AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Magisterský program

Režie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

PRAKTICKÁ REŽIE DRUHÉHO PLÁNU

BcA. Jan Hecht

Vedoucí práce: doc. Ing. Mgr. Bohdan Sláma

Oponent práce: Mgr. Petr Marek

Datum obhajoby: 16.6.2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

PRAKTICKÁ REŽIE DRUHÉHO PLÁNU

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne …… ……..
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

ABSTRAKT

Tato diplomová práce se zaměřuje na režijní pojetí tzv. "druhého plánu". Nejprve je rozebrán teoretický rámec vymezující dosavadní popsání problematiky a následně se autor věnuje upřesnění terminologie a zařazení režie tzv. druhého plánu do kontextu dosud známých náležitostí režijní tvorby. Následně jsou rozebrány praktické prvky režie druhého plánu a uplatnitelné postupy. V závěru autor zhodnocuje vlastní zkušenosti s tématem a shrnuje obsah a přínos této teoretické práce.

ABSTRACT

This diploma thesis focuses on the directing concept of the so-called "background action". First, the theoretical framework defining the current description of the issue is analyzed, and then the author deals with the specification of terminology and the inclusion of directing the so-called background action in the context of known requirements of directing. Subsequently, the practical elements of directing the background action and applicable procedures are discussed. In the end, the author evaluates his own experience with the topic and summarizes the content and contribution of this theoretical work.

OBSAH

1. Úvod 7

2. Co je to druhý plán? 9

- Dosavadní zpracování problematiky v literatuře 9
- Nikoliv prostor, ale divákovo vnímání 14
- Mechanismus čtení záběru a křivka zrání záběru 25
- Předznamenání v druhém plánu 28

3. Příprava druhého plánu..... 34

- Druhý plán ve scénáři 34
- Kdo má druhý plán na starost? 37
- Prvek náhody vs. připravenost 38

4. Praktické složky režie druhého plánu 44

- Kompars
  - Masa a jedinec 44
  - Komparsní "herectví" vs. autenticita 48
  - Komparsní dovednost 52
  - Výběr komparsu a práce s ním 52

- Dekorace a prostor
  - Kostým a rekvizita 55
  - Prázdno, plno a perspektiva 58
  - Stylizovaná nebo historická látka 64

- Zvuk
  - Atmosféra, ruchy, sbory a hudba 68

5. Osobní zkušenost a závěr..... 70

6. Seznam použité literatury..... 71

1. ÚVOD

V této diplomové práci se hodlám věnovat aspektu praktického režijního postupu, kterému se neodborně říká "Režie druhého plánu". Proč neodborně? Protože jako samostatně vyňatá součást režijní práce nebyl dosud uspokojivě definován a rozebrán a ani autoři dosavadní odborné literatury ho nespatřují jako samostojnou kapitolu filmové tvorby. Uvědomuji si, že jej nelze vyjmout z celkového tvůrčího procesu při přípravě, výrobě a dokončení kinematografického díla, a proto se na něj hodlám zaměřit jako na součást komplexního režijního přístupu. Vím, že tvorba hodnotného uměleckého díla by měla stát především na kvalitním provedení "prvního plánu", ovšem primární nástroje filmové režie jsou za více než století její existence popsány obsáhle a nebojím se říct, že velice kvalitně a současně rozmanitě. Druhý plán jako nástroj k posílení primárních významů vyprávění ovšem zůstává upozaděn, což je vzhledem k samotné povaze jeho existence logické, ovšem z hlediska jeho vytváření poněkud ochuzující zejména pro studenty oboru filmová režie.

