizaci zápasit či ji hrát pro pobavení publika. Objevuje se i v klasičtějších kamenných divadlech pro oživení repertoáru. [3] Aktuálně lze vidět improvizované představení v Národním divadle Brno v divadle Reduta. Jedná se o Improvizovnu, kde herci v průběhu hodiny rozvíjí zadaná témata a jsou přímo ovlivňováni diváky. [4]

Improvizace se vyskytuje i v inscenaci *Šašek a královna*, kdy herec Boleslav Polívka komunikuje s publikem. Na začátku hry určí, že publikum bude hrát poddaný lid a tím z nich vytvoří přímé účastníky divadelní hry. Když promlouvá k publiku, vychází z jeho reakcí a přímo na ně odpovídá. Improvizuje tedy na základě impulzů, které nečekaně přicházejí. Publikum je tedy pro hru a improvizaci velmi důležité. Improvizace se liší dle odlišných reakcí publika.

Lze nějakým způsobem přenést improvizaci a publikum do filmu? Film se natočí a ve své finální verzi zůstává stále stejný. Nemění se tak jako divadelní hra. Je to tvar, který je stálejší než divadelní inscenace. Ve filmu *Šašek a královna* je publikum zobrazeno v přihlížejících vesničanech či náhodných kolemjdoucích. Jako příklad lze uvést starou paní, která prochází kolem Slacha a podivuje se nad tím, kdo se nachází v jeho společnosti. Naráží tím na paní Königovou, která působí na okolí svým nestandardním vzhledem. I když jsou repliky staré paní napsané ve scénáři, pochází z reálného života Chantal Poullain a Boleslava Polívky, kdy společnost těžko nesla odlišnost Chantal od ostatních žen. V této chvíli je zde přítomněno téma ženy, která chce žít v konkrétní cizí zemi, ale nechce kvůli ní přijít sama o sebe. Téma člověka, který nechce zapadnout, ale přesto tu chce být. Což je možné vztáhnout na postavu paní Königové i herečku Chantal Poullain.

Ve scéně, kdy Slach baví Königa a jeho paní, sedí okolo stolů vesničané a celou situaci pozorují. Jejich reakce jsou autentické, jako by došlo k přenesení divadla do filmu.

Je zde zachován princip publika, které neví, co jej čeká a herce, který předvádí svůj výstup. Také publikum dotváří atmosféru daného obrazu a je jeho nedílnou součástí. Ve filmu se tedy objevuje rovina inscenovaného dokumentu. Do nazkoušené situace je dosazena skupina lidí, neherců, což byli lidé z blízké vesnice či přátelé Provázku (dnes divadla Husa na provázku) a stávají se svým jednáním přirozenou součástí filmového obrazu. Kromě autentičnosti a možnosti herecké improvizace Boleslava Polívky přináší toto rozhodnutí také negativa. Například pohled do kamery některého z neherců a tím nechtěné poukázání na přítomnost kamery a filmového štábu. Tento moment je však krátký a pro běžné sledování filmu téměř nepostřehnutelný.

Podobný princip je aplikován také ve snímku *Balada pro banditu* režiséra Vladimíra Síse. I on využívá autenticity publika a divadelní představení nechává odehrát v přírodním amfiteátru ve skalách přímo před skupinou diváků. Nechává je také se aktivně zapojovat do představení, tudíž dotváří atmosféru či spolu s herci zpívají proslulé písně jako například *Zabili, zabili*. Díky tomu, že diváci jsou skutečnými diváky, nikoliv herci, dosahuje Sís autentických reakcí a živosti celé situace.

Improvizaci ve filmu lze pozorovat díky porovnání technického scénáře a hotového filmu. Díky této komparaci můžeme vidět, které repliky vznikly až během natáčení a které obrazy byly vyhozeny či pozměněny. Změny v replikách jsou malé, jedná se většinou o doplnění vět či jejich rozlišná formulace. Některé obrazy jsou ve výsledném snímku lehce přeházeny či zkráceny. [5]

V technickém scénáři na čtvrté straně přichází nalíčený Šašek v kostýmu ke Královně a Králi. Oni se však hádají a on poslouchá jejich sport z dále. Ve scénáři je zapsáno pouze toto: „*Hádají se. Jak jinak. Král je Němec, královna Francouzská. Nejlepší by bylo zmizet.*“ [6] Poté prochází Král, jsou mu vidět pouze nohy, švihá kolem Šaška holí a prochází i s dvořany dál. Situace ve filmu je však jiná. Krále vidíme v celku, jak i s poddanými přichází k Šaškovi a ten se mu poníženež klaní a vypráví mu vtip. Král se však nepobaví a švihne jej svojí holí. Vzhledem k tomu, že vtip ani většina situace není zapsána v technickém scénáři, dalo by se předpokládat, že tato situace vznikla na natáčení a jednalo se o improvizaci. [6]

3 ZCIZOVACÍ EFEKT

V divadelní inscenaci *Šašek a královna* je využíváno zcizovacího efektu neboli *der Verfremdungseffekt*. Tento efekt je pevně spojen s divadelníkem Bertoldem Brechtem a jeho *epickým divadlem* ve dvacátém století. Brecht byl zásadně proti psychologickému herectví a naprostému propadnutí diváka vůči tomu, co vidí. Snažil se tedy apelovat na rozum diváka a vědomí toho, že to, co sleduje, není skutečné. V napínavém momentu, kdy divák spolu s postavou prožívá silné emoce, je vytrhnut a donucen k tomu, aby si uvědomil, že vše se odehrává jen jako.

Herec má za úkol vystihnout svoji postavu po její individuální stránce, ale také v rámci společnosti či společenského postavení. Společnost tuto postavu pak převyšuje a postava je pevně zasazena v jejím kontextu. Tím je vytvořen přesah, který dané dílo obohacuje. Brecht klade důraz na divákovu aktivitu [7].

Použitím zcizovacího efektu Brecht dosáhl zvýšení divácké spoluúčasti. Toho dosáhl skrze intelektuální stránku divákovy mysli. Apeloval tedy na rozum a tím se oprošťoval od hlubších emocí. Tento převratný divadelní koncept vznikl v době, kdy se do popředí umění dostává zvukový film. Divadelníci hledali způsob, jak se tomuto médiu vyrovnat. Pátrali po vlastní jedinečnosti, po tom, co je na divadle unikátní. Chtěli najít něco, co film nedokáže napodobit. Uvědomili si svoji výhodu oproti filmu v živé interakci s divákem. A také si byli vědomi, že divadlo je výjimečné v tom, že se odehrává teď a tady a provedené gesto nebude provedené dvakrát identicky. Nejen, že si toho byl vědom Bertold Brecht, ale také divadelník Antoin Artaud, který přišel s pojmem *divadlo krutosti neboli totální divadlo*. Kompletně zbořil stěnu mezi jevištěm a hledištěm. [8]

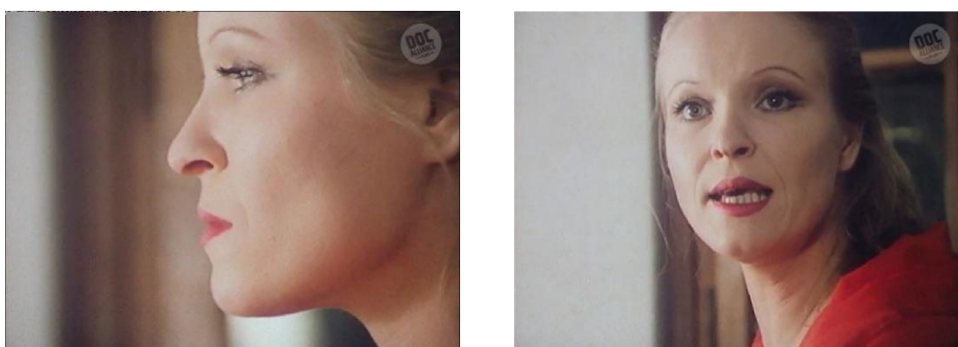
Divadlo a film se vyvíjely ve společném tempu, a tak i filmaři přišli na způsob, jak tyto prvky dostat do své tvorby. Díky vzájemné konkurenci byli divadelníci a filmaři podněcováni ke kreativě a přemýšlení nad tím, co je spojuje a odděluje a tím neustále hledali nové vyprávěcí způsoby.

