

Autenticita a hranice intimacy

(pedagogicko – umělecká reflexe)

Vypracoval: Mgr. Bohdan Sláma

Následující práci vnímám jako příležitost zamyslet se nad vlastní režijní tvorbou a nad tím, jak mohu zkušenosti z vlastního profesního života implikovat do své pedagogické práce.

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně a je mým autorským dílem.

V Praze, 7. 11. 2018

Bohdan Sláma

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'B. Sláma', with a long horizontal flourish extending to the right.

Často se říká, že sedmdesát procent režisérovy práce spočívá v tom, že režisér udělá správné rozhodnutí při obsazování herců. Dokonce se domnívám, že by se dalo hovořit o ještě větším počtu procent. Je pochopitelně zavádějící cokoli procentuálně poměřovat, ale z vlastní zkušenosti vím, že pokud režisér učiní špatné rozhodnutí hned při výběru hereckého obsazení, nemá už následně téměř žádnou šanci na place cokoliv změnit.

Je-li kterákoli postava špatně obsazena, dochází k zásadnímu nedorozumění v tom, co je herec schopen poskytnout a zahrát, a co vyžaduje postava, již ztvárňuje. Stoprocentní zodpovědnost za tuto situaci padá jednoznačně na režiséra.

Většina filmů, které jsou obecně považovány za špatné, trpí tím, že jejich herecké obsazení je stereotypní. Bývá do nich obsazen herec v podobě, v jaké ho nejčastěji známe, samozřejmě obecně známý herec, aby byli producenti i diváci uspokojeni. Neznamená to však, že se film se stereotypním obsazením vždy nemusí podařit, ani nemám nic proti známým hercům, většina z nich je schopna předvést fantastické výkony.

Často ovšem nastává situace, již kinematografie jako celek trpí, totiž že herecké výkony známých herců jsou zcela stereotypní. Stereotypní jsou proto, že jsou stereotypní záměry a jsou stereotypní způsoby, jakým se ony záměry předvádějí. Výsostným nástrojem režie je tedy obsazení, a to obsazení takové, aby umožnilo prolnutí mezi tím, jaká je duše postavy, a jaké duševní schopnosti má vybraný herec, případně neherec.

Z hlediska této úvahy je úplně jedno, jestli hovoříme o herci nebo neherci, protože ať už je fantasticky obsazený herec nebo fantasticky obsazený neherec, v obou případech to znamená, že došlo k onomu kýženému prolnutí herce a postavy.

Ne/herec pak podá špičkový, nestereotypní výkon. Postava nás překvapuje, má svá tajemství, zaujme nás a trvale se nám usadí v mysli. Jednoduše by se dalo říct, že postava je živá.

Správné je, když se dílo (obsazení) vychýlí od stereotypity, přičemž samozřejmě hrozí, že dojde k vychýlení na nesprávnou stranu a výsledek bude špatný. Vykročení ze stereotypity s sebou vždy nese velké riziko, stereotypita znamená absenci risku.

Při obsazování svého prvního filmu (**Divoké včely**, 2001), což je příběh o dospívání a hledání lásky v zapadlé, zapomenuté vesničce v pohraničí, jsem řešil hlavní a principiální otázku obsazení Káji. Představa scénáře, tedy moje vlastní autorská představa byla, že Kája musí být bytostně vesnická osoba. Vždycky mě zajímalo a i nadále zajímá téma lidské prostoty, nikoli snad naivního, ale přirozeného vnímání světa. Měl jsem ideu, že Kája je „prostáček boží“, a hledal jsem, jak autenticky takovou postavu ztvárnit. S pomocným režisérem Karlem Bezděkem jsme se vydali na konzervatoř a zkoušeli jsme tam tehdejší studenty herectví. Už tenkrát mi připadalo, že je výrazně zajímavý herecký typ Kryštof Hádek, tehdy šestnáctiletý. Byl jediný ze všech studentů, který si na jevišti dokázal udržet přirozenost, což je pro herectví snad úplně nejzákladnější věc.

Obsadit jsem ho ovšem nakonec nemohl, protože je na něm na první pohled patrné, že je vysoce inteligentní, a bál jsem se toho, že svou inteligenci nedokáže před kamerou dostatečně skrývat. Že byla moje tehdejší nedůvěra lichá, dokázal Kryštof o několik let později v Prušinovského filmu **Kobry a Užovky** (2015), je ale také pravda, že mezitím herecky i lidsky vyspěl. Zkoušel jsem i současnou slovenskou hereckou hvězdu Ľuboše Kostelného, což je fantastický herec, ale ani jemu se tehdy nedařilo autenticky zahrát

prostou a naivní postavu, zřejmě také proto, že byl v té době velice mladý konzervatorista.

Už od studií na FAMU jsem byl zvyklý pracovat s neherci, proto jsem pevně věřil a upínal se k tomu, že představitele role Káji najdu někde přímo v místě, kde jsem se chystal natáčet. Začali jsme hledat v okolí Jiříkova, což byla už vyhlédnutá lokace poblíž Rýmařova, chodili jsme do místních hospod, na společenské akce a zábavy, zkrátka na všechna místa, kde se shromažďují mladí lidé, ale dlouhou dobu jsme nemohli najít nikoho, kdo by mé představě vyhovoval. Jezdili jsme i za Jindřichem Streitem, který nám tam v mnohém pomáhal a byl průvodcem v tom kraji, protože tam dlouhá léta fotil a důvěrně znal místní obyvatele.

Doporučil nám nějakého chlapce z továrny. Chudáka jsme přepadli na vrátnici, že na něho máme tip a jestli nebude chtít hrát ve filmu, a on byl z té situace patřičně vyděšený a vyloženě se nás bál. A navíc to s ním nakonec taky nebylo to pravé.

Není nikterak snadné oslovovat neherce a nabízet mu roli ve filmu. Je to vlastně úplně nepříjemné. Podobnou situaci zažívají dokumentaristé, když točí s nějakým svým „objektem“. Vzniká pak absolutně intimní pouto. Neherce nemá vůbec žádnou zkušenost s kamerou, netuší, jakou dokáže mít kamera moc, a vlastně se úplně odevzdává režisérovi.

Pokud je záměr projektu čistý a nikterak neherce nezneužívá, je pravděpodobné, že neherce z natáčení odejde nejenže bez šrámů, ale navíc ho zkušenost z filmování obohatí, nakopne, zvedne mu sebevědomí, ukáže mu další nečekané rozměry života – jako tomu nakonec bylo v případě Zdeňka Raušera, představitele Káji. Jde tady o princip intimity a risku.

Zdeňka se nám nakonec podařilo najít, samozřejmě náhodou, jak už to bývá. Potkali jsme už nevím kde člověka, který byl jeho kamarád a Zdeňka nám doporučil.

Zdeněk byl nesmírně stydlivý člověk. Nejdůležitější bylo získat hned na počátku jeho plnou důvěru, skamarádit se, pochopit, co on je vlastně zač, jak uvažuje, jedná, jakým způsobem žije, aby mohl ve filmu přirozeně fungovat. Herci z tehdejšího HaDivadla, kteří v Divokých včelách hráli drtivé množství rolí (Marek Daniel, Pavel Liška, Tomáš Matonoha, Marie Ludvíková, Cyril Drozda) i Tatiana Vilhelmová skvěle pochopili situaci, vzali Zdeňku za svého, chovali se k němu velice pěkně a pomohli mu ztratit ostych. Bylo třeba pracovat i s faktem, že se Zdeňka do Tatiany, představitelky Boženky, při natáčení skutečně platonicky zamiloval, což ve výsledku byla pro neherce jediná cesta, jak ztvárnit roli zamilovaného chlapce.

Mým úkolem bylo do jisté míry upravit Zdeňkovu roli. Jako autor scénáře jsem měl svoje vysněné představy, které ovšem v konfrontaci se skutečným „Kájou“ začaly být v některých místech příliš nepřirozené. Obsazení neherce může scénář výrazně proměnit. Je třeba se držet autenticity vybraného neherce a pracovat s ním jenom do té míry, kterou mu dovoluje jeho vlastní přirozenost. Tu je třeba v nejvyšší míře respektovat.