Mým záměrem v této diplomové teoretické práci je pojmenovat nejprve zeširoka samotný obor "režie druhého plánu", jeho odborné ukotvení a dosavadní (ne)definici. Posléze chci představit definici novou, která přesněji a snáze vymezuje pojem "druhého plánu" a uvést jej v kontextu dosavadní teorie filmové režie. Záměrně jsem pojmenoval tento text "Praktická režie druhého plánu", neboť slovy klasika - *Šedivá je teorie, zelený je strom praxe*. A když už pracně vymezíme teoretický rozměr problematiky, bylo by dobré ho rozebrat i z hlediska jeho praktického využití, což bude náplaní druhé části tohoto textu.
Na závěr se pak hodlám na celou problematiku teoretickou i praktickou podívat prizmatem mé dosavadní zkušenosti nejen coby režiséra hrané tvorby, ale i jako pomocného režiséra a dokonce i z mé zkušenosti epizodisty a komparzisty.

Metodika této práce je postavena na práci s odbornou literaturou, osobní zkušeností v oboru a rozhovory s představiteli profesí, které k problematice mají blízko a dokážou ji nazírat ze svého úhlu pohledu. Tuto kombinaci teorie a praxe volím i jako rámec pro celou tuto diplomovou práci, neboť zastávám názor, že teorie je důležitá především proto, aby mohla být následně uvedena v praxi. V textu budu pracovat s citacemi a obrazovou přílohou, kterou jsem se rozhodl na rozdíl od své předchozí teoretické práce vkládat přímo do textu, neboť oddělená

obrazová příloha nutí čtenáře neustále listovat sem a tam a čtení práce, kde především u filmového oboru hraje obrazová příloha důležitou roli, se stává poněkud nekomfortním.

Tento text je primárně určen studentům oboru filmová režie, kteří mají zájem rozšířit svoje pole zájmu i o režijní rozměr, který z podstaty věci bývá opomíjen a v přípravě i samotné realizaci díla bývá z důvodů časových, finančních i čistě zájmových opomíjen.

2. CO JE TO DRUHÝ PLÁN

Dosavadní zpracování problematiky v literatuře

Druhý plán coby *terminus technicus*, můžeme dnes alespoň v českém jazyce a českém prostředí považovat za hovorově ustálený termín, který má poněkud tekutou podobu svého vlastního významu a v pravém slova smyslu dichotomickou. Příznačné pro současnou definici druhého plánu, popřípadě jeho režie, je fakt, že žádná ucelená definice neexistuje. Nenacházíme ji v českých ani zahraničních pramenech. Po mých opakovaných dotazech na kapacity filmové teorie (za všechny zmíním nestora filmové teorie pana profesora Jana Bernarda a filmového teoretika Petra Szczepanika) jsem zjistil, že ani oni, ani nikdo z autorů, s jejichž tvorbou jsou obeznámeni, se teoreticky nevěnuje režii druhého plánu. Možná se tak pouštím do definice oboru, který nepotřebuje být definován, když se to za posledních sto let nestalo alespoň měrou, která by stála za všeobecné povšimnutí. Součástí mé zkušenosti ve snaze definovat "režii druhého plánu" je i odpověď jednoho ze současných pedagogů katedry režie, že moje snaha je dokonce nesmyslná, a že je to podobné, jako bych se u obrazů věnoval pouze vnímání jejich pozadí. Existence této práce je dokladem mého opačného přesvědčení. "Druhý plán" (ať je čímkoliv) přirozeně nemůže fungovat ba dokonce ani existovat bez plánu prvního, tedy primárního dění na filmovém plátně. Přesto jako praktická složka režijní profese snese samostatnou kapitolu a jako taková složka potřebuje nejdříve teoretické vymezení.

Samotný termín "druhý plán" vznikl z praktické potřeby rozdělit prostor před kamerou na sektory podle hloubky perspektivy či vzdáleností předmětů a postav od ohniska čočky, aby se dalo snáze pojmenovat, o jaké oblasti snímaného prostoru hovoříme. Protože je všeobecnou tradicí umisťovat důležité složky filmového vyprávění přímo před kameru, tak aby divák kupříkladu pohodlně viděl do tváře herci, či mohl sledovat podstatnou akci, označuje se tento prostor logicky jako první plán. Vše, co je za ním, lze pak nazývat druhým, třetím, čtvrtým a dalšími plány podle potřeby. Obdobně se k problematice plánů vyjadřují i David Bordwell a Kristin Thomas v publikaci Umění filmu: "Vodítka prostorové hloubky nám vnucují představu, že prostor má objem a několik různých *plánů*. Mluvíme-li o objemu nějakého objektu, máme tím na mysli, že existuje v trojrozměrném prostoru" … "Vodítka v obraze rozlišují i jednotlivé