3.1 Porušení času a prostoru

V divadelní hře tohoto efektu využívá především Boleslav Polívka, když narušuje kontinuitu situace zejména svojí promluvou k publiku. Zcizovací efekty v této inscenaci slouží také jako komické prvky, gagy. Jedná se o narušení divákovy pozornosti. Jako příklad lze uvést situaci, ve které Šašek nese na zádech Královnu a simuluje let. Iluzi letu pomáhá také kostým, který má na sobě připnutý Královna. Jedná se o kostým koně. Šašek nese Královnu

na hřbetě a překládá její slova. Zcizuje tím tedy její projev, kdy je vykreslována moc, která se vznáší nad poddanými lidmi. Do překladu jejich slov také nadává, že už ji déle neudrží, že je příliš těžká. Opět se jedná o hříčku, zda má na mysli, že neudrží královnu a její váhu anebo moc, kterou představuje a tíhu té moci. Divák tedy očekává brzký pád. Tato scéna díky zcizovacímu efektu vypráví o politické moci, kterou zobrazuje Královna a zároveň se divák stále baví.

Zcizovací efekt je přenesen do filmového jazyka díky střihu a prolínání časových rovin. Za předpokladu, že by Šašek byla jakási forma role Slacha, lze tu také pozorovat vystoupení z role. Slach prožívá v rámci iluze minulost, kdy on sám se stává šaškem. Z této představy se procítá vždy zpět do přítomného okamžiku. Takové cestování časem lze pozorovat ve vypjatých momentech. Příkladem může být scéna, kdy Šaškovi hrozí setnutí hlavy. Situace graduje, sledujeme postavy v bližších záběrech a dynamika stoupá. Očekáváme setnutí hlavy. Situace v nejvypjatějším bodě skončí a prudce se láme do jiné časové roviny čili přítomnosti a do jiné situace.



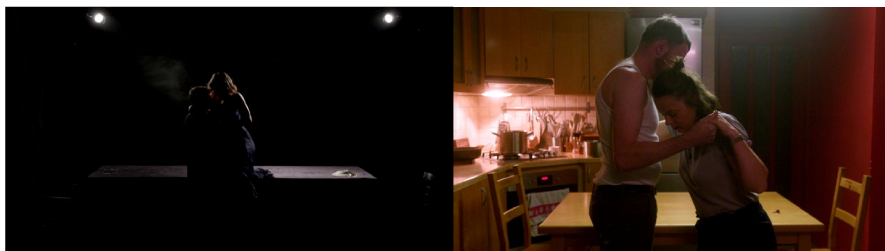
Obrázek 2 Šašek a královna, začátek záběru, VD na tvář paní Konigové rozšiřující se do širšího záběru

Střihy mezi časovými rovinami jsou v některých případech skryty a nejsou patrné na první pohled. Divák si není jist, kterou z rovin zrovna sleduje. To lze provést díky blízkému záběru, kde není zřetelně poznat prostředí za snímanou postavou. Tento princip lze vidět v čase 1:32:40, kdy je prolomen čas ze středověku do přítomnosti, viz Obrázek 2. V minulosti jsme sledovali připravovanou popravu Šaška. Královna sedí ve svém trůně a aktu přihlíží. Sledujeme ji nejdříve v celku a poté se k ní postupně přibližujeme, až kamera snímá pouze její oči. V momentě, kdy kamera zabírá detail jejího obličeje, již Královna není Královnou, avšak paní Königovou. To poznáme zřetelně až díky mírnému odjezdu kamery, kdy je nám odhalena část mizanscény a sice pokoj v přítomnosti. Především poznáváme, že jsme v interiéru nikoliv v exteriéru, kde byla Královna během poprav. Časová proměna je patrná i díky změně kostýmu a líčení. Potvrzení o změně času přichází v následujícím

záběru, kdy se očima Královny díváme do zbytku jejího pokoje. Díky subtilním přechodům je divák udržován v napětí, kde se zrovna ocitá a tyto proměny nejsou kýčovitě či nucené. Plynulé přecházení mezi rovinami dodává snímku jedinečnost a zachovává divadelní prvek zcizovacího efektu ve filmovém jazyce.

V rámci studia na Janáčkově akademii múzických umění vznikl magisterský film *Muž, který si nekoupil plechovku fazolí*. Inspirací pro scénář mi byl úryvek z knihy *Šachová novela* spisovatele Stefana Zweiga. Útržek popisoval ztracenost v čase a zabloudění ve vlastní mysli. Jaké to je, když čas přestane existovat a co znamenají slova, když ztratí svoji hodnotu. Ve zmíněném snímku lze porušení časových rovin také sledovat. Jedná se o moment, kdy se Muž prolamuje z abstraktní linie do reálné, ze svojí mysli do obchodu, kde stojí v uličce a vybírá plechovku. Tento zlom nastává v celém filmu čtyřikrát. Princip těchto zlomů spočívá v momentě, kdy se Muž ztrácí sám v sobě, nebo je v hluboce ponořen v konkrétní situaci. Na chvíli podstoupíme z rozpadajícího se domu, který reprezentuje jeho mysl a ocitáme se v obchodě s potravinami. Je zde tvořena iluze, jako by Muž na chvíli vystupoval ze své role poblázněné, uvězněné osoby. Je to pouze iluze, jelikož to, co vidíme v rozpadajícím se domě, se v něm skutečně odehrává, ačkoliv to navenek není vidět.

Podobný princip lze sledovat v autorském snímku *Společný dům*, který vznikl v rámci klauzurního cvičení v prvním ročníku na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně. Film vypráví o hře ženy a muže, kteří předstírají, že se neznají a potkávají se poprvé, i když ve skutečnosti jsou manželé a sdílí společnou domácnost. Tato hra jim vždy ztroskotá, jelikož postupně ztrácí svoji roli a do jejich chování se prolamují zlovyky, které na sobě vzájemně nemají rádi. V momentě, kdy se jejich hra zhroutlí a jejich role se prolomí do nich samotných, ocitáme se v divadle. Postavy mění prostor, kostým a líčení. Dalo by se říct, že se jedná o zcizovací efekt, jelikož dojde k narušení partnerské hry v jejím vrcholném bodě. Jejich hádka v divadle dál pokračuje. Na jevišti sedí u dlouhého stolu, který je od sebe odděluje. Postupně se však dostávají blíž k sobě. Kráčí po stole, shazují na zem nádoby, které jim stojí v cestě. Ve chvíli, kdy situace dosáhne vrcholu, obě postavy opět propadají do původní roviny, ocitají se ve svém domě v kuchyni.



Obrázek 3 - snímek z filmu *Společný dům*

3.2 Pohled do kamery

Další příklad, který lze uvést jako zcizovací efekt, je pohled do kamery herci. Tento postup není příliš novátorský, hojně byl využíván například během francouzské nové vlny. Ve snímku Věry Chytilové *Šašek a královna* se Slach dívá do kamery pro akcentaci právě řečené repliky. Apeluje tím na diváky a také boří pomyslnou čtvrtou stěnu. Divák už není pouze vzdáleným pozorovatelem, ale je hercem aktivně zapojeným do děje.

Využívání tohoto způsobu zcizovacího efektu je ukázáno v expozici filmu. Sledujeme Šaška, který se líčí a během toho mluví sám pro sebe. Když prochází hradem ke Královně, komunikuje přímo s námi, diváky. Sděluje nám, že už je to dlouho, co musí bavit Královnu, už dlouho, co se musí šklebit a koktat. Pohledem do kamery a přímou promluvou k divákovi se přímo představuje a zároveň nás uvádí do děje. Touto promluvou nám odhaluje nitro své postavy. Zjišťujeme, že je rozmrzelý a práce šaška už jej nebaví.



Obrázek 4 - pohled do kamery Boleslava Polívky

Tento princip se vrací do filmu i později, kdy Slach popisuje, jakým způsobem se dostává do minulosti a zpátky. Vypráví, že se někdy do minulosti přepraví, aniž by to potřeboval a ve chvíli, kdy by se mu to hodilo, tak to nejde. „*Člověče, furt jsem tady.*“ Se zopakováním repliky *furt jsem tady* se Polívka podívá do kamery jakoby přímo na diváky. Tato situace se odehrává zhruba v polovině filmu. Pohled na diváky je něco nového, co snímek obohatí a zvedne diváckou pozornost.

Z roviny Slacha přejde do civilnější herecké polohy, až se může zdát, že tuto repliku nepronáší za postavu Slacha, ale za herce Boleslava Polívku. Poté rozhovor s Václavem pokračuje dál, obvyklým způsobem a s nenarušenou *čtvrtou stěnou*. Pohledy do kamery se ve filmu objevují také omylem, kdy některý z komparzistů zavadí očima o kameru. Není to však plánovaný prvek, spíše dílo náhody.

3.3 Stylizace jako forma zcizovacího efektu

Bertold Brecht popisuje zcizovací efekt jako narušení přebytečné psychologizace herectví. Je třeba prolomit představu, že to, co divák sleduje, je reálné. Není třeba, aby odehrávající se příběh byl realistický, dokonce snad, aby divák zapomínal, že sleduje něco připraveného, nazkoušeného. Pomocí konkrétních prvků a principů dostává divák najevo, že sleduje film či divadelní představení, které se neodehrává *doopravdy*.