Současně neherec vytváří sociální kotvu k příběhu. Herci, kteří jsou vystaveni práci s nehercem, vidí, jak je daný člověk křehký, a opravdu vyspělé herecké osobnosti dokáží s křehkostí spoluhráče pracovat i z ní těžit kýženou autenticitu.

V případě, kdy jsem pracoval s větší skupinou neherců, ve Včelách to byla skupina lesních dělnic, záměrně jsem mezi ně obsadil herečku Divadla Husa na Provázku Aťku Ambrovou. Lesní dělnice, které ve filmu představovaly neherečky, tedy místní vesnické „divoké ženy“, byly v okamžiku natáčení zaplaveny ostychem a Aťka jim dokázala dodávat fyzickou energii, zlehčovat

situaci a pohybem na scéně udávat její rytmus. Opět to byl pro Aťku Ambrovou výrazný herecký zážitek, jako herečka byla zvyklá z divadla na divadelní situaci, tedy pohyb mezi samými herci, a mezi těmito ženami se cítila naprosto uvolněně a podala skvělý herecký výkon.

Primární koncept filmu spočíval v tom, že v něm nebude žádný tzv. kompars. Každá postava měla mít svou jedinečnou roli v příběhu, i když třeba nepatrnou.

Sžívali jsme se s místní venkovskou komunitou natolik, že třeba můj tehdejší pomocný režisér Karel Bezděk se nechal zaměstnat ve zdejším koloniálu, aby dokonale poznal místní lidi, a každého z nich jsme pak obsadili přesně podle jeho vyhraněného typu.

Koexistovali s herci v mnoha scénách a svou přítomností v nich jim dodávali neopakovatelné kvality.

Překračování hranic intimity je často velmi riskantní a velmi důležitý krok a netýká se pouze neherců. Milostná scéna v **Bábě z ledu (2017)** byla natolik náročná, že herci museli dokázat (a také dokázali), nakolik jsou oddáni svým postavám i režijnímu záměru, aby scénu zahráli na vzrušující hraně intimity. Podobné to je, když do filmu obsadíte dítě, s ním přichází srovnatelný druh intimity.

V případě **Štěstí (2005)** šlo o dva malé chlapce, ve filmu tříletého a čtyřletého, které jsme už se záměrem je adoptovat našli v kojeneckém ústavu v Mostě. Už půlrok před natáčením jsme iniciovali přímý kontakt dětí s obsazenými herci. Pavel Liška, Tatiana Vilhelmová i Anna Geislerová vůči dětem projevili obrovskou vstřícnost. Pochopili, že je nesmírně důležité, aby je děti dobře znaly a měly k nim vytvořený vztah. Chlapci tedy od začátku měli tedy měly své „filmové“ rodiče a potom nás, rodiče adoptivní.

Podobně jako bylo předtím ve Včelách křehké hrát se Zdeňkem Raušerem, protože herci hráli „na něj“ a tím se obohacovali, stejně tak se ve Štěstí herci obohacují tím, že jsou konfrontováni s intimitou, spontaneitou a přirozeností tak malinkých dětí.

Metodou, jak natáčet scény s malými dětmi, mě inspiroval nejvíc ze všeho film od Miroslava Janka **Nespatření** (1996). Je to fascinující dokument o slepých dětech, které fotografují. Míra Janek se svým geniálním pozorovacím talentem nechává zapnutou kameru a snímané děti si samy mezi sebou povídají, obvykle žijí. Chovají k režisérovi naprostou důvěru, protože on kolem sebe dokáže vytvořit při natáčení natolik intimní prostředí, že děti ho po chvílce úplně přestanou vnímat.

Ve filmu je nádherná scéna, kdy si nevidomé děti začnou samy mezi sebou povídat, hovoří o sluníčku a vznikne z toho taková kouzelná kosmogonická debata, že divák jen užasle zírá.

Zmíněný princip, tedy pracovat s dětskou přirozeností dětí, aby to pro ně spadalo do rámce přirozenosti jejich světa, jsme tedy použili i při natáčení Štěstí.

Natáčení s dětmi velice náročná práce. Celý štáb musí být naprosto přesně připravený a nedopustit žádné chyby. Když jsou na scénu přivedeny děti, je nutné respektovat, že od této chvíle je celý prostor jejich výsostná zóna, a modlit se, aby si během klapky nevšimly kamery a nekoukaly na ni.

Ze zkušenosti vím, že malé děti kamera přestane zajímat velice rychle – zvyknou si na ni jako na součást prostředí, asi jako na skříň v pokoji, a mnohem zajímavější jsou pro ně hračky či jiné předměty na scéně.

Herci do scény s dětmi vstupují s tím, že se klapka pravděpodobně nebude mocí zopakovat, a musejí udělat všechno pro to, aby se podařila napoprvé.

Ve scénáři Štěstí bylo velice mnoho náročných scén s dětmi, z nichž jedna z nejnáročnějších byla scéna se sirupem. Jejím účelem bylo vybudit strach, zobrazit, jakou hrůzu mohou mít děti z matky, ukázat, co dítě zažívá při matčině hysterické, vpravdě nemateřské reakci.

Všichni jsme byli smířeni s tím, že taková scéna se opakovat rozhodně nesmí, protože vystavit děti takovému úleku opakovaně by bylo za hranicí týrání a navíc by už děti podobnou reakci pravděpodobně neopakovaly.

Bylo domluvené, že si děti budou hrát se sirupem. Těsně před záběrem jsme děti namotivovali k tomu, že mají sirup rozlévat, protože to je přece ohromná zábava, a rozpatlávat ho po podlaze.

Rozjeli jsme záběr, zapnuli kameru, štáb byl schovaný na balkoně a nechali jsme děťátka patlat sirup. Anna byla instruovaná, jak se ve scéně pohybovat a jak zahrát zlostnou reakci.

Na tu děti samozřejmě nebyly připravené, vůbec netušily, co se za okamžik stane. Anna musela dokázat být zcela přesvědčivá a taky to dokázala, a publikum na celém světě v této chvíli zatají dech a lekne se. Protože je to fyzický, kritický moment překročení intimity, když najednou v přímém záběru vidíte děti zoufale plakat.

Ve Štěstí je také scéna sfoukávání narozeninového dortu. Chtěli jsme ji mít s dětmi připravenou, protože takhle velké děti už jsou zvyklé na rituály a milují je. Připravili jsme jim proto falešné narozeniny, které probíhaly úplně stejně jako skutečná oslava, včetně dárků. Bylo pro mě důležité použít narozeninový rituál právě při scéně, kdy si na konci filmu pro děti přijede biologická máma. Páťa tehdy neměl zuby a kvůli tomu mu nešly sfouknout svíčky, všimli jsme si toho už při jeho skutečných narozeninách. Použili jsme to pak jako připravený, kouzelný moment, kdy se podařilo vytvořit přirozenou podobu rituálu, se kterým šlo ve tom filmu pracovat.

Podobně ve **Venkovském učiteli (2008)** bylo nutné natočit klíčovou intimní scénu s Pavlem Liškou a mladičkým nehercem Ladislavem Šedivým, situaci, kdy dojde k narušení bezmezní důvěry mezi učitelem a žákem až na samou hranici sexuálního zneužití, takovým ohleduplným způsobem, aby zážitek z natáčení chlapce nepoškodil a nadále netraumatizoval. Byla to velice podobná práce jako s úplně malými dětmi.

Venkovský učitel byl podobným křehkým překročením intimity a velkým riskem, protože obsazený neherec Láďa neměl v té době funkční rodinné zázemí a vyrůstal v dětském domově v Písku.

Svým studentům doporučuji, aby když obsazují neherce do náročné dětské role, v rámci níž dítě nebo dospívající má být nějakým způsobem pošramocené, je rozumné hledat dítě z dětského domova.