plány, což jsou vrstvy prostoru, které zaplňují osoby nebo objekty. Plány označujeme podle toho, jak blízko nebo daleko jsou od kamery: popředí, střední plán a pozadí. Právě jeden plán má pouze zcela prázdný záběr: jakmile se však objeví nějaký tvar - i abstraktní - budeme ho vnímat proti pozadí." … "Překrývání (objektů) může naznačit poměrně mnoho plánů. Ve filmu Jeana-Luca Godarda *La Chinoise* vidíme tři různé plány:

(*La Chinose, r. Jean-Luc Godard, 1967)*

V pozadí výstřižky z módních časopisů, ve středním plánu ženskou tvář zakrývající pozadí a v popředí její ruku, jež překrývá spodní část její tváře. Dojem překrývajících se plánů vzbuzují rovněž barevné rozdíly. Filmaři si pro pozadí často volí chladné nebo bledé barvy, protože nejsou tak výrazné - do těchto barev je laděno třeba celé prostředí. A naopak, poněvadž teplé nebo syté barvy jsou zřetelnější, právě odstíny těchto barev se často využívají pro kostýmy nebo další prvky v popředí."[1]

V tomto textu je tedy rozebrána existence plánů bez ohledu na podstatnost děje, který se v tom kterém plánu odehrává. Současně se totiž můžeme dostat do situace, kdy hlavní dění záběru se nachází kupříkladu až za oknem budovy, na němž je umístěna květina, která není pro režijní pojetí scény až tak důležitá, jen vytváří prostředí, v němž se odehrává ústřední akce. Teprve za oknem je dejme tomu umístěna hlavní postava, jež vede dialog, který je pro děj podstatný, a teprve za ní panuje kupříkladu čilý ruch obchodu a ještě více v pozadí provoz na ulici:

[1] 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. str. 198

(koláž vytvořená ze snímku Family Plot, r. Alfred Hitchcock, 1976)

V takové situaci bychom hovořili o květině v prvním plánu, jakkoliv víme, že podstatná akce se odehrává v tomto případě až v plánu druhém. V takovém případě pak ustálené označení druhého plánu jako čehosi méně podstatného poněkud kulhá, což naplňuje v úvodu zmíněnou dichotomii. Protože je těžko si představit, že v případě potřeby vytvořit třeba komparsní akcí potřebnou náladu prodejny či ulice za hlavní postavou, těžko bychom v praxi hovořili o "režii třetího nebo čtvrtého plánu."

Současně se někdy za "režii druhého plánu" (při odhlédnutí od významu slova "plán" ve smyslu, jak je zmiňován například Thompsnovou a Bordwellem nebo v naší ukázce s květinou a obchodem) považuje jakákoliv režie komparsu popřípadě scén s větším množstvím techniky (auta, lodě, letadla, atd.) eventuelně i zvířat. Po mém soudu nejde přímo o režii druhého plánu v chápání významu, kterak se mu budu věnovat v následující kapitole. Přesto ani této problematice není v odborné nebo memoárové literatuře podstatných tvůrců mnoho zmiňováno. Z knih, které mi byly doporučeny nebo s nimiž jsem se sám setkal, jsem našel zmínku pouze ve dvou a to ve vzpomínkách Miloše Formana a ve skriptech určených studentům oboru filmová režie napsaných profesorem Otakarem Vávrou na FAMU. Miloš Forman tak učinil při vzpomínce na své režijní

začátky, kdy coby autor scénáře a asistent Alfréda Radoka při natáčení filmu Dědeček automobil zažil následující:

"Anonymitu mého přínosu na konečné verzi scénáře odměnil Radok jednoho rána v pražské Stromovce tím, že mě pustil k režírování. Měl jsem točit davovou scénu, reprodukující dobovou filmovou reportáž o předvádění fantastické tříkolky ve Stromovce na počátku století. Stroj měl šest sedadel, byl vysoký asi dva metry a svého času způsobil velké srocení davu, takže jsem měl k dispozici početný kostýmovaný komparz. Poprvé v životě jsem měl na povel celý plac. Skeptické úšklebky zkušeného štábu mě jenom popíchly, abych jim dokázal, že to zmáknu. Vyzkoušel jsem si posádku tříkolky a ukázalo se, že jízdu zvládají s ledabylou elegancí, takže jsem určil, kde bude stát kamera, rozestavěl jsem kompars do obrázku nedělní pohody v parku, dlouze zazíral do hledáčku kamery a nakonec jsem dal pokyn, který to všechno uvedl do pohybu. Šest jezdců se opřelo do pedálů a v tu chvíli se kolem začali sbíhat pánové v cylindrech, dámy s parazoly i otrhaní kluci a všichni užasle zírali. Přestože všechno proběhlo tak, jak jsem nařídil, něco mi v tom nehrálo, jenže jsem nevěděl, co to je, a tak jsem dal pokyn celou scénu sjet ještě jednou. Chvíli mi trvalo, než se všichni vrátili na původní místa. V duchu jsem si zatím promítal, jak bude scéna vypadat, až ji později upravíme do trhavě zrychleného pohybu starých filmů, ale nijak mi to nepomohlo.

Při druhé klapce jsem všechno sledoval ještě bedlivěji, ale pořád se mi zdálo, že tomu nějak chybí pravda. Ale nevěděl jsem proč. Rozhodl jsem proto, že to uděláme potřetí. 'Vždyť to bylo dobrý,' hudroval ostřílený kameraman. Scéna byla dost náročná a on měl hrůzu z režisérského novice, který je tam bude hodiny mořit ve své snaze po nedostižné dokonalosti. Vycítil, že nevím tak docela přesně, oč mi jde. 'Stejně bych to rád ještě jednou zopakoval,' trval jsem na svém. Neochotně mě uposlechli, ale dávali si pěkně načas, než pomalu vrátili všechny statisty na výchozí pozice. Nakonec bylo všechno připraveno na další klapku, a já to rychle odmávl. Jenže někteří statisti už měli toho filmařského blbnutí dost. Jeden z nich se na ten monstrstroj vykašlal, otočil se tříkolka netříkolka a odkráčel někam na pivo. Prošel nám přímo před kamerou.

'Stop!' zařval jsem a už jsem věděl přesně, co mi v oné scéně chybělo. Jak jsem ji narežíroval, byla totiž příliš dokonalá, příliš abstraktní a teoretická. Ve všech kinožurnálech, co jsem kdy viděl, byli vždycky lidi, kteří kolem hlavní

atrakce, ať byla poutavá nebo šokující, prostě jenom nevšímavě prošli. A tak se to muselo natočit ještě jednou. Tentokrát jsem rozestavil po parku pár lidí a vyzval je, ať se chovají netečně k tomu srocení a jdou si po svém. Scéna pak konečně dostala tu správnou chaotickou podobu, tu pravdu, která tomu chyběla. Byla to maličkost, letmý postřeh, ale znamenal pro mě prozření. Uvědomil jsem si totiž, že pravdě na plátně dá vyniknout velice často právě ten, kdo ji popírá. Když člověk režíruje film, musí ho celou dobu nosit v hlavě, aby na konci ty stovky detailů držely pohromadě jako celek. Je to jako snažit se tři měsíce balancovat na dlani domečkem z karet a vyžaduje to pořádnou koncentraci, takže nezbývá čas na nic jiného."[2]

Miloš Forman se tak věnuje podstatné otázce realističnosti práce s davem a to dokonce v dobové látce. Zmiňuje velmi podstatné aspekty režie (nejen) druhého plánu a přitom se přímo o režii druhého plánu nejedná, neboť jde vlastně o režii všech plánů. Zmíněné dění není pozadí podstatnější akce. Záběr byl o tom, o čem Miloš Forman píše, o věrohodném zpodobnění lidové veselice a byl tedy komparsní akcí a dalšími složkami naplněn zcela.