Stylizace se ve snímku *Šašek a královna* projevuje v rámci kamerového snímání, zvukové skladby, set designu, masek, a především se projevuje v hereckém jednání a mluvě. V rovině odehrávající se v minulosti je herecký projev stylizovaný a má blízko k divadelnímu projevu. Gesta i mimika jsou násobeny, pohyb v prostoru je zvětšen. Stylizace je podpořena kostýmy, konkrétně kostýmem šaška a královny.

Výrazná stylizace v hereckém projevu nastává ve chvíli, kdy Šašek předvádí královně scénky, kterými se jí snaží zabavit. Tento divadelní projev se stává ještě více *divadelnějším*, jelikož se do výrazu přidávají i prvky pantomimy. Šašek předvádí, že se stává ptákem. Jeho herectví připomíná vyjadřovací prostředky mima. Tento moment je pravým opakem realismu. Pracuje s divákovou fantazií a poukazuje na to, že situace se odehrává jen jako. Šaškovi nenarostly křídla a nestal se ptákem. Přesto však vidíme, že předvádí okřídleného tvora a chápeme, že se o ptáka jedná.

Tato situace působí svým pojetím více divadelně i díky obrazovému snímání. Kamera scénu snímá staticky. Při příchodu Šaška ke Královně švenkuje spolu s pohybující se postavou, následně dorovná kompozici a po konec situace ji nemění. Toto snímání je podobné způsobu zachycování divadelní inscenace. Nepoužívá se zde ani střih, který by zdůrazňoval určitá gesta. Ukazoval scénu z různorodějších úhlů pohledu. Ve chvíli, kdy se mění velikost záběru, je tak učiněno transfokací, tudíž je tato změna provedena v kameře v moment natáčení, nikoliv v rámci postprodukce střihem. I tento způsob změny velikosti záběru nápadně připomíná snímání divadelní inscenace. Střih je zde využit až ve chvíli, kdy je situace u konce. Tím je způsobeno, že i divák z ní lehce vypadne, je odhozen pryč. I díky střihu z blízkého záběru do celku.

4 SCÉNOGRAFIE JAKO FILMOVÝ SET DESIGN

Inscenace *Šašek a královna* má jednoduchou, však plně funkční scénografii. Je zde využíváno stínohry a velkého trůnu jako znaku pro hrad. Dále jsou součástí scény zrcadla, maska, kterou si Královna přikládá k tváři a velká loutka koně. Tyto prvky tvoří jedinečnou tvář inscenace. Ve filmu se tyto prvky objevují jako součást set designu.

Důkladně promyšlené je přenesení například stínohry. Bylo třeba najít přirozenou situaci, kde se nachází jakákoliv plachta či látka a zdroj světla. Pokud by se stínohra zasadila do filmu bez rozmyslu, mohla by působit prvoplánově a nepřinášela by snímku nic nového. V případě snímku se jedná o nataženou bílou látku uprostřed louky a svítilnu, která ji osvětluje. V rámci příběhu filmu Slach počítá smrtihlavy, kteří se na napnutém prostěradle usazují. Podle toho prý lze uhodnout, kolik příští rok umře lidí. Slach a paní Königová kolem prostěradla procházejí. Ocitají se tak před i za látkou. Jsou z nich stíny a zároveň se stávají diváky neplánovaně vzniklého představení za plachtou. Stíny, které tvoří, se deformují dle toho, jak blízko či daleko se nachází od zdroje světla. Tato situace vypadá zcela přirozeně a autenticky. Divák věří, že Slach skutečně počítá mûry a zároveň se zdařilo přenést další z divadelních prvků do filmu.

Dalším scénografickým prvkem je loutka koně, kterou lze obléct podobně jako kostým a působí tak jako by herec seděl na koni. Tato loutka je do filmu přenesena téměř totožně. Před sekvencí o lítání, kdy jede Královna na koni, se objeví Šašek v kostýmu koně. V porovnání se skutečným koněm působí Šašek komičtěji. Jedou s Královnou polem, Šašek se ji snaží stíhat, i když běží vedle ní.

5 POSTAVA KRÁLOVNY PŘENESENA DO ROLE PANÍ KÖNIGOVÉ

Ve filmu, oproti inscenaci, ztvárňuje Chantal Poullain dvě postavy. Jedná se o roli Královny a paní Königové, která je do filmu připsaná. Obdobně to je také s rolemi Boleslava Polívky, s panem Slachem a Šaškem. Díky tomu, že se ve filmu prolínají časové roviny – středověk a současnost – mají obě postavy opodstatnění. Setkávají se ve všech časech a jejich charaktery jsou ovlivňovány navzájem. Královna má podobné vlastnosti a rysy chování jako paní Königová. Obě jsou znužené a touží se pobavit. K vlastní zábavě potřebují dalšího člověka, někoho, kdo by se o ně zároveň i postaral a takovým člověkem je právě Slach či Šašek.

Tím, že je chování postav ve všech rovinách podobné, přináší do snímku myšlenku, že dynamika mezi ženou a mužem, pánem a sluhou v různých formách přetrvává skrze čas. Mění se obsah či způsob takového vztahu, ale ten je sám o sobě nadčasový.

„Středověký šašek je totiž potenciální kuřák a kuřák je potenciální šašek.“ [7]

Tuto větu pronáší Slach ke konci filmu, kdy má za úkol na zvěřinových hodech pobavit hosty. Sehrává před Königovými a lidmi z vesnice klauniádu ve které ukazuje smrt trávy a následně vlastní smrt kosou. Svojí replikou poukazuje na propojenost minulosti a přítomnosti. Most mezi postavami a jejich rolemi. Zde je také uplatněn filmový princip manipulace s časem. Není však udělán v postprodukcí, ale odehrává se přímo jako součást herecké akce. Je to moment, kdy Slach předvádí, jak kosa narazí na kámen, vysmekne se mu z ruky a omylem jej podřeže. Pantomimicky ukazuje krev, která mu stříká z rány na krku. Paní Königová vrací tuto situaci zpět. Následně vpřed a zase zpět, až se zacyklí na gestu stínání Slachovy hlavy. Tento moment působí, jako když se filmový pás přetáčí dopředu a přehrává zase zpátky. Takového efektu je dosaženo herectvím přímo na natáčení. Díky takové situaci vidíme paní Königovou, která je, stejně jako Královna, fascinována smrtí.

Podobnou hru s časem jsem zvolila při režijním pojetí spotu, který vznikl v rámci Divadelní fakulty Janáčkovy akademie múzických umění. Jednalo se o spot, který měl lákat uchazeče o studium, aby se přihlásili na přijímací zkoušky. Scénář ukazoval různé uchazeče o studium v situacích, kdy se nachází se svojí rodinou, která na ně klade nátlak a ptá se jich na jakou vysokou školu se chtějí hlásit. Většinou se zdráhají odpovědět, jelikož tuší, že budou muset své stanovisko složitě a dlouze obhajovat. Všichni uchazeči tedy odpovídají pouze pár slovy. „*Já... chtěl bych.*“ Nevyřknou však název školy. Teprve až ve chvíli, kdy se všichni společně schází před školou, jsou odvážní a přiznávají s k tomu, že by se chtěli

hlásit „na JAMU.“ Důležitý byl způsob, jakým uchazeči před školu přibíhají. Situace měla ukazovat, jak se sbíhají z různých částí města, z různých koutů světa. Abychom pomohli tvorbě napětí a monumentálnosti jejich příchodů, vymyslela jsem společně s kameramankou Monikou Řehákovou, že záběry jejich příchodu natočíme na sto snímků za vteřinu, abychom je mohli následně v postprodukcí zpomalit dle potřeby. Kvůli technickým problémům jsme však nemohli natáčet potřebný počet snímků. Přemýšlela jsem tedy, jakým způsobem tento příchod uchazečů natočíme. Napadlo mě, že necháme herce zamýšlené zpomalení zahrát přímo na place. Ve chvíli, kdy se setkávají společně před školou, do záběru vběhne hlavní postava a celý dav ožije do zvyklé rychlosti.

Tato záměrná manipulace s časem obohatila spot jako takový a zároveň i ukázala překonávání překážek, které musí uchazeči o studium zdolat. Díky hranému zpomalení také spot nese odlišnou atmosféru, než kdyby byl pohyb zpomalený až v postprodukcí. V obraze je vidět větší divnost a jinakost. Herci jsou zpomalení, ale vše ostatní je v mizanscéně pohyblivé zvyklou rychlostí. Tento kontrast vytváří v obraze pnutí.