Jde o psychofyzickou záležitost, kterou v sobě opuštěné děti mají v rozpoznatelných autentických rysech.

Specifickým příkladem překračování intimity bylo ve Venkovském učiteli natáčení se stádem krav.

Potřebovali jsme se zvířaty natočit dvě velmi náročné scény. Zhruba uprostřed filmu šlo o traumatickou scénu narození mrtvého telete, na konci filmu pak dochází ke smíření hlavních postav díky tomu, že jsou všichni zúčastnění svědky porodu telete živého a zdravého.

Zvířata sama o sobě jsou vynikajícími herci, protože zvíře nikdy nepřistihneme při čemkoli nepřírozeném. Proto scéna se zvířaty představuje srovnatelně specifický druh úkolu, jako jsou práce s dítětem nebo práce s nehercem. U zvířete můžeme očekávat spolupráci opravdu jen do nepatrné míry. Herec je tedy opět vystavený tomu, že musí před kamerou pravdivě reagovat na pravdivé, aktuální jednání zvířat.

Při natáčení Učitele jsme měli postavenou dekoraci a krávy byly její součástí. Byly to krávy zvyklé žít v kravíně, ale kvůli natáčení jsme je odvedli do pro ně

neznámé přírody, do neznámé lokality. Přivezli jsme je tam už asi měsíc před natáčením, aby se sžily s prostředím, byly klidné, aby si vytvořily svoje rituály. Opět vidíme, jak se to podobá práci s neherci. Zvířeti je nutné vytvořit přirozené prostředí, umožnit mu jejich přirozené rituály.

Při natáčení, i když jsme měli kompletní, velmi početný štáb, se krávy, jelikož jsme se naučili respektovat jejich komfortní zónu, staly přirozenou součástí dění a nenechaly se ničím rušit, jednoduše si na situaci zvykly.

Z hlediska autenticity přinesl takový přístup filmu kvalitu. Nejde pouze o přirozenost zvířat, tu je samozřejmě krásné sledovat zvláště v přírodovědeckých filmech, ale o to, jak přítomnost zvířete ve scéně proměňuje způsob a kvalitu herectví.

Zuzana Bydžovská, představitelka hlavní ženské role, se krav ze začátku bála, ale pak si k nim našla cestu a specifickým způsobem se na krávy napojila. Díky tomu, že je velmi empatická, brzo si se zvířaty začala rozumět a v každé scéně je ohromně řešila. Protože hrála roli farmářky, která je reálně osobou pečující o stádo, její soužití se zvířaty a napojení na ně přidalo jejímu hereckému projevu na potřebné autenticitě.

Při scéně narození mrtvého telete jsme řešili, jak dosáhnout toho, aby působila přirozeně. Zkušené chovatelky krav nám doporučily, abychom krávě, která právě porodila svoje vlastní živé tele, odebrali plodovou vodu. Tou jsme pak potřeli mrtvé tele a díky tomu jsme dosáhli toho úžasného momentu, že když odvázejí krávě mrtvé tele, kráva se sama za teletem vydá a začne ho dojemně olizovat.

Vzniká tak neopakovatelná chvíle a herci opět musejí reagovat na to, co udělá zvíře. Díky tomu se dosáhne nejen vysokého účinku scény z hlediska vyprávění příběhu, ale taky obrovského zvýšení autenticity z hlediska výkonu herce. Ten je vystavený situaci, ve které jednání není úplně naplánované dopředu, musí reagovat na živé podněty a může do výrazu scény dostat přesah, který pomáhá navýšení přirozenosti.

Při závěrečné scéně porodu jsme měli připravených několik březích krav a opravdu jsme čekali, až některá z nich začne rodit. Bylo z toho dvoudenní čekání na rozběhnutý porod, a samozřejmě celou dobu jsme pečlivě diskutovali o každém detailu chystané scény, jaké budou možné herecké pohyby a výrazové prostředky. Opět byla nachystaná kamera na jeřábu, štáb byl kompletně připravený a měli jsme obrovské štěstí, protože už se začalo stmívat, když bylo vidět, že jedna z krav chystá porodit. Samozřejmě kdyby bývala rodila až za tmy, chystaná scéna by ztratila všechno, co jsme od ní požadovali, ale šťastnou náhodou porod začal v úžasném západu slunce, ve který jsme mohli předtím jen doufat, a jednání herců bylo opět dané jenom do určité míry.

Nad hotovou, natočenou scénou jsme si ve střížně nebyli jistí, jestli je ve výsledku dobrá, nebo špatná, protože Zuzanin herecký projev se občas zdál zbytečně hysterický. Sice Zuzana už předtím u porodu byla, ale nebyla na něj zvyklá natolik, aby při natáčení zachovala nezbytný klid.

Zkušené farmářce by nikdy nemělo stát, že u porodu byla hysterická, protože normální, fyziologický porod krávy je jev, který v klidu a zcela rutinně.

Právě to jsme si bohužel včas neuvědomili a Zuzana v zásadní scéně vůbec klidná nebyla. Společnou prací s mistrem zvuku Honzou Čeňkem jsme velice pečlivou zvukovou postprodukcí v jejím hlasovém projevu přemluvili některé přehnaně vypjaté repliky a další, úplně nové vymysleli. Závěrečné scéně jsme tedy dodali potřebný klid až důsledným přepostsynchronováním.

Metoda pečlivého vážení intonace je tedy vlastně reinterpretace, nebo jinak řečeno zlepšení interpretace scény. Díky správnému uvažování Honzy Čeňka se ze scény stala poslední scéna filmu, která ve výsledku, doufám, působí na diváka velmi autenticky.

Něco podobného se stalo i s nehercem Markem Šáchou, který hrál ústřední chlapeckou postavu ve **Čtyřech sluncích (2012)**. Našli jsme ho po dlouhém

pátrání nakonec v blízkém Písku na učilišti, je úplně přirozený talent. I v jeho případě došlo opět k velkému překročení intimity. Tentokrát šlo sice o slušné dítěte ze spořádaných poměrů, nikoli o dítě bez rodičovského zázemí, ale v rámci divoké party pubertáků, kteří ve filmu hráli „sami sebe“, se Marek při natáčení naučil kouřit, milovat mejdany a „zlobit“.

Přesto se domnívám, že Marka natáčení poznamenalo hlavně v dobrém slova smyslu, dodalo mu do té doby chybějící sebevědomí, dokonce posléze dostal ještě další herecké příležitosti s jinými režiséry. Marek byl totiž ve svém výkonu naprosto fantastický a úplně přirozený, ale i v jeho případě jsme narazili na křehkost a intimitu.

Bylo pro mě pokaždé zajímavé pracovat s tímto prostředkem, pokud tak lze obsazení neherce nazvat. Je to vnitřní síla daného člověka, která dokáže tím, že vyvolává bytostné momenty, najít klíč k autenticitě příběhu.

Při natáčení Čtyř sluncí pro mě znamenal fatální zážitek jeden okamžik, který s filmem samotným na první pohled jako by neměl nic moc společného. Šli jsme s pomocným režisérem na obhlídky do průmyslové zóny za Pískem obhlížet továrny, protože v jedné z nich měl pracovat představitel hlavní role Fogi v podání Jaroslava Plesla.

Návštěva takové lokality v běžném provozu velmi nepříjemná rovina filmařské práce. V továrně normálně pracují zdejší zaměstnanci, jak jsou zvyklí, a vy je přijdete okukovat jako nějaká exkurze do zoo, skoro mně to přijde jako přijít k někomu nezávan domů a nahlížet do ložnice nebo do skříní.

Procházeli jsme tedy s pomocným režisérem halou, pozoroval jsem okolní dění a bylo mi všech těch lidí nesmírně líto, protože pracují v šílených podmínkách. Také po nás pokukovali, převládaly mezi nimi ženy se zvláštním, až vyhaslým pohledem.