Jediným, kdo se zeširoka vyjádřil, alespoň k velmi podstatné složce režie druhého plánu byl zmíněný Otakar Vávra ve svých skriptech, kde celou kapitolu věnoval komparsní režii (vybrané výňatky): "Představte si, že procházíte velkoměstem, vesnicí, že se ocitnete v sále na plese nebo na koncertě a nikde živé duše. Bude to jistě působit na vás podivně, záhadně a stejně nesmyslně jako filmová scéna, ve které by hrdinka vystoupila z obchodu na hlavní třídě, kdy by - ve všední den - nebylo jediného člověka. Cítili byste, že ulice byla násilně vyklizena a uzavřena policií a že jedině hrdinka má dovoleno přejít. Ve filmu nemohou být hrdinové dramatu odříznuti od okolního života a světa, jehož rytmem cítíme ustavičně. Jsou jeho součástí, vyrůstají z prostředí ostatních lidí a obracejí k sobě naši pozornost tím, že nesou zajímavý příběh. Náznakem jejich 'světa', jakýmsi živým pozadím, je dav bezejmenných, proudící v ulicích, pracující, tančící a bojující - filmový kompars. Ani si ho nevšimnete, jak se vám zdá samozřejmým a samozřejmým se vám zdá, pokud je pravdivým. Stačí však, aby jediný člověk z tohoto davu se špatně pohyboval, dělal nepříhodná gesta, nebo měl špatnou paruku, hned ho zpozorujete. Každá taková chyba na sebe

[2] FORMAN, Miloš a Jan NOVÁK. *Co já vím?: rozšířené a aktualizované vydání autobiografie*. 3., přeprac. a dopl. vyd. Přeložil Jiří JOSEK. Praha: Argo, 2013. ISBN 978-80-7432-326-3. str. 118

upozorní. Divíte se rozhořčeně, jak si mohou ti lidé kolem hlavních osob hrát na vznešenou společnost, když se třeba vůbec neumí pohybovat ve fraku, nebo proč tento vousáč předstírá, že je dřevorubec, když neumí ani vzít sekyru do ruky a má dokonce manikurované nehty. V tom okamžiku ztrácíte iluzi a film vás nepřesvědčí. Poznáte však ještě tisíc méně nápadných věcí: opravdoví lidé na ulici přeci chodí mnohem rychleji, než tito loudalové, kteří zjevně nikam nejdou. Při taneční zábavě lidé tančí s radostí z tance a ne proto, že musí, ačkoliv jsou unaveni. Rváči se bijí ve vzteku a 'doopravdy', nemávají jen zbraněmi a nedávají si přitom pozor, aby si neublížili. Na to všechno si musí dát pozor 'filmový dav', abyste mu věřili, abyste na okamžik zapomněli, že je filmovým a ne skutečným davem. Má nevděčný úkol: když je horlivý a pravidvý, zaniká, ale chybami na sebe upozorňuje, protože ruší iluzi.“[3]

Otakar Vávra se v tomto textu dotkl několika velice podstatných apektů “režie druhého plánu”, patrně nejvýstižněji, jak je lze v dostupné literatuře nalézt. Nabízí se znovu již zmíněná otázka, proč není “režii druhého plánu” věnováno více prostoru v odborných publikacích nebo ve vzpomínkách autorů. Vysvětlení je zřejmě prosté - prim přeci jenom hraje režie prvního plánu, tedy složek, o něž jde ve filmu především a které tvoří příběh a zmíněnou filmovou iluzi. Je to tak správně, neboť na nich záleží především, ovšem dle mého soudu, věnovat se složkám sekundárním není od věci, neboť mohou mnohdy posílit to v pravém slova smyslu prvoplánové.