Královna i paní Königová je tvrdohlavá a má na své okolí velký vliv. Charakter obou se navzájem přenáší skrze časové roviny. Také pohledy mají podobné i jistou míru nadvlády nad ostatními lidmi či poddanými.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

6 REŽIE VE FÁZI PREPRODUKCE

V rámci nynější kapitoly zmiňuji své poznatky z přípravy natáčení. Jedná se o výňatky z dlouhého procesu se snahou poukázat na důležité momenty tvorby. Jedná se o autentické zápisky bezprostředně po události, která nastala. Zápisky jsou vedeny deníkovou formou. Motivací k sepsání deníku byla snaha o pozdější zúročení ve vlastní praxi. Také se domnívám, že je užitečné pojmenovat situace, které nastaly a poučit se z nich.

Fáze preprodukce trvala dlouhou dobu, kolem jednoho roku a půl. Sháněli jsme dobré nápady pro scénář a finance na natáčení. Oboje bylo náročné.

6.1 Setkávání se před natáčením

Výběr herců je základní kámen pro práci s nimi. Chtěla jsem se osobně sejit s oběma herci hlavních postav. Potkala jsem se v kavárně nejdřív s Katrin Weitzenbaureovou a poté s Tadeášem Moravcem.

Před každou ze schůzek jsem pocítovala nervozitu jako před prvním rande. Pomyslela jsem si, že to vlastně je takové rande. Chci se zalíbit jim a také chci, aby se oni zalíbili mně. Rozhodla jsem se, že budu respektovat své dojmy a pocity. U obou jsem hned věděla, že to bude fungovat. Katrin byla perfektní. Přišlo mi, že už v ní je něco z Karolíny. Působila na mě velmi žensky a přátelsky. Kromě jejího typu mě velmi bavil její zápal. Tadeáš měl v oku hravou jiskru, když mluvil, usmívaly se mu oči. Měl v nich takový šibalský ohýnek a ten Sebastián určitě mít musí.

V kavárně jsme pokračovali. Další schůzka byla už s oběma herci i produkčním. A bylo to jiné. Připadala jsem si, jako by schůzku měla Katrin a Tadeáš a já byla jen nějaký pozorovatel z venku. Kdo je tedy režisér? Člověk, který přiměje dva lidi k setkání u kávy a následně je pozoruje a baví se? Nedokážu si odpustit jednu myšlenku, ačkoliv vnímám její troufalost. Takhle se asi cítil Bůh, když stvořil Adama a Evu a pozoroval jejich první rande? Bůh jako paralela s režisérem? Co když Bůh byl tak trochu režisér? Pokud byl. Nebo může být režisér Bohem? Takové myšlenky se mi odehrávaly v hlavě, zatímco jsem přihlížela seznamování se dvou hrdinů našeho filmu. Režisér vezme dvě postavy, posadí je do konkrétního prostředí, poskytne jim okolnosti a pak sleduje. Takhle to přesně na té schůzce bylo.

Takže jsme seděli já, naši herci a produkční na kávě. Občas bylo ticho. Bavili jsme se o obecných věcech, ohledně organizace natáčení. Už tehdy jsem pozorovala herce jako jejich

postavy. Oni se tak totiž opravdu chovali. Tadeáš Sebastianovsky požd'uchoval Katrin a ta karolínovskými pohledy odsekávala. Tohle vše jsem viděla v jejich gestech a mimice. Oni snad netušili, jaký pokus právě dělám. Potřebovala jsem je vidět spolu a potají jsem se radovala, jak jim to spolu hraje. Ačkoliv nic nehráli.

7 REŽIE A PRÁCE S HERCEM V KONTEXTU NATÁČENÍ

Práce na natáčení je moje nejoblíbenější část ze všech fází výroby filmu. Je to chvíle, jsou to dny, na kterých velmi záleží. První momenty, kdy se obrazy, poletující v hlavě tvůrčích složek, začínají zhmotňovat. Díky hercům, díky prostředí, díky celému štábu. Je velmi důležité se správně dívat a cítit. Je třeba dát do fáze natáčení vše ze sebe, aby se připravil co nejlepší materiál do další fáze – postprodukce. Jakmile přestane fungovat jedna věc, rozpadají se od ní další a výsledný film je v ohrožení. Pomalu se to celé začíná sypat. A to jsou ty nejtěžší momenty. I přes to všechno se vzchopit a držet, co jde. Je třeba se tím vypořádat a následně se poučit.

7.1 Když režisér ztratí svého herce

Je velmi znát, když režisér ztratí svého herce, je třeba být vždy pozorný. Jakmile se herec ztratí, přestává důvěřovat. Když nedůvěřuje, je těžké jej vést. Důvěra herce se může ztratit, když přestane režiséra chápat, nebo přijde jiný parťák, který jej nakazí jako v případě Katrin a Martina. Je potřeba si jej vzít bokem a promluvit si.

Režirovat děti, které neposlouchají, je náročné. Je potřeba s nimi krokovat scénu nebo jim dát volnost. Nefunguje motivace postav jako motivace skrze to, co chtějí ony osobně. Například: za záchrannou brzdu bude tahat ten, kdo bude v téhle scéně nejaktivnější a pak se děti začnou snažit. Vidí tam tu odměnu, mají motivaci.

Na Katrin funguje jí říkat motivaci postav něco jako vnitřní hlas její postavy. Ona si z toho vybírá a třídí a použitelné využije. Musí vědět, proč se to točí takhle a jak to dává smysl. Až moc dbá na to, jak se to bude stříhat. Poté, co ji nakazil Martin, moc brblala, protože si myslela, že bude jedna situace ze zbytečně moc úhlů.

Když je na place stres, není dobré, když se to přenáší na herce a režiséra. Dělal jsem chyby a přeskakovala souvislosti.

Pocituji střet mezi tím, co se zdá být hezké vizuálně a co dává smysl obsahově. Herecká akce se nedá vždy napasovat do předem určených pozic. Je dobré od toho umět poodstoupit a vždy to dělat s ohledem na celek. Viz dítě, které má v topshotu ležet na zemi a kopat rukama a nohama. Vizuálně zajímavé, ale hereckou akci to nemělo dobrou. Bez motivace a významu.

7.2 Improvizace versus slovní motivace

Každý herec potřebuje jistý způsob režijních pokynů, připomínek, vysvětlování, motivování, ukazování, zkrátka má každý svůj jedinečný princip uchopení a pochopení. Způsobu komunikace s herci je velmi mnoho. Vysvětlovat nebo nevysvětlovat? Ukazovat nebo neukazovat? Je přirozené, že velkou roli hrají i osobní sympatie mezi režisérem a hercem. Nejde zapřít naladění, odehrávající se chemie v komunikaci i případné „odladění“. Po prvním natáčecím dni cítím, že přicházím na komunikační klíč s Katrin. Tadeáš je pro mě složitější. Možná je to způsobeno tím, že od Katrin dostávám vždy zpětnou vazbu na své připomínky. Pokýváním případně slovem. Tadeáš si mě vyslechne, ale jeho reakce není pro mě tolik čitelná. Ptám se jej, zda je to pro něj srozumitelné. Je však poznat, že Tadeáš má více zkušeností před kamerou. Tím nehodnotím, zda je lepší či horší, pouze poznamenávám to, co jsem z nich cítila. Katrin se naopak více hlídá a kontroluje. Zatím mi nejspíš nedůvěřuje tolik. Je z ní cítit, že jí na filmu záleží a chce, aby její herectví bylo perfektní. Už dopředu mě upozorňovala na pasáž, ze které má respekt – a sice zhroucení a vystoupení z vlaku. Snažila jsem se ji ujistit, že ji co nejlépe povedu a danou situaci i provedu.

Katrin má ráda obsáhlejší vysvětlování, zasazování do příběhu. Přemýšlí nad tím, co by Karolína udělala a oponuje, když cítí, že tohle by neudělala. Při kamerových zkouškách dokázali s Tadeášem hezky tvořit napětí, kdy v tichu seděli naproti sobě. Dávali si hodně na čas, aby něco vzniklo. Díky tomu vzniklá situace působila přirozeně. Takový prostor však ve filmu nemáme. Zkusila jsem tedy s nimi nezačít od začátku jakoby z nuly, ale už v nějaké emoci, situaci, ve které už nějakou dobu jedou. Aby se divák ocitl už uvnitř něčeho.

Tadeáš nepotřebuje tolik slov. Rád hereckou akci v rámci jetí drobně mění. Je vidět, že se snaží hledat vždy něco nového. Vymýšlí a přichází s nápady. Když déle opakuje totožné, mám pocit, že začíná kostnatět. Snažím se nacházet vhodná slova, abych dokázala popsat, o co nám jde, ale nemluvit příliš rozsáhle.