Vyšli jsme z obhlídky továrny zase ven a kolega mi vyčítavě říká, prosím tě, vždyť ty se chováš naprosto neomaleně, vůbec nikoho jsi tam ani nepozdravil!

Až v tu chvíli jsem si uvědomil, že jsem skutečně za celou dobu nikomu neřekl ani dobrý den. Ostýchal jsem se do takové míry, že mě ani nenapadlo zdravit, protože mě zasáhla a úplně ovládla silná úzkost.

Zpětně mě velmi mrzí, což je autorská, tedy scenáristická záležitost, že když už jsem ve filmu nechal hlavního hrdinu pracovat v továrně, což je sám o sobě velice silný motiv, že jsem současně nenatočil situaci, že by Fogi kupříkladu seděl v šatně a povídal si s ostatními zaměstnanci. Místo toho jsem se zbytečně motal po různých jiných nepodstatných věcech. S odstupem času mi teď taková scéna v hotovém filmu hmatatelně chybí. Nerozklíčoval jsem v tu chvíli, v jak nesmírně podnětném a originálním prostředí se pohybuji, neprolomil jsem potřebnou hranici intimity, abych se s místními lidmi seznámil, když už jsem se tam rozhodl točit, něco se o nich dozvěděl, získal jejich důvěru a natočil s nimi scénu v šatnách nebo jídelně, která by celému příběhu dodala potřebnou sociální důvěryhodnost.

V bance nebo nějakém podobném open office se podobná spontánní scéna natáčí špatně, protože tam pracují samí ostražití lidi, kteří by se nikdy nenechali natáčet a bojí se jakéhokoli spontánního projevu, protože jsou v takovém prostředí stále pod kontrolou, těžko by se tam dalo pracovat s neherci.

V prostředí továrny je možné spontánní scény natáčet nesrovnatelně snadněji. Je samozřejmě nezbytné, aby hned zpočátku režisér získal důvěru dělníků. Musí k nim promlouvat a chovat se tak, aby pochopili, že je samotné nechce žádným způsobem okrást či jakkoli zneužít, že chce pouze jejich prostřednictvím dodat chystanému snímku pravdu a spontánnost.

Samozřejmě že někteří oslovení natáčení odmítnou, jiné si režisér pro svůj zámět naopak získá. A přesně tohle mně ve výsledném filmu citelně chybělo. Je to hodně negativní zkušenost s tím, jak se ve výsledném díle projeví podcenění síly a účinku zobrazovaného prostředí a jeho postav.

Zvláštní je, že člověk, i když připravuje další a další filmy, naráží i na další stupně vlastního ostychu a bývá jimi sám zaskočen a překvapován.

Pracoval jsem na scénáři o otužilecké skupině, tedy na scénáři **Báby z ledu (2017)** už rok nebo snad dokonce dva roky a za celou tu dobu jsem ani jednou nepodnikl jakýkoli pokus na vlastní oči poznat autentickou otužileckou skupinu. Kromě toho, že jsem měl problém překonat vlastní ostych, který mě s věkem principiálně neopouští, jednalo se současně taky o to, že jsem potřeboval mít před setkáním co nejvíc vnitřně definovaný příběh filmu, abych si mohl co nejvíc vzít z toho, až pak potkám něco autentického. Zkrátka abych nebyl příliš stržený realitou a neztratil v ní pravdu a strukturu chystaného příběhu.

Věděl jsem už z doslechu, že se s největší pravděpodobností setkám s partou moc fajn otevřených, komunikativních a zapálených lidí, ale v principu jsem o otužileckém hnutí nevěděl vlastně zhola nic určitého a podrobného.

Když nastal okamžik, že jsme se konečně s producenty dohodli, že film se už reálně začíná připravovat a já oficiálně vstupuji do role režiséra, překonal jsem nahromaděné rozpaky a se svým kolegou Radimem Filipcem vyrazil na podzim poprvé na trénink otužileckého klubu v Braníku. A byl to pro mě fantastický, nezapomenutelný a inspirativní zážitek.

Měl jsem ve scénáři už napsanou postavu, nazval jsem ji Stařenka.

Poprvé jsem se totiž s fenoménem otužilectví setkal před mnoha lety, když jsem četl knihu Blanky Kubešové Vltavěnka. To je velmi dobře zbeletrizovaný příběh skutečně žijící ženy, Heleny Fedievové, zřejmě poněkud pološílené a výstřední, která žila v chatičce na břehu Vltavy a každý den se do řeky nořila. Kniha mě oslovila a chtěl jsem podobnou postavu použít ve svém filmu, stařenku, daleko starší, než je představitelka hlavní role Zuzana Kronerová, která mladší ženu ovšem úplně ohromí ženskou vitalitou.

Přicházeli jsme na zmíněný trénink, prvně se z vody vynořil „hřib“ a vylezl člověk, který byl nesmírně fotogenický. Okamžitě jsem si byl jistý, že ho budu chtít do filmu obsadit, ale teď zmizel směrem někam k chatě, kde má otužilecký klub zázemí.

V tom okamžiku vyšla ze stavení stařenka, do puntíku přesně taková, jakou jsem si představoval, Boženka, největší hrdinka celé komunity. Nebylo v tom vůbec nic plánovaného, byl to takový úkaz, jak se občas úkazy dějí.

Boženka pomalu přecházela k vodě, byla třeskutá zima, stáli jsme s Radimem promrzlí na břehu, zatímco Boženka vstoupila do vody a plavala pryč jako nutrie. Úplně to korespondovalo s tím, co já jsem měl už dávno napsané ve scénáři, a najednou jsem identickou scénu spatřil na vlastní oči.

Pak jsme samozřejmě šli k nim do zázemí, a tam, když se bavíme o intimitě a její cestě k autenticitě, nám bylo velice nepříjemné až trapné, že my jsme byli oblečení a oni byli svlečení, neskrývali se před sebou, i když měli takovou polospolečnou šatnu.

Seděli jsme tam v pozici největšího voyuera, najednou jsem jasně věděl, proč jsem to setkání donekonečna odkládal. Bylo mi už dopředu jasné, že tyhle okamžiky přijdou a bude třeba překonat bariéru studu a ostychu. Když jsme se nakonec sblížili, všechno bylo moc fajn a srdečné. Čím dřív autor a režisér překoná bariéru ostychu vůči druhým lidem, tím dříve a intenzivněji může docházet k autentickým prolnutím mezi herci a neherci.

Zuzana Kronerová už od začátku chodila trénovat se všemi těmi lidmi, kteří s ní poté hráli ve filmu, takže v jejím případě docházelo ke zcela přirozenému sžití a znamenalo to pro ni nenahraditelnou dávku inspirace. Díky těmto setkáním a uzavřeným přátelstvím v sobě hledala pro budoucí roli co největší kus přirozenosti, jakou v sobě dlouholetí otužilci mají.

Autentické neherectví ovšem v žádném případě není samospásné. Našel jsem kupříkladu otužilce, o němž jsem uvažoval pro roli Broni, protože jsem

od začátku věděl, že to má být svérázný, přesvědčivý chlapík, ale nakonec ani on, ani nikdo z dalších vytipovaných neherců i herců nebyl při hereckých zkouškách tak přesvědčivý, jako Pavel Nový.

Zkoušeli jsme kupříkladu scénu milostného vyznání a jedině Pavel Nový ji dokázal zahrát tak, že šlo o zcela přesvědčivý výkon. Bylo to dáno jeho hereckými zkušenostmi, ale souviselo to i s jeho aktuální životní situací, zkušenostmi a v neposlední řadě s obdivem, který k sobě oba zmiňovaní herci vzájemně pociťují. I ve vztahu mezi herci navzájem se vždycky jedná o překročení hranice intimity, aby se svým hereckým partnerem mohli hrát pravdivě.

Když už jsem na vlastní oči viděl, jak probíhají otužilecké závody, držel jsem se při natáčení co nejvíce reality. Samozřejmě k drobným posunům došlo, ale je nezbytné zachovávat autentická pravidla podobně jako s dříve zmiňovaným stádem krav.