Z dosavadně zjištěného tedy víme, že existuje nepříliš ustálený pojem “režie druhého plánu” a velké množství nástrojů a praktických složek, které lze k jeho vytváření (stejně jako k vytváření kompletní mizanscény) použít.

Nikoliv prostor, ale divákovo vnímání

Při snaze nově definovat pojem “režie druhého plánu” se nechci pasovat do role filmového teorika nebo dokonce teoretika umění, ale chci-li se věnovat v teoretické diplomové práce nějakému tématu, nota bene takovému, které ani svou definici nemá, nemohu činit jinak. V předchozí kapitole jsem zmínil rozměry, kterými je režie druhého plánu nahlížena a určitou nelogičnost, která

[3] VÁVRA, Otakar, *Teorie a praxe filmové režie I.*, 1983, AMU, str. 113

vzniká propojením zmíněných významů, zejména slovu "plán". Při úvaze, jak přesněji usadit termín "režie druhého plánu" jsem se zabýval především otázkou, k čemu má tento aspekt režijní tvorby sloužit. Odpověděl jsem si, že **"druhý plán" má zcela podporovat "první plán" a to tak, aby nebyl divákovi na první pohled zřejmý**. Jak ovšem oddělit jednotlivé plány, čeho jsou to vlastně plány a nedostávám se přímo k podstatě samotné filmové mizanscény?

Předně, ano: moje definice "režie druhého plánu" vychází z podstaty mizanscény tak jak ji definují tito:

Thomas Bordwell a Kristin Thompson:

"Původní francouzský význam *mise en scene* znamená 'umístit na scénu' a zpočátku se používal v souvislosti s režírováním divadelních her. Filmoví badatelé termín přenesli na filmovou režii a označují jím režisérovu kontrolu nad tím, co se objeví ve filmovém okénku. Jak lze očekávat, mizanscéna zahrnuje ty aspekty filmu, které lze rozeznat i v divadle: prostředí, osvětlování, kostým a jednání postav. Kontrolou mizanscény režisér *inscenuje událost* pro kameru."[4]

James Monaco:

"Filmař stojí před třemi otázkami: Co točit? Jak to točit? Jak záběr uvést? Doménou prvních dvou otázek je mizanscéna, té poslední montáž. Mizanscéna je často považována za statickou, montáž za dynamickou. Není tomu tak. Protože záběr čteme, jsme do něj aktivně zapojeni. Kódy mizanscény jsou nástroje, pomocí nichž filmař mění a upravuje, jak záběr čteme."[5]

Mizanscéna, tedy vše, co režisér umístí a určí k životu před kamerou (ale i kolem ní), v sobě nepředpokládá existenci plánů, protože vše, co je součástí filmového záběru, je záměrné. A pokud to není záměrně natočeno, je to záměrně použito v díle a tak to svůj záměr získává. Přesto existuje potřeba rozdělovat mizanscénu na plány a to především z praktického hlediska. Pokud jsem v předchozí kapitole mluvil o určité nelogičnosti avšak ustálenosti vnímat mizanscénu potažmo plány jako množství prvků různě vzdálených od kamery, bylo by dobré tento rozpor napravit.

---

[4] 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 str. 160

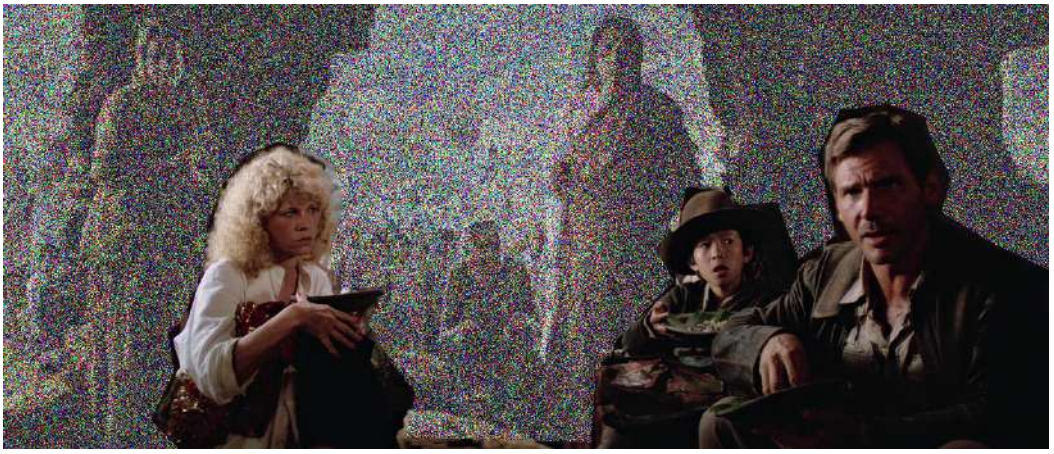
[5] MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 978-80-00-01410-4. str. 108