Je pro mě těžké sladit se s kameramanem Lukášem, především co se týče jeho požadavků kvůli světlu. Požaduje, aby herci byli na konkrétním místě a pod konkrétním úhlem, aby měli hezké světlo. Jde mu o hezký obraz a pěkný portrét. Já také chci mít obrazově pěkný film. Ve vlaku to jde trochu hůře, není to příliš obrazové prostředí. Vlaková světla jsou skoro nepoužitelná, dekoraci také dotváříme my. Nevím však, jak si poradit. Hledám kompromis. Nechci však dělat pěkný obraz na úkor herecké akce. Stále je důležitý příběh a obsah snímku.

Mám radost, že houpání s vlakem vypadá dobře. Pohupující se záclony dodávají pocitu, že vlak jede, ačkoliv ve skutečnosti stojí v depu na nádraží. Světýlka, projíždějící za oknem, tomuto pocitu také dopomáhají.

Petr alias pan Průvodčí je pro mě ze začátku lehký oříšek. Tady bych si dovolila použít onu frázi „jeho herectví je příliš divadelní“. Jeho mluva i výraz jsou plně uzpůsobeny divadelním prknům. Ihned vidím, že jej budu muset zjemnit. Snažíme se společně hledat cestu. Chci po něm ráznost a přísnost. On nejprve zachází do prostředků hlasitější mluvy, dynamické chůze. Poté zpracovává připomínku, aby zkusil mluvit s perfektní výslovností, ale ne nahlas. Aby vyslovoval precizně souhlásky, ale hlasitostí byl velmi v civilu. Myslím, že to by mohla být ta cesta. Petr je vůči změnám vstřícný a myslím, že je rychle chytá. Mám z něj pocit, že jej role průvodčího baví. Uvědomuji si, že uniforma o sobě mu dodává velkou část výrazu.

7.3 Moment odcizení

Třetí natáčecí den je za námi. Na natáčení přijel nový herec ztvárňující postavu Muže. Chystali jsme se na nejvyhrocenější scénu. Měla se stát až ten den, naštěstí jsme mohli začít více zlehka. Včera jsme měli přípravný den, přijel nám nový vagón. Přípravovali jsme jej scénograficky i světelně. Zkoušeli jsme záběrování a různé průchody, jestli nám to sedí tak, jak jsme si naplánovali. Ráno jsme zjistili, že se některé věci neudělaly. Byli jsme od rána opět ve skluzu. Štáb zaspal a přijel o hodinu později. Nepíšu to proto, že si chci stěžovat. Píšu to jako další ovlivňující faktor práce s hercem. Režisér není v jiném vesmíru, mimo plac, kde nerušeně vede své herce. Naučila jsem se filtrovat různé okolnosti, řeči a situace. Bylo tam toho tolik, že jsem musela schválně směřovat svoji pozornost a věnovat ji jen tomu, na čem opravdu záleželo. Hercům, kameramanovi a nejbližším lidem, kteří byli v tvorbě zahrnuti. Vše mimo jsem nechtěla vnímat.

Měla jsem pocit, že si s Katrin rozumím a naše naladění funguje. Dnes však přišla další zkouška. Další ukázka toho, jak jeden element může komunikaci opět posunout zpět. Herec Muže Martin byl velmi rýpavý. Zpočátku to bylo velmi dobré, rozebírali jsme společně situaci, postavy, příběh, motivace. Měla jsem pocit, že teď skutečně tvoříme. Bavily mě jeho argumenty, kdy postavu srovnával sám se sebou. *Tohle by nikdy v životě ten chlápek neudělal. Spíš by se jen čuměl z okna. Možná by už odešel.* Bylo cítit, že přinesl úplně jinou energii a náladu. Ale zpoza toho všeho bylo cítit, že je tu jen na chvíli. Má dva natáčecí dny, byl takový lehce „zvenku“.

Po půlce dne jsem z něj měla pocit, jako by si Martin přišel natočit záběry do svého hereckého showreelu. Jeho přítomnost na place nás zachránila. Museli jsme dva dny před natáčením tuto roli z produkčních důvodů přepsat. Byla jsem vděčná, že jsme jej našli. Pro roli se také typově hodil. Přišel však s jasnou představou, jak chce v této roli vypadat. Měl dopředu jasno o jeho vnějším působení v roli. Necítila jsem, že by měl uchopený vnitřek postavy, že by ji chtěl brát i nepovrchně. Vět typu „*tohle bych já taky neudělal,*“ padalo už příliš. Později se z toho staly spíše výmluvy. Vrchol byl v situaci, kde jsem po něm vyžadovala, aby si kolenem kleknul na sedadlo, sehnul se ke Karolíně a muchloval ji. Nechtělo se mu to dělat, jelikož by u toho nevypadal hezky. V tu chvíli jsem mu předvedla, že to možné je. Nerada předehrávám hercům. Lehce se k tomu sklouzává, ale nemám to ráda. Často to působí spíše směšně. Tentokrát to však nešlo jinak. Uznal, že to tedy možné je a zahrál to tak, jak jsem po něm vyžadovala.

Chvilí, která mě ujistila v tom, že si přišel pro hezké záběry, přišla vzápětí. Měl si sundat bundu a vrhnout se na Karolínu. Argumentoval tím, že nemůže. Má na triku pod paží díru. Byla by vidět a nevypadlo by to dobře. Přišlo mi to naopak skvělé! K postavě pivaře, nekomunikujícího a lehce ušmudlaného to přece hezky sedí. Řekla jsem mu, že k jeho postavě je to perfektní. Báł se však, že nebude vypadat dobře. Jelikož režisér a maminka má vždycky pravdu, bundu si v rámci své herecké akce sundává.

7.4 Moment pochopení

Po čtvrtém natáčecím dni jsem došla ke vzájemnému porozumění si s Katrin. Už jsem byla zvyklá jí říkat více instrukcí. Často šlo o vyslovení nahlas myšlenek, které si zrovna Karolína říká. Zrovna jsem na ni opět chrlila velký proud myšlenek, motivací a vět. Byla jsem chvíli zmatená, jestli jí tím pomáhám. Působila lehce zahlcená. Hned mi oponovala, že jí to hodně pomáhá. Když dávám do vět myšlenky té postavy, vyprávím její jednání pomocí motivace. Bere si z toho jen pár vět, vytahuje si pár myšlenek ze všech, které říkám, a ty pak zpracovává do herecké akce.

Tohle zjištění mi udělalo radost. Mně také fungovalo, když jsem k ní promlouvala skrze myšlenky její postavy a jí tento způsob připadal funkční. Našli jsme klíč. To je velmi dobře. Jaké to tak byly věty? Říkala jsem jí něco ve smyslu: *Musím ho nějak zaujmout. Pořád se na mě nedívá. Čumí z okna. A nejde náhodou ten průvodčí? Co mu je, proč pořád čumí jinak. Vezmu mu pivo, třeba ho to překvapí.* Tímto způsobem jsem k ní promlouvala a pro ni to bylo pochopitelné.

Snažila jsem se přijít na kloub i Tadeášovi. Tím neříkám, že by mě odmítal poslouchat případně nebrat to, co mu říkám, jen jsem měla pocit, že potřebuje jiný přístup. Sám říkal, že je rozhozený. Nechápe, proč některé jetí zastavujeme a jedeme tolikrát. Většinou to bylo kvůli ostření, a ne herecké akci. Cítí se svázaný, musí dávat pozor, aby nenatočil hlavu o centimetr jinak kvůli světlu a podobně. Zkusila jsem tedy jej oživit improvizací. Zadala jsem jim okolnost v rámci příběhu, kterou jsme měli zanedlouho točit. Dostali pokyn, kam se mají dostat a co jako postavy prožívají. Zbytek byl na nich. Tadeáš vypadal velmi živě, jako by z jeho jednání opadla jistá strojovost a mechaničnost. Měla jsem radost spolu s ním. Zajímavé bylo, že jistá míra tuhosti přešla na Karolínu.

Podruhé jsem upravila zadání. Už mohli používat repliky pouze ze scénáře. Vše ostatní bylo na nich. Zkusili jsme to ještě jednou. Tadeášovi ale nefungovalo to, co si vystavil předtím. Repliky ze scénáře šly proti tomu. *Mně je to jedno, já tam klidně řeknu, co chceš.* To mi přišlo nejhorší, když řekl. Znělo mi to, jako když herec přestane věřit příběhu i režisérovi. Je z něj cítit frustrace. Také jsem byla frustrovaná. Zkoušela bych dál a hrála bych si s textem, improvizací, situací, ale měli jsme velký časový skluz a Katrin jel za chvíli vlak. Tím se zabila jiskra. Mám pocit, že jsem Tadeáše i Katrin mechanicky navedla, abychom to vůbec stihli natočit. I tak jsme nestihli všechny záběry, které jsme chtěli. Měla jsem malou naději, že si více rozumíme v práci herec a režisér, ale pouze na malou chvíli, dokud jsme se zase neocitli v tom neuvěřitelném chaosu.