Otužilecká komunita má, i když to srovnání zní divně, stejně jako stádo také svou přirozenost, svůj humor, svůj způsob uvažování, své opakující se rituály, a to vše je nutné při přenášení na plátno ctít.

Paní režisérka Věra Chytilová, že když pracovala s neherci, snažila se jim co nejvíc naslouchat. Vnímala, jak a o čem hovoří, co si o tom kterém tématu myslí, jak by ve skutečném životě mohli v určité situaci reagovat. Je v tom přirozená úcta ke kráse a rozmanitosti lidských bytostí, a tudíž v metaforickém smyslu k rozmanitosti světa. Pokud převádíme na plátno nějakou lidskou jedinečnost, přirozenost, je pokorná úcta vždycky zcela zásadně důležitá.

Pro herce je pak také nesmírně zajímavé, vzrušující, inspirující a poučné být součástí projektu, kde jsou obsazeni i neherci.

Na rozdíl od divadelních představení nebo čistě herci obsazených filmových projektů jsou zde profesionálové vyňati z obvyklého stereotypu, nejsou jako

běžně konfrontováni výhradně se svými hereckými přáteli a kamarády v předem domluvené hře.

Hra s nehercem nemůže být nikdy připravená a stereotypní, protože při ní naopak dochází k využití komponentů života a přirozenosti, tolik důležitých pro výraz ztvárňovaného příběhu.

Překračování určitých hranic intimity je tedy, jak jsem se snažil ukázat na konkrétních případech, denní a velmi tvrdý chléb režiséřské práce.

Zkušený herec je poučený o roli, nepracuje intuitivně, má své vypracované herecké metody a má také hereckou inteligenci, která mu umožňuje racionálně se dobírat k tomu, jak postavu interpretovat. Pro herectví samotné také platí, že to je velmi intuitivní a intimní záležitost.

Když jsem vyšel jako absolvent z FAMU, cítil jsem před herci fatální ostych. Vždycky jsem potřeboval mít vedle sebe nějakého kolegu, nejčastěji to byl pomocný režisér, který se mnou chodil herce oslovovat. Nedokázal jsem sám dojít třeba na konzervatoř a dívat se na mladé herce. Setkával jsem se často s tolika špatnými a křečovitými herci, že mě to jakéhokoli dalšího kontaktu odrazovalo, a zároveň, když jsem viděl hrát někoho opravdu dobrého, styděl jsem se a vůbec nevěděl, jak s ním mám začít komunikovat.

Vlastně šlo o dvojí frustraci.

Na škole jsme neměli vůbec žádný předmět, v rámci něhož by nás někdo vzal, dal dohromady s herci a řekl, tak se sebe navzájem nebojte, komunikujte spolu. Žádnou takovou pomoc zvenčí jsme nedostávali. Každý si musel prohrabávat svou cestičku sám.

Sám jsem měl naštěstí možnost točit s profesionálními herci už na škole, protože už ve školních filmech byly samozřejmě role, které nehercem obsadit prostě nejde. Už v mém prvním školním filmu, mimořádném cvičení Tržiště, mi hrála Zuzana Bydžovská, kterou jsem odevždy velice obdivoval a s níž

jsem měl o řadu let později krásnou možnost spolupracovat i na Venkovském učiteli. Co mi ovšem jako studentovi dlouho a opravdu citelně chybělo, byl kontakt s herci – vrstevníky, se studenty DAMU nebo jejími čerstvými absolventy.

Práci s nadějnými a velice schopnými hereckými vrstevníky jsem tak poprvé okusil až po škole při natáčení Divokých včel.

Na základě svých vlastních zkušeností a prožitých frustrací jsem se pokusil po letech v pozici vedoucího katedry FAMU udělat všechno pro to, aby současní absolventi měli po ukončení studia odlišné zkušenosti, než byly ty moje.

Stál jsem v první řadě o to, aby už v rámci studia měli studenti režie možnost spolupráce s herci z DAMU, aby mohli zažít situaci, kdy se v jedné učebně setká dejme tomu deset herců a pět režisérů a všichni dostanou možnost se vzájemně oťukávat, poznávat, pracovat spolu.

Pokud v rámci semináře chci dostat režiséry k fyzické zkušenosti práce s hercem, jsou studenti DAMU pro budoucí režiséry zcela přirozenými partnery. I budoucí herci se musejí naučit, a kdy jindy než na škole, co znamená stát před kamerou a jaký je rozdíl mezi filmovým a divadelním herectvím.

Práce s nehercem, již jsem věnoval úvodní stať tohoto textu, se v rámci seminářů na škole učit bohužel nedá. Přivést na seminář neherce a pracovat s ním představuje takovou míru překročení intimity, že na akademickou půdu jednoduše nepatří.

Pokud ovšem v rámci školních filmů mají studenti režie potřebu neherce obsadit, a mnoho studentů tyto tendence projevuje, mají budoucí režiséři možnost získat nehereckou zkušenost už v rámci svých školních filmů.

Máme na katedře studenty, jimž velmi fandím a podporuji je, kteří obsazují neherce cíleně už od svých prvních filmů, pracují s jejich kouzlem, s vtipem, který neherec do filmu přináší, a jsou přirozeně naladěni na autentickou tvůrčí vlnu, protože chápou, že to takhle přirozeně funguje.

Když jsem se stal vedoucím katedry režie na FAMU, cítil jsem povinnost vymyslet seminář, který by se věnoval čistě režii a nebyl autorsky zaměřený, jako je práce v dílnách.

Hledal jsem cestu, jak uspořádat seminář režie do takové míry, aby se fyzicky týkal budoucí profese, aby to nebylo jenom teoretické mluvení o natáčení.

Jako pedagogický nováček jsem chtěl teoretizovat a dopídit se v hovorech toho, co je to dramatická situace, co vlastně znamená, že hraná situace získá jedinečné kouzlo. Zjistil jsem ale, že pouhé povídání a výklad nepředává studentům takovou zkušenost jako hmatatelná praxe.

Praxí míním to, že se opravdu fyzicky vezmou studenti herectví, vezme se kamera a vypracuje se nějaká základní situace, která má dramatický potenciál. V rámci téhle situace se společně s herci zkoumají různé možnosti jejího ztvárnění. Zpočátku jsem tato cvičení prováděl formou modulové výuky. Byly to jednorázové akce, kdy naši studenti společně se studenty alternativního herectví vytvořili během jednoho dne film od začátku do konce. Vzniklo přitom několik krátkých filmů, ale celkový výsledek práce byl pro mě jako pedagoga naprosto neuspokojivý. Pochopil jsem, že musím vypracovat strukturu semináře nějakým jiným, efektivnějším způsobem.

Podoba semináře, k níž jsem na základě zkušeností dospěl, vypadá takto: Jde o jednosemestrovou, cílenou pravidelnou práci s herci, aby si mohli projít všemi stádii filmového zážitku, vyzkoušet na vlastní kůži, co znamená práce před kamerou.

Je naprosto nezbytné, aby v první fázi, což je samotné jádro režijního semináře, proběhla herecká zkouška, kde si student svoji připravenou situaci, připravený text vyzkouší před všemi studenty, kteří se semináře účastní, což je tedy deset herců, pěti režisérů a jeden kameraman.

Jako první volbu většinou zvolí režiséři obsazení typové, podle obličeje nejvíce odpovídajícímu napsané postavě. Daleko zajímavější ovšem začíná být, když společně začneme jednotlivé herce prohazovat.

V další fázi semináře tutéž scénu obsadíme někým úplně jiným, a studenti pak bývají nadmíru překvapeni, jakým způsobem jiná herecká interpretace dodává scéně nedefinovatelné kouzlo, kterého při typovém obsazení nebylo možné dosáhnout.