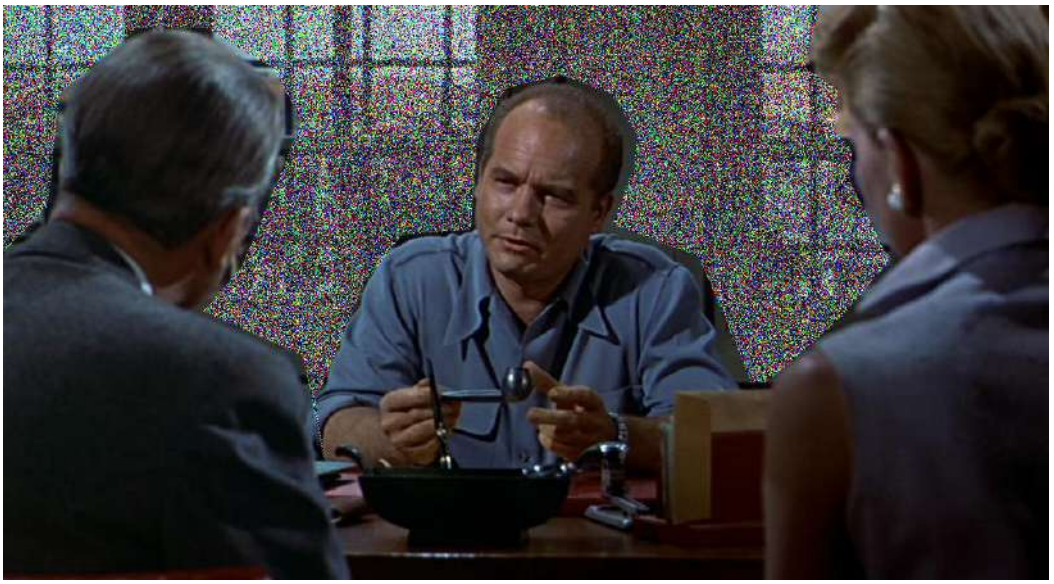
Pokud bych se měl pokusit přesněji teoreticky i prakticky vymezit "režii druhého plánu" popřípadě "druhý plán" jako takový, nerozděloval bych dění na plátně podle vzdálenosti od kamery, ale podle toho čemu divák věnuje nebo má věnovat pozornost. Vznikl by tedy opět první a druhý plán, ale ovšem jako **plány divákovi pozornosti**.

Prvním plánem lze chápat to, co má divák sledovat primárně. Tam se odehrává hlavní podstata děje. Druhým plánem pak to, co dotváří okolnosti hlavního dění. Přirozeně vyvstávají otázky, zda například scéna davového řádění nebo otevírací záběr na noční město je prvním nebo druhým plánem. Předně, **v tomto pojetí první plán existuje vždy, druhý plán jenom někdy**. Nejjednodušší bude představit tuto úvahu na ukázkách:

(*Good Will Hunting, r. G. Van Sant, 1997; Temple Of Doom, r. S. Spielberg, 1984; The Man Who Knew Too Much, r. A. Hitchcock, 1957)*