8 REŽIE VE SPÁRÁCH POSTPRODUKCE

V postprodukcí je režisér postaven tváří tvář tomu, co se natočilo. Vidí materiál, který vznikl. V tuto chvíli se mu uleví, nebo přitíží. Podle toho, jak je spokojený s tím, co vidí. Já jsem prožívala obě strany. Vzhledem k tomu, v jaké špatné atmosféře probíhalo celé natáčení, jsem měla obavy, že z toho nevyleze vůbec nic. Ulevilo se mi tedy, že nějakým způsobem něco máme. To ale není vůbec to, co jsem očekávala. Nemyslela jsem si, že materiál budu brát tak, že alespoň něco... takže se mi velmi přitížilo. Bylo mi jasné, že nás v postprodukcí čeká velká práce. Měli jsme před sebou velkou výzvu.

8.1 Kam se ztratil příběh

Postavy nesou příběh. Jsme ve střižně. Dívám se na první ze střižů a říkám si, kam se poděl ten příběh, který byl v mojí hlavě? Proč jeho část zmizela mezi myšlenkou a monitorem. Kde se ztratil kus postavy? Ve filmu nevypadá příběh jako v mojí představě. Měli jsme další ze střižových sešlostí s Michalem. Byla jsem připravena, že budeme probírat jednotlivé části, budeme se věnovat konkrétním místům a hrát si s napětím a dynamikou v jednotlivých úsecích. Zkrátka, že budeme dělat mravenčí práci. Byla jsem překvapena, když Michal vytáhl papír s postavami a rozkreslenými vztahy. Kdo má s kým interakci, vztah, proměnu v rámci své vlastní postavy. Jaké je celkové vyznění filmu, jakou nese myšlenku. Je pro mě těžké tohle přiznat, ale je pravda, že jak jsem byla tolik ponořená do filmu, ztratila jsem odstup. Nedokázala jsem se oprostít od toho, co vím já a podívat se na film očima diváka, který neví to, co mu neukážeme. Najednou jsem si uvědomila „*co to je vlastně za film? Opravdu jsem se do toho tak zabrala, až jsem se zapoměla dívat na celek a co vůbec příběh skutečně říká? Jak postavy působí doopravdy?*“. Styděla jsem se, že jsem ztratila veškerý odstup.

Ta Karolína se celou dobu chová jako arogantní kráva a Sebastián vůbec neví, co se děje. Vlastně je mi nejvíc sympatický ten Muž, co popijí pivo.

Takovéto zhodnocení postav jsem nečekala. Divákovi přece nemůže být jedno, když Karolína vystoupí z vlaku. To je jeden z nejdůležitějších momentů filmu. Situace, která má přinést katarzi. Tak co s tím? Jak udělat, aby měl divák Karolínu rád? Zamýšleli jsme se s Michalem, jak to tam dostat. Zachraňuje nás lehce to, že plánujeme dotočit obraz, ve kterém je Student vyhozen kvůli Karolíně z vlaku. Karolína jej sleduje. Tady v ten moment musíme cítit, že jí to není jedno. Musí pocítit, že už to není jen hra. Tohle už bylo příliš. Měla by pocítit nějakou lítost?

8.2 Nejedná se o klasicky vyprávěný příběh

Po stříhové konzultaci s Michalem jsem dlouho přemýšlela nad tím, co mi řekl. Bavili jsme se o snímku a o tom, jak působí. Nejen příběh, ale také jednotlivé postavy. Co vyjadřují a co by měly vyjadřovat. Michal mi říkal, že je to stylizované. Zprvu jsem nechápala, jak to myslí. Není to stylizované. Nepřijde mi na tom filmu nic neobvyklého. Snažil se mi vysvětlit to, co já nevidím a беру to za přirozené. Začínáme ve vyhrocené emoci i situaci. Celý film má netradiční strukturu, nedodržuje pevně trojaktovou strukturu a body obratu. Jsou tam, ale jindy, než by měly být. Neustále je tam nějaké napětí. Situace, které se vyhrotily až do absurdna. Cestující zvedající se ze svých sedadel a křičící po sobě. Působí to až groteskně. My přece někdy jsme v těch nejnapjatějších situacích i groteskní. Může to tak působit.

Herectví není plně civilní a realistické. Do postavy Karolíny jsem nedokázala dostat více z jejích poloh. Myslím tím hereckých poloh a poloh charakteru. Její vývoj začíná před filmem, před tím, co vidí divák. Ocitáme se rovnou uprostřed situace, kdy jsou na sebe Karolína a Sebastián naštvaní. Vidíme několikoroční výsledek vyprázdněného vztahu.

8.3 Dotáčky

Příští týden nás čeká natáčení, doplnění několika obrazů a záběrů. Jak se na ně připravit? Dostat se do kontextu filmu, situace, pomoci hercům dostat se tam, kde byli na natáčení. Po několika měsících pokračovat v rozehraném příběhu. Cítím lehký tlak. Dotáčka pomůže divákům přiblížit Karolínu, sympatizovat s ní, nebo nám ji ještě odcizí. Tohle se zkrátka musí povést. Budeme mít velmi těžké podmínky. Nezbyly nám žádné finance. Štáb bude minimální. Nebude s námi ani zvukař, jelikož se produkčnímu nepodařilo zajistit mu port pro herečku. Takže dotáčka a beze slov? Nebo postsynchron? Jistě, textu tam není mnoho. V řádu pár slov.

Jak se připravit s Katrin? Budeme natáčet její vystoupení z vlaku, její hlavní proměnu. Musí z ní spadnout maska arogantní a sebestředné postavy. Naposledy je v kontaktu se Sebastiánem, který ani nebude na natáčení. Bude hrát s imaginárním partnerem. Další obraz je vyhození Studenta z vlaku, který Karolína sleduje. Měla by pocítit, že tohle už není sranda. Jedná se o herecky náročnější situace.

Domluvila jsem se s Katrin a půjdeme spolu na kafe. Ráda bych ji připravila na to, co ji čeká. Popovídáme si o tom, bude mít čas to celé vstřebat. Jak moc k ní však mluvit upřímně? Říct, že dotáčky vlastně zachraňují její postavu?

8.4 Příprava na dotáčky

Sešli jsme se s Katrin v kavárně. Jsme v podobném věku, rozumíme si nejen na profesní úrovni, ale i na přátelské. Povídalý jsme si o tom, co teď děláme a až pak přišla řeč na film. Přišlo mi to tak přirozené. Ptala jsem se jí, jak vzpomíná na natáčení v říjnu. Zajímala mě její reflexe po uplynutí nějakého času.

Ocenila čas na zkoušení akce, cítila se dobře v procesu. Byla ráda, že jsme měli prostor na nazkoušení dané situace, záběru před tím, než jsme jej natočili. Bavil ji ten proces s námi a komunikace s hlavním štábem. Velmi mě překvapila tvrzením, že jsem vždy působila velmi v klidu. Vše jsem řešila, aniž by na mě byl vidět stres. Mohla se mnou řešit, co potřebovala a nikdy jsem nepůsobila, že zmatkuji a nepředávala jsem na ně tlak. Ocenila i to, že jsem na natáčení nikdy nekřičela. Přišlo mi přirozené se s věcmi spíše vypořádávat v klidu a racionálně než za pomoci řevu. Já sama jsem se cítila neuvěřitelně ve stresu. Bylo to pro mě velmi náročné, každý den jsem usínala vyčerpáním po čtrnácti až osmnáctihodinové směně. Tlak byl opravdu velký a chaos na place ještě větší. Zahrálo mě u srdce, že jsem zvládla své emoce a dokázala být pro Katrin oporou.

Další faktor byl ten, že musela daleko dojíždět. Byla z toho velmi unavená, zvláště, když musela jet z Olomouce do Chebu na představení a další den zpět. Rozumím tomu, že tohle bylo vyčerpávající. I Sebastián zmiňoval podobný problém. Dojíždění a organizační chaos, to je to, co vrhá špatný stín na naše natáčení. Když měl nějaký herec závazek a odpočítávaly se minuty, kdy už bude muset jít. To působilo velké napětí a nervozitu. Řekla bych, že tyto zmíněné věci vznikly kvůli produkční nepřipravenosti projektu. Je to odvážné tvrzení, které mohu podložit. Tato práce se však věnuje práci s hercem, proto sem důkazy tohoto typu nepatří. Je však důležité to zmínit, jelikož to velmi ovlivní právě zmíněnou práci s hercem. On sám si všímá, co se kolem děje. On sám vnímá tlak, stres a musí se s tím vypořádat. Režisér je ten, který mu s tím má pomoci. Přece nechce mít na place vynervovaného herce, ať už to způsobilo cokoli, jakákoliv složka štábu.