Nešlo přitom o to, že by při prvním obsazení byli herci špatní, naopak, ale většinou při něm nedochází k protnutí entit. Je to zvláštní magie, již bez zkoušení nelze docílit, není možné ji dopředu odhadnout.

Celý seminář je zaměřený tak, aby se studenti naučili správně a na profesionální úrovni dělat hereckou zkoušku, podobně, jako je dělám já u svých filmů – většinou zkoušíme právě ty nejtěžší scény v různých obsazeních.

Například při natáčení Báby z ledu bylo potřeba obsadit celou širokou rodinu. Zkoušel jsem několik různých kombinací obsazení velmi dobrých herců, kteří naštěstí vůči mě projevili takovou míru vlídnosti, že byli ochotní naučit se velký kus textu a zkusit si složitou scénu u stolu při rodinném obědě, aniž by bylo jisté, zda nakonec roli budou hrát.

Teprve v rámci zkoušení jsem totiž mohl s jistotou vysledovat, jestli mezi herci dochází k jiskření, které jsem si při psaní scénáře představoval a vysnil.

Ukázalo se tak například, že mezi skutečnými bratry Hádkovými nedocházelo k tak intenzivnímu „bratrskému“ jiskření jako mezi Markem Danielem a Václavem Neužillem.

Smyslem mého semináře je v první řadě zbavit studenty režie ostychu. Režisér má vstupovat do situací rovnou a přímo, a je to jedna z dovedností, které se snažím svým studentům předat. Studenti semináře tak dostanou jedinečnou možnost jít na scénu, vybrat si herce, režisér pak rovnou zkouší s kamerou nějakou část scény.

Seminář je koncipován tak, že studenti mají za úkol za jeden semestr vytvořit tři krátké filmy na základě formálního zadání.

Do semináře přicházejí s již dopředu připravenými texty.

Úvodní seminář spočívá v herecké zkoušce, jejíž výsledky studenti navzájem komentují. V rámci dalších seminářů všichni své texty natočí a na konci výuky má každý ze studentů natočené tři krátké filmy. Studentům zároveň nechávám volnost v tom, že pokud nechtějí, nemusejí obsadit „předložené“ herce z DAMU, mohou si vybrat jen jejich část nebo přijít s vlastním obsazením.

Tím, že v rámci semináře proběhnou herecké zkoušky a někteří ze studentů herectví se pak (často poprvé) uvidí na plátně, mají také herci možnost zpětně reflektovat zkušenost, jaká je to práce hrát na blízky detail, jaké to je hrát v celku, učí se zpracovat existenci kamery a zvyknout si na ni.

Uvědomí si současně princip filmového výrazového prostředku.

Filmové herectví se totiž od herectví divadelního diametrálně liší.

V divadle má herec k dispozici jeviště a musí ho ovládnout jak výrazivem pohybu, tak výrazivem hlasu, protože právě to jsou přirozené prostředky divadelního herce.

Filmový herec má místo jeviště k dispozici blízkost kamery, a pokud se s ní nenásilně učí pracovat, učí se samotným základům filmového herectví.

V rámci hereckých zkoušek se scéna ihned rozzáběruje a sestříhá. Přímě na semináři tak herci vidí scénu sestříhanou, takže vidí i spolupůsobnost v různých záběrech.

Režisér tedy získává ucelený dojem o tom, zda dané herecké obsazení funguje, nebo naopak. Přesně to má být správný výsledek herecké zkoušky.

V okamžiku, kdy je jisté obsazení, se jde točit „naostro“.

Formální zadání tří textů zní: „Monolog – Dialog“, „Jáma“ a „Rozchod“.

Ve cvičení **Monolog – Dialog** jde o to, že minimálně tři nebo více postav sedí kolem stolu a řeší nějakou situaci, která se vyvíjí.

Cílem cvičení je, aby se režisér naučil scénu rozzáběrovat, najít správné úhly pohledu ve scéně, aby byla ve výsledku filmově co nejpůsobivější.

Znamená to, že je nutné natočit záběry v přímých protipohledech kolem stolu, uprostřed stolu a ještě v kombinaci s pohledy, když se stůl snímá zvenku.

Divák si potřebuje občas odpočinout od očního souboje, který se odehrává mezi postavami, a potřebuje na situaci nahlédnout zvenčí, z odstupu.

Pokud je scéna ještě rozvinutější, potřebuje se divák navíc podívat na prostředí, kde se odehrává, jako na úplný celek. Režisér tedy pracuje s kombinacemi všech těchto záběrů.

Doposud jde o čistě formální zadání: scéna se má odehrávat kolem stolu a ještě dopředu zhruba víme, jak je rozzáběrována.

V rámci toho semináře se studenty nikterak netématizují obsah. Nechávám zcela na nich, jakou situaci vymyslí. Už v prvním ročníku studenti natáčejí malou a velkou etudu, které jsou zaměřeny na autorské vyjádření dramatické situace a obsahu, a autorský vklad je v rámci seminářů komentovaný.

V mém semináři naopak student, teď na začátku druhého ročníku, vypracuje scénu, kterou mu nikterak nekomentuji, a vlastně čekám, jestli se ke zdárnému výsledku dostane, nebo nedostane úplně sám.

Cvičení Monolog – Dialog jsem již absolvoval se třemi ročníky studentů. Za tu dobu vzniklo několik vtipných malých filmů, při kterých se studenti přirozenou cestou učili zvládat zákonitost filmové řeči. Ovšem za celou dobu se pouze jednomu studentovi podařilo natočit film, který má opravdu silnou situaci, jež se vyvíjí. Natočil ho jednak technicky správně, ale současně měla jeho scéna měla svůj obsah, formu a nádherné zpracování. Byl to Martin Repka.

Na začátku Repkova filmu vidíme tři mladé lidi v jedné místnosti. Je to kuchyň, zřejmě příbytek manželského páru, u něhož je na návštěvě třetí postava, mladý muž, který je knězem.

V úvodu vidíme velký detail dívky, která pohledem se zvláštním napětím sleduje kněze, jenž hovoří o svém kněžském poslání, načež manžel, který víceméně ironickými pohledy komentuje knězův monolog, se kněze zeptá, zda je pro něj vyšší svátost manželská nebo kněžská.

Přivede tím kněze do rozpaků a navíc vyjde najevo, že partnerský pár není sezdáný, dokonce ani o svatbě neuvažuje, což způsobí další rozpaky mezi aktéry situace. V tom okamžiku se ozve z vedlejší místnosti pláč malého dítěte. Žena chce rychle vstát a jít ukonejšit dítě, ale muž ji gestem zarazí a jde k dítěti sám.

Žena tedy zůstane v místnosti sama s knězem a v průběhu té krátké chvíle se mu svěří, že celou dobu myslí jen na něj, vyzná mu lásku a svěří mu i prázdnotu, kterou cítí ve vztahu k příteli.

V tom okamžiku se vrací její partner od uklidněného dítěte, kněz viditelně upadne do rozpaků a sehraje scénu se smyšleným telefonátem z fary, který ho odvolává okamžitě pryč. Odvede tím pozornost od svého psychického rozpoložení. Spěšně se rozloučí s přítomnými a odchází pryč. Žena partnera poprosí, aby kněze doprovodil, sama zůstává mlčky sedět za stolem.

Martinu Repkovi se na tak velmi krátkém úseku podařilo otevřít intimní dramatickou situaci mezi třemi postavami, která má napětí přesahující tuto

scénu, protože diváka rozhodně zajímá, jak by se vztah postav, s nimiž jsme byli seznámeni, vyvíjel dál.

Podobně formální zadání má cvičení nazvané **Jáma**. Cvičení je zadané tak, že v mizanscéně má být výrazný nadhled a výrazný podhled. Jde tedy o to, že postavy filmu mají být vůči sobě v pozici výrazného podhledu nebo nadhledu, jedná se tedy o zadání, v němž mizanscéna definuje dramatický obsah situace.

Například někdo se dívá z okna, někdo je dole na ulici, nebo někdo se dívá z mostu dolů na náplavku k řece, někdo se dívá v chodbě domu dolů.