Probírala jsem s Katrin, co nás čeká za obrazy na dotáčky v pondělí. Jde především o její vystoupení z vlaku a dohrání dialogu, kdy Sebastián stojí ve vlaku a poté za ní zavírá dveře. Natočíme pohled na Karolínu. Bude hrát s imaginárním partnerem. Zajímalo mě, jak se ohledně toho cítí, zda zvládne hrát bez něj. Potvrdila mi, že to půjde. Už jsme to dělali i v rámci vlaku, tak nemám pochyb. Je pro nás důležité si správně určit výšku a směr jejího pohledu.

Mám pocit, že by Karolína vystoupením z vlaku měla o něco přijít. Něco by měla fyzicky zanechat na místě vystoupení. Zajímal mě pohled Katrin, co ona si myslí, že by měla nechat za sebou. Já jsem navrhovala růžový svetr, jelikož ji ve svetrku celou dobu vidíme a křiklavá barva je spjatá s Karolíniným charakterem. Katrin navrhla, že by si zula boty a pokračovala bosky. Napadlo ji, že by pokračovala po kolejích. To se mi nezdá. Jednak by to kladlo otázku, jestli chce, aby ji přešel vlak, divák bude přemýšlet nad tím, jestli přežije, nebo ne a za druhé mi postava kráčející v kolejích přijde jako kýč. Vedle kolejí je to něco jiného. Vypovídá to o pokračování v cestě, ale jiným způsobem. Je to jiná varianta stejného směřování.

Shodly jsme se, že zkusíme na místě dvě varianty. V jedné si sundá svetr a ve druhé si sundá boty. Pro jednu se rozhodnu. Je důležité, aby ten konec mluvil o novém začátku, jiném směřování, a nikoliv aby divák přemýšlel, jestli je postavě zima, nebo jestli čeká, až ji přejede vlak. Je možné, že se nakonec ničeho zbavovat nebude.

Vysvětlovala jsem jí i Petrovi hrajícího Průvodčího princip, jakým budeme natáčet vyhození Studenta z vlaku. Jedná se o záběr, kdy Karolína vidí na nástupišti Průvodčího, který se hádá se Studentem. Vlak odjíždí a Karolína si uvědomuje, že to není už jen taková sranda, není to jen hra. Budeme to natáčet v reálně jedoucím vlaku. Bude velmi těžké udělat správné načasování. Ale hlavně bude velmi matoucí, když se na nástupišti objeví reálný průvodčí a náš Průvodčí jako herec v kostýmu.

8.5 Dotáčky aneb jak je důležité sledovat drobné nuance

Už výše jsem zmiňovala to, že nám produkční problémy komplikují práci. Nyní se to opět ukázalo. Tři dny před natáčením jsem se dozvěděla, že budeme na natáčení tři. Já, Lukáš kameraman a Matěj VFX supervize. Nebudeme mít stativy. Budu muset držet světlo, jelikož nemáme žádného asistenta. Ohradila jsem se, že světlo určitě během natáčení nebudu držet, ráda bych se věnovala práci s Katrin. Opět jsem před natáčením musela shánět někoho do štábu, řešit dopravu, večer před natáčením mi napsala Katrin, že neví v kolik a kde má být. Dalo by se říct, že normální stav věcí. Jenže to není normální a člověk by si na to neměl zvykat. Cítím na sobě, že mi tyhle věci berou sílu a kapacitu na přípravu, kterou bych potřebovala věnovat režijním záležitostem.

Na natáčení jsme dělali, co jsme mohli. Držela jsem světlo v jedné ruce a v té druhé náhledový monitor, abych se mohla dívat na akci. Měli jsme málo času, docela brzy a rychle padla tma. Natočili jsme tři záběry ze čtyř. Režirovat Katrin je příjemné. Poslouchá mě a je

vidět, že přemýšlí o tom, co jí říkám. Hrajeme si s maličkostmi. Někde přidat, někde ubrat. Občas jí dám myšlenku, která si protirečí a sleduji, jak se s tím dokáže vypořádat.

Setmělo se a byla docela zima. Katrin byla zima, tak jsem jí donesla deku, do které se může zabalit, když nebudeme točit. Chvilí jsme mysleli, že už točíme, tak jsem jí deku nedala. Ale klapka se odkládala, muselo se ještě pohnout se světlem, nebo se našel jiný důvod. Každopádně to způsobilo to, že byla Katrin delší dobu bez deky pouze ve svetru. Všimla jsem si, že je lehce rozechvěná zimou. Vypadala, že jí je nekomfortně. Uvědomila jsem si, že to je přesně to, jak má vypadat. Bylo mi jí líto, ale deku jsem jí pak schválně nepodala. Musím uznat, že následující klapka byla díky jemnému třesu z chladu rozhodně lepší. Věděla jsem, že ji takhle nebudu trápit dlouho a že bude v zimě jen chvíli. Naučila jsem se, že je dobré pozorovat svého herce v různých podmínkách a v různých přirozených okolnostech a vidět, co to s ním dělá. Občas mohou náhodné okolnosti napomocet hereckému projevu.

Tím, jak se vše odehrálo v rychlosti, jsem se nemohla plně soustředit na režijní stránku. Nechala jsem si od Lukáše poslat natočený materiál a v klidu si jej projdu. Sice už jej nezměním, ale chci se podívat, zda se slučuje s mými představami i pozorováním přímo na natáčení.

8.6 Jak poslouchat film

V průběhu zvukové postprodukce se učím film nejen vidět, ale také slyšet. Přemýšlím nad hudbou, dialogy a ruchy. Byla bych ráda, kdyby vlak měl stylizovaný zvuk tak, aby působilo, že i on svým rytmickým zvukem do filmu promlouvá. Někde jeho pravidelný zvuk přejížděných pražců zesílí a někde naopak ubere. Tato myšlenka je inspirací pro hudební stránku filmu. Při tvorbě hudby je možné vyjít z rytmu jedoucího vlaku. Už od začátku jsem si představovala, že by ve filmu měly znít kovové a plechové tóny.

Svěřila jsem melodickou stránku filmu do rukou netradičního hudebníka Miloše. Nahrál rytmus pomocí bouchání, praskání a využívání předmětů kolem sebe. Tvořil s plechem do trouby, boucháním do stolu, zkrátka rozezněl prostředí kolem něj tak, aby z těch fragmentů stvořil hudbu. Možná by bylo vhodnější pojmenování *melodický obraz filmu* než hudba.

I ve zvuku bylo třeba maskovat nedostatky, které nám způsobilo natáčení. Děti, které pobíhají kolem a mají být veselé, zněly příliš unaveně. Bylo tedy třeba jejich hlasy znova nahrát a zasadit do obrazu. Také se během obrazových dotáček nepodařilo dostat na natáčení

dva herce, museli jsme tedy jejich dialog za oknem nahrát jako zvuk mimo obraz a celý záběr jsme nechali na postavě Karolíny, která daný dialog pozoruje.

Cítím, že já a zvukař Vojta řešíme odlišné věci a máme jiné priority, co se týče zvuku. Dbám na to, aby zvuk měl také svoji podstatnou část ve snímku a nebyl pouze prostředkem, ale také vypravěčem a nositelem příběhu. Dívám se na celek a pozoruji v jaké části je zvuk pouze prostředkem a kdy skutečně nese nějakou hodnotu. Naopak Vojta klade důraz na malé části. Baví se o konkrétním ruchu, a to, jak je čistý, nebo není. Připadá mi, že hledá více čistotu zvuku než to, aby hledal celkové fungování zvukové složky po stránce významu a příběhu.

Opět je pro mě těžké dostat představu z mojí hlavy a konkretizovat ji druhému člověku. Nerada bych se zastavila na zkoumání jednotlivých ruchů jako je šustění svetry nebo házení míčku. V dalších krocích se budu věnovat především zvukové stylizaci a budu klást důraz na to, aby byla praktikována.

8.7 Pochyby

Film Hra na hru již vzniká přes dva roky. Námět tohoto snímku je ještě mnohem starší. Mám pocit, že už to trvá příliš dlouho. Máme hotový střih, dodělává se zvuk, barevnost obrazu a vizuální efekty. Neustále řeším menší či větší dílčí části a úkoly. Přemýšlím nad tím, co se stane, až bude film hotov. Kde bude k vidění. Kdo se o to postará. Ze strany produkce necítím žádnou podporu ani zájem o distribuci. Minulý snímek měl svoji premiéru v kině Scala v Brně. Zorganizovala jsem večer autorských filmů *Pět autorů hledá diváka*. Je možné, že bych nyní udělala pokračování? Ráda bych film hlásila na různé festivaly.

Když je proces výroby dlouhý, ať už pocitově, či objektivně, je čím dál těžší hledat v sobě motivaci. Chut' na snímku pracovat. Snažit se a dbát na každou maličkost. Je náročnější si otevřít novou a novou verzi a konzultovat ji. Vyžaduje to disciplínu. Cítím, že jako režisérka filmu musím motivovat i ostatní členy. Ptám se jí, jak jsou na tom, jak pokročili a kam se film opět posunul. Režisér je jako takový motor celého kolosu a neměl by se zastavit. Takhle si nyní připadám já. Pociťuji ale také velké nepochopení.

V každé fázi výroby byl nějaký problém. Natáčení muselo zachraňovat nedostatečnou přípravu v preprodukcí a nyní v postprodukcí je třeba zachraňovat problémy z natáčení. Připadám si jak ve smyčce, která se motá mezi špatnými rozhodnutími a zanedbáním jisté problematiky kýmkoliv v hlavním štábu. Nyní je to o tom, že se ten film nějakým způsobem

snažíme lepit dohromady. Z toho nejsem šťastná. Nepředstavuji si, že by tvorba měla být lepení a maskování věcí, které se nepovedly.

Velké ponaučení pro mě je to, že je třeba poslouchat své instinkty již ve fázi přípravy, preprodukce. Je třeba mít silný štáb, který dokáže zodpovědně pracovat. Když má autor pocit, že je ve štábu člověk, který tam být nemá, je nutné, aby odešel. Raději dřív než později. Protože později už může být příliš pozdě. Uvažovala jsem nad změnou ohledně produkce. Několikrát. Naposledy měsíc před natáčením. Byla jsem však přesvědčena, že to bude v pořádku a produkční svoji práci zvládne. Dnes už vím, že jsem jej opravdu vyměnit měla. Ne kvůli sobě, ale především kvůli filmu jako takovému. Některé změny jsou velmi nepříjemné, člověk je nechce udělat, ale pro dobrý výsledek je zkrátka udělat musí. Zjistila jsem, že je dobré poslouchat svoji intuici a to, co jako autor filmu cítím. Jelikož vyprávění příběhu je i předávání emocí, a to nejde dělat pouze racionálně.

ZÁVĚR

Díky svému výzkumu jsem pozorovala přenesení konkrétních divadelních znaků do filmového jazyka. Zabývala jsem se především transformací improvizace, scénografie, zcizovacího efektu a ovlivňování dvou rovin postav z hlediska času.

Divadelní prvky je možné přenést do filmového jazyka, ale musí být vždy jistým způsobem proměněny. Bez této podmínky nemohou být ve filmovém díle funkční součástí. Například je složitější do filmu přenést velkou loutku koně, aby ve snímku zaujímala své místo a nepůsobila nepatříčně. Je třeba divadelní prvky opodstatnit a přidat jim věrohodnou motivaci. Pokud by se přenesly způsobem, kterým přesně fungují v inscenaci, jistě by se staly nefunkčními. Vždy tedy musí dojít ke vhodnému zasazení těchto prvků či principů do filmového díla.

Využití neherců je funkční způsob, jak dostat do snímku autenticitu. Zvláště v případě, jedná-li se o komparz či dav přihlížejících osob. Lze je nechat přihlížet a spontánně vyjadřovat své reakce. Je také důležité vědět, co by daná scéna měla vyjadřovat a pokusit se předejít reakcím, které by nebyly pro příběh vhodné. Pokud se přihlížející mají bavit nad scénou, kterou vidí, jistě by se nehodilo, kdyby se neherci tvářili smutně. Autentické reakce nesou to riziko, že budou příliš autentické a nebudou naplňovat předem vymyšlený koncept. Také je třeba dát si pozor na neúmyslné pohledy do kamery a nežádoucí zapojení štábu. Pokud to samozřejmě není další z vyjadřovacích prostředků.

Při práci s hercem je nezbytné najít vhodný komunikační klíč a jednotlivé potřeby daného herce. Naladit se na stejnou vlnu a zhodnotit podobnost přístupu k tvorbě již ve fázi castingu a výběru herců. Dle mého názoru, musí být určitá „chemie“ mezi hlavními herci, ale také mezi herci a režisérem. Takové napojení může předejít spoustě možných nedorozumění a uspořit i čas na natáčení. Vyplatilo se mi znát jazyk komunikace každého z hlavních postav, díky tomu jsme mohli na sebe během natáčení lépe slyšet.

V případě, že režisér ztratí jakýmkoliv způsobem autoritu či respekt u herce, je třeba ji pro dobro výsledného filmu získat zpět. Jakmile herec přestane důvěřovat režisérovi, ztratí důvěru ve film samotný. Představuji si proces natáčení jako pyramidu složenou ze sirek. Každý prvek představuje určitou sirku. Pár z nich lze odebrat a pyramida stále bude stát. Jakmile však odeberete ty, které celý projekt drží pohromadě, pyramida se začne hroutit. V tu chvíli je nutné jít a sirky opět poskládat do tvaru, který je možný. Ideálně opět do původního tvaru.

Při procesu výroby je znát, kdo filmu věří a kdo ne. Mluvím především o užším štábu. Postupem našeho natáčení jsem viděla na hlavních členech štábu, jak postupně tuto víru ztrácí. Já sama jsem si tím prošla také. Je to pocit, kdy vidíte, že nic nejde podle plánu. O moment, kdy cítíte, že film nedržíte pevně v rukou. Mluvím o pocitech, o víře, to jsou velmi abstraktní aspekty, ale velmi důležité. To je ta chvíle, kdy si autor musí uvědomit vlastní motivaci. Pojmenovat si, proč ten snímek musí vzniknout a co chce skrze něj vyprávět. Pokud si to neuvědomí, může pustit pomyslné opratě a koně se rozutečou. Film se rozplizne.

Víra a motivace jsou nezbytné pro každý umělecký počín. Nezbytné je také mít dobré podmínky pro tvorbu. Pokud po dobu natáčení panuje chaos, není možné jej překonat jiným způsobem než nastolením pořádku. Někdo jistě rád pracuje pod tlakem, ale to není srovnatelné s prací v chaosu. Mohu věřit v příběh filmu, ale pokud fyzicky chybí například komparz či někdo z herců, prakticky není možné odvádět svoji tvorbu kvalitně a dle představ.

Je důležité dbát na drobnosti a detaily, autor však nesmí zapomínat i na celek. Hlavní téma a myšlenku, kterou chce sdělit. Je to neustálá bilance mezi pohledem „zvenku“ a „zevnitř“. Mít odstup a zároveň být ponořen v každém sebemenším detailu. Ve všech fázích filmové tvorby. Naslouchat ostatním, ale nenechat se jimi zmást. Je to neustálé hledání středu pomyslné dokonalosti, která možná ani neexistuje. Ale čím blíže se přiblížíme, tím více se nám podaří vyprávět příběh, který skutečně vyprávět chceme.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] J. Kolář, „Být na jevišti je velikost přítomnosti,“ Divadelní noviny, 21 6 2020.
- [2] B. Polívka, Autor, Šašek a královna - záznam divadelní inscenace. [Performance]. 1990.
- [3] R. Pallardy, „Britannica,“ [Online]. Available: [://www.britannica.com/art/improvisation-theatre](http://www.britannica.com/art/improvisation-theatre). [Přístup získán 06 01 2022].
- [4] „Národní divadlo Brno,“ [Online]. Available: <https://www.ndbrno.cz/cinohra/improvozovna/>. [Přístup získán 17 01 2023].
- [5] V. Chytilová, Šašek a královna, technický scénář, Filmové studio Barandov, 1. dramaturgicko-výrobní skupina.
- [6] V. Chytilová, Režisér, Šašek a královna. [Film]. Československo.
- [7] A. Hanáčková, „Základy teorie divadla,“ Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, Olomouc, 2013.
- [8] J. M. s. d. D. Lindrotha, Jak číst film, Albatros, 2004.
- [9] „Šašek a královna,“ [Online]. Available: <https://www.provazek.cz/cs/sasek-a-kralovna>.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1 <i>Dogville, set desing tvořený náznaky budov a symboly. Například zvonice umístěna ve vzduchu s lavicemi pod ni znázorňuje kostel.</i>	12
Obrázek 2 <i>Šašek a královna, začátek záběru, VD na tvář paní Konigové rozšiřující se do širšího záběru.</i>	16
Obrázek 3 - snímek z filmu Společný dům.....	17
Obrázek 4 - pohled do kamery Boleslava Polívky	18

SEZNAM AUTORSKÝCH FILMŮ A ONLINE PŘÍSTUP

Muž, který si nekoupil plechovku fazolí:

https://drive.google.com/file/d/1mgQ5Cr2OHllhkGWD-ogeWdk98ZRJ_G8Q/view?usp=drive_link

Společný dům:

<https://drive.google.com/file/d/1MSYPA4gTgsBc8kZ3rcbpIP19IMRGeXWF/view?usp=sharing>