Mizanscéna dopředu určuje dramatický obsah situace, protože jde o záběrování výrazně z nadhledu a výrazně z podhledu.

Za celé tři roky se u tohoto zadání povedlo natočit více kvalitních, povedených filmů, a jeden z nich má opravdu výtečný obsah a přesah.

Je to velmi krátká metafora na téma lhostejnosti. Damián Vondrášek natočil situaci, kdy vidíme, že uklízecí četa někde na kraji města uklízí nepořádek po nějaké proběhlé zábavě. Uklízeči pomalu putují krajinou a sbírají poházené odpadky. Jeden z těch chlapců, mimochodem taky student DAMU, se kterým Damián seznámil v rámci semináře a navzájem se velice oblíbili, hraje chlapíka z uklízecí čety, který po chvíli přijde na kraj jakési jámy, již se Damiánovi skutečně podařilo najít, a vidí, že v díře leží nehybná postava. Seskočí dolů a zjistí, že v jámě leží skutečně mrtvý člověk. Uklízeč stojí na dně jámy vedle mrtvol, kolega na něj volá, pojd', co to tam děláš, a uklízeč vyděšeně odpovídá, podívej, tady je mrtvý člověk.

Kolega suše odvěti: „Tak ho tam nech být, tohle se nás netýká.“ Chlapík tedy poslušně vyleze z jámy, jde dál a pokračuje započaté v práci. Je to opravdu brilantní film na téma lhostejnosti.

Jsme tedy svědky toho, že formální zadání, když je správně pojaté, může vést k velmi kvalitnímu filmovému výsledku.

Třetí cvičení, které studentům semináře zadávám, se jmenuje **Rozchod**.

Jedná se o scénu, kdy se rozcházejí dva partneři.

Formální zadání cvičení je takové, že má být celé natočené v jednom jediném záběru, a má se přitom pracovat s vnitrozáběrovou montáží v mizanscéně.

Cvičení je důležité proto, aby si studenti uvědomili, že režisér má vždy možnost principiální volby. Buď si zvolí možnost scénu natočit ve více záběrech, nebo ji natočí v záběru jednom. Cvičení je tedy důležité pro uvědomění si a vyzkoušení možnosti vnitrozáběrové montáže.

I zde jde o ryze formální zadání, i když v tomto případě již situační, a vznikly v rámci něj dvě úplně úžasné scény od našich studentů Aliaksandra Stelchenka a Myroslavy Klochko předvádějící rozchod dvou partnerů. V obou případech je to úžasně natočená scéna, taky bych řekl velmi nestereotypní.

V krátkém filmu Rozchod Myroslavy Klochko sledujeme hádající se manželský pár ve velmi vysokém stupni afektu.

Afekt obou aktérů je skvěle propojen s pohyby kamery, která rozčileně švenkuje od obličejů hereckých představitelů k rukám vykonávajícím činnosti. Tím kamera bezděčně vyjadřuje emoci hlavních protagonistů.

Celý rozhovor se odehrává v místnosti mezi těmito dvěma aktéry. V průběhu hádky se dostaneme k pohledu ven z okna oknu, za nímž uvidíme opuštěné dítě, které překvapivě zůstalo samo venku bez kontroly a dohledu rodičů.

Oba rodiče si náhle uvědomí, že na dítě úplně zapomněli, spěchají za ním, a my skrze okno pozorujeme něco jako šťastnou rodinku kolem nevědomky ztraceného a znovu nalezeného dítěte.

Myroslavě se tak podařilo najít překvapivou pointu krátké mikrosituace a přesvědčivě vyjádřit celou scénu jedním záběrem pomocí vnitrozáběrové montáže.

Smyslem semináře je kromě toho, že se v jeho rámci natočí filmy a studenti získají povědomí a praxi, je naučit studenty dělat kvalitní hereckou zkoušku. Zkoušku, nikoli casting. Casting vnímám jako pejorativní a negativní proces, v němž je častokrát herec nebo uchazeč o roli vystavovaný zbytečně ponižující situaci. Nejsem přítelem této metody. Když pracuji s hercem, je pro mě zásadně určující právě herecká zkouška.

Znamená to, že herec je obeznámený s celkem dané situace, přečetl si už dopředu scénář nebo alespoň jeho odpovídající část, měl čas o roli uvažovat a přemýšlet o její interpretaci.

Vybereme scénu, kterou se herec naučí, vyberu mu partnera, kterého také zrovna zkouším, nebo už je definitivně vybraný. Herec tedy hraje se svým partnerem a zkouška, byť v náznakové dekoraci, se natáčí takovým způsobem, aby se dala sestříhat, pustit a posoudit. Slouží jako důkaz o tom, jak různí představitelé odpovídají svým rolím, předobrazům ze scénáře.

Herec i režisér jsou vystaveni situaci, že oba dva vědí, že spolu něco podniknou, ale že to nemusí dopadnout tak, že herec bude tu roli nakonec hrát. V tomto stádiu má zkouška stále ještě povahu rozhodnutí o obsazení role. Pak, ve fázi definitivního rozhodnutí, samozřejmě dochází k nejnepříjemnějšímu překračování hranic intimity.

Ve chvíli, kdy zjistím, že daný herec není pro roli ten pravý, je mým úkolem zatelefonovat mu to a vysvětlit a zdůvodnit své rozhodnutí. Je to nepříjemná pozice a spousta režisérů tuto chvíli odkládá. Také se do toho, upřímně řečeno, příliš nehrnu. Nejhorší je, když se k rozhovoru režisér nakonec vůbec neodváží, a než by herce zklamal, raději se rozhodne ho do filmu obsadit. Právě tehdy totiž dochází k oné stereotypitě, o níž byla řeč na začátku. Režisér ví, že je obsazení špatné, ale ostýchá se to herci říct, protože mu to už přijde neslušné.

Samozřejmě popisují krajní situaci, ale režisérovi filmu by se opravdu nemělo stávat, že když se začne natáčet film, teprve začne pochybovat o tom, že vybraný představitel je ten nejlepší.

Jde navíc i o to, že v duševním smyslu se část práce odehraje už před natáčením, herec si musí zpracovat svou roli, dospět k interpretaci postavy, v podmínkách herecké zkoušky se pokusit dospět k autenticitě okamžiku, aby režisér, a to je jedna z jeho funkcí, byl přesvědčený, že je interpretace pravdivá vůči celku vyprávění.

Jsem velice rád, že herci, které oslovuji, na nutnost zkoušky přistupují a chápou ji. Všechny herců, které kdy oslovím, si přirozeně vážím a dopředu věřím tomu, že odvedou špičkový výkon, ale jedině při herecké zkoušce mohou s jistotou poznat, zda dojde ke kýženému protnutí.

Zkoušky jsou zdoluhavý, náročný, nepříjemný proces, ve kterém jde o to, že režisérova povinnost je udělat pro vznikající film ta nejlepší možná rozhodnutí. Pokud se jedná o historický film, je nezbytně nutné natáčet zkoušku alespoň v náznakových dekoracích a v kostýmu a alespoň s náznakovou maskou, protože to všechno ovlivňuje výsledný herecův výraz.

Pokud tímto poctivým způsobem budeme provádět se studenty herectví herecké zkoušky, je šance, že se naši posluchači naučí techniku herecké zkoušky používat a že se díky tomu stane nedílnou a přirozenou součástí režisérské i herecké práce skutečnost, že se před natáčením filmu nezbytně zkouší.

Současně se herci naučí chápat, že i když nakonec po herecké zkoušce nejsou vybráni, není to známka jejich špatného výkonu nebo něco, z čeho by měli být smutní, ale přirozená součást tvůrčího procesu, při němž se hledá „chemie“.

U herecké zkoušky z čistě technických důvodů dochází k tomu, že se jí účastní víc spoluhráčů.

Právě teď pro chystaný film hledám herečku pro roli mladé dívky. Pozvu na zkoušku obě předvybrané dívky ve stejný čas. Je to samozřejmě pro herečky nepříjemné, ale pro mě je to jednodušší v tom, že jim řeknu oběma, že si nejsem jistý, ale udělal jsem hereckou zkoušku, obě jste byly při zkoušce vynikající, ale musím si to nechat posoudit dalším lidem ze štábu.

V této fázi je nutné získat reflexi. Samozřejmě se režisér musí nakonec rozhodnout sám podle své intuice, ale já jsem přirozeně zvyklý, že mě zajímá mínění mých kolegů, spolupracovníků, studentů. Vlastně už samotné zveřejnění herecké zkoušky pokládám za malý test, protože jediné tehdy poznám, jestli obsazení táhne, má šmrnc, náboj, jestli to je zajímavá scéna, nebo dochází k již mnohokrát zmiňované stereotypitě, kdy vlastně herec vůbec ničím nepřekvapí.

Kromě toho jsem si vyzkoušel, že herecká zkouška může mít efektivní účinek k nevědomému popostrčení herce, aby sám našel prostor pro pravdu své postavy. Před natáčením *Báby z ledu* Zuzana Kronerová stále oddalovala okamžik, kdy poprvé vstoupí do ledové vody a začne trénovat, už jsem se skoro začínal bát, že se nakonec neosmělí (i když to mělo svou logiku, protože opravdoví otužilci jí radili, kdy má správně začít). A když jsem jednou na hereckou zkoušku pozval jinou, taktéž vynikající herečku, které si velmi vážím, a Zuzana toho byla svědkem, okamžitě začala pravidelně otužovat.

Základem pedagogické práce na naší katedře je práce v dílnách.

Dílnu si student vybírá na základě svých preferencí. Je to opravdu hodně důležité, protože práce v dílně je opět velmi intimní proces.

Student jako autor v rámci dílny hledá a formuluje své téma a jako filmový realizátor hledá způsob, jakými výrazovými prostředky své téma adekvátně vyjádřit.

Podstatou dílny je, že jde o práci dlouhodobou a intimní. Nejedná se pouze jen o předávání a zkoušení nějakých technických či řemeslných znalostí a praktik, ale jde doslova o formování autorské osobnosti, to znamená primárně osobního postoje k okolním skutečnostem.

Taková pedagogická práce může být autentická pouze v momentě, kdy jsou opět překračovány některé hranice intimity. V tom smyslu, že autorská osobnost, ve chvíli, kdy si hledá a formuluje své téma, musí být osobě pedagoga otevřená a přístupná, a stejně tak musí být pedagog otevřený a přístupný tomu, že se častokrát dotýká intimního světa studentovy osobnosti. Důležitý je tam moment důvěry, která může způsobovat právě to, že se nehraje nějaká hra, předstírání nějakých názorů, ale jde se rovnou k podstatě problému.

Měl jsem to štěstí, že jsem při studiích měl v ročníku – tenkrát jsme ještě měli ročníkovou výchovu – šťastnou možnost absolvovat dlouhodobou čtyřletou práci s Věrou Chytilovou.

Byl jsem vděčný za to, že ona jako autorská osobnost nám, začínajícím autorům, studentům, odkryla svůj způsob uvažování o světě a své metody práce.

Paní Věra vždy bytostně formulovala autorský postoj jako hledání pravdy. To znamená, že ji nezajímala otázka, jak je film vyprávěný, ale proč je vyprávěný, kde je pravda předkládaného příběhu, kde je dilema, jehož se příběh týká. Tento způsob myšlení vede přirozeně k autorské tvorbě a vede přirozeně také k tomu, že autor se jako jedinečná lidská bytost vyjadřuje k různým problémům, které on sám vnímá v tu chvíli jako podstatné, bytostné a důležité.

V okamžiku, kdy je zformulované téma, přichází otázka, jak příběh vyprávět. Každý tvůrce má svůj způsob uvažování o filmu a ten je třeba respektovat.

Můj přístup k filmovému vyprávění je takový, že pro mě jsou bytostně důležité postavy a jejich vnitřní život. Příběh není to, co formuje postavy, ale naopak postavy formují příběh. Vnímám příběh tak, že ztělesňuje vývoj postavy.

Na začátku příběhu potkáme postavu, která se setká s nějakým problémem, který není schopná vyřešit.

Příběhem rozumíme to, jakým způsobem se postava k danému problému dokáže postavit, a jak toto její jednání proměňuje ji samou.

Toto je můj způsob, jakým nazírám na filmové vyprávění, proto mě zajímá především vnitřní svět postav a to, v jakých situacích se tento svět může projevit. Můj způsob přemýšlení pochopitelně není jediný možný.

Můžu studentům pomoci tím, že jim pomáhám analyzovat látku z hlediska vývoje postav, ale nepředpokládám, že to je jediná možná cesta k výsledku.

Studenti jsou samostatné tvůrčí osobnosti a každý z nich si hledá svůj styl, vybírá si svůj způsob vyjadřování, prvky filmové řeči, s nimiž pracuje osobitým způsobem. Pedagogova práce spočívá v tom pomáhat samostatné osobnosti v růstu. Jedna z metod, která se mi velmi osvědčila, je ta, že studentům dávám možnost nahlédnout do procesu vlastní tvorby.

Sám jsem byl vděčný Věře Chytilové, když jsem jí asistoval, že mi dokázala ukázat nejen svůj um, který jistojistě měla, ale také své pochybnosti.

Myslím si, že každý tvůrčí autor, právě aby neupadl do stereotypu a do klišé svého vlastního výraziva, je neustále konfrontovaný s pochybami o smyslu vyprávění, o způsobu vyprávění, pochybami, jestli je správně kladena zásadní otázka díla.

Stejně jako já jsem měl příležitost zažít pochybnosti a snad i tápání paní Věry, považuji za podstatnou součást pedagogického procesu umožnit studentům zažít mé vlastní pochybnosti.

Jednak studenty seznamuji se vznikem a vývojem scénářů, na nichž pracuji, a v rámci možností se je snažím brát i na natáčení.

Dělám tak už proto, aby studenti zažili praktický provoz a naučili se fungovat v prostředí profesionálního filmového štábu, a současně abych jim, a i tady jde o překračování hranic intimity, dal dohlédnout, co jako režisér na place řeším, do jakých nečekaných situací se dostávám.

Přirozeně k tomu patří určitá míra pochyb, nejistoty, hledání, tápání, omylů, jež jsou s touto činností nutně spojeny. Domnívám se tak, že to může usnadnit studentovi nebát se svých vlastních pochyb a pochopit, že právě ten zápas o tvar, nejistota, pochybování a hledání jsou součástí tvůrčího procesu, jehož úběžníkem je živé filmové dílo.

Život a autenticitu je nutné neustále v každé scéně, v každém momentu hledat a nacházet prostředky, jak ji vybuzovat.

V tom spočívá samotný smysl režijní práce.

Pro studenta filmové režie je velmi důležitá možnost zažít, prožít tento proces i se svým pedagogem, který je byť o nepatrný kus v jakési sumě zkušeností dál, ale z podstaty věci řeší ty samé pochyby jako naprostý začátečník.

Ukazovat profesionalitu jako stav, kde je osoba, která všemu absolutně rozumí a je připravena na všechny situace, které mohou nastat, podle mých vlastních zkušeností neodpovídá pravdě.

I když nepochybuji o tom, že jsou filmaři, kteří mají tak dokonale zformovanou svoji autorskou vizi, že na place žádným pochybám nepropadají, ale já tenhle typ rozhodně nejsem.

Jestli něco studenty mohu naučit, pak to, že je upřímným způsobem zasvětim do toho, jakým způsobem jsem schopen pracovat já.

Aby k takovému vysokému stupni spolupráce mezi studentem a pedagogem mohlo dojít, nutnou podmínkou je to, aby si student pedagoga vybral, podle svých preferencí a podle své intuice a znalostí díla pedagoga.