Zde jsem umístil tři poměrně čistě čitelné a statické záběry z filmů režisérů Guse Van Santa, Stevena Spielberga a Alfreda Hitchcocka. Všechny jsou vyjmuty alespoň po 20 minutách děje filmu, kdy divák už ví, které postavy jsou hlavní, jak jednají a proč tak jednají. Sleduje herce, kteří je představují, kostýmy, které mají na sobě, rekvizity, s nimiž pracují, bezprostřední okolí a samozřejmě jejich jednání. To můžeme nazvat **prvním plánem pozornosti**. S touto oblastí režisér při inscenování pracoval nejintenzivněji. V následujících snímcích jsem tento plán vyznačil:





(*Good Will Hunting, r. G. Van Sant, 1997; Temple Of Doom, r. S. Spielberg, 1984; The Man Who Knew Too Much, r. A. Hitchcock, 1957)*

Dobře patrné oblasti jsou prvním plánem pozornosti. Tam divák sleduje, jak se vyvine vztah Willa a Skylar, nebo co zjistí ve svých dobrodružstvích Indiana Jones od starého mudrce popřípadě manželé McKennovi od marockého policejního důstojníka. **Druhým plánem pozornosti je pak vše, co je obklopuje, ale divák nemá důvod to aktivně vnímat.** Jsou to audiovizuální prvky, které dotvářejí hodnověrnost a atmosféru zachycené situace. Zcela záměrně jistě nechal Alfred Hitchcock za marockým policistou průhled na tržiště, kde byl unesen syn McKennových, Steven Spielberg obklopil své hrdiny představiteli komunity, do níž nepatří a které nerozumí, aby vyniklo jejich ohrožení, a Gus Van Sant nechal své hrdiny u okýnka bostonského nočního bistra, aby se mohla projevit Willova nekonvenčnost v kontrastu s upjatostí Skylar.

Takovéto uvažování zcela jistě patří do kompetencí kvalitního režiséra a nemělo by být vnímáno s podivem. Jak již bylo řečeno oba plány pozornosti, jak první, tak druhý, jsou podstatou mizanscény a není tedy v teorii důvod je rozdělovat, neboť jeden bez druhého by nemohli existovat. Přesto mnohdy režijní úvaha nad druhým plánem či praktická schopnost ho vytvořit bývají upozaděny snahou dobře vytvořit plán první. To je mimo jiné také důvod, proč jsem se rozhodl psát tuto diplomovou práci.

Jak již bylo řečeno, existují v mém přístupu dva plány **pozornosti**, primární a sekundární. Na výše uvedených ukázkách byly od sebe dobře rozeznatelné, což ovšem zdaleka není pravidlem. Divákova pozornost se vlivem mnoha okolností může prohánět celou mizanscénou, obzvláště pokud se kamera či aktéři hodně pohybují nebo je celá sekvence postavena na montáži. První plán se mění ve druhý a zpátky, kdo je daleko od kamery nemusí být vůbec nedůležitý a nebo komparsní akce nemusí být vůbec plánem druhým. Vysvětlím opět na ukázkách:

(*Citizen Kane, r. Orson Welles, 1941)*

Tyto tři snímky pocházejí z jediného záběru a to z úvodu filmu Orsona Wellse *Občan Kane*. V úvodu záběru vidíme malého občana Kanea, jak si hraje na sněhu a hází sněhové koule na dům, v němž se odehrává následná akce. Kamera od něho odjíždí, prochází oknem, u něhož se exponuje jeho matka a advokát, který přišel řešit dědictví právě pro malého chlapce. Postavy postupně odcházejí od okna sedají si ke stolu a divák se plně věnuje pouze jejich jednání, popřípadě jednání muže, který stojí opodál. Chlapec v okně už diváka nezajímá, dokonce několikrát během koulování vypadne z průhledu a není ho vidět. Orson Welles ho ovšem záměrně nechává v divákově podvědomí, protože kolem něho se celá situace točí. Jde o velmi dobrý příklad práce s divákovou pozorností, kdy umě přemísťuje první plán pozornosti na jinou akci, kdežto původní si ukládá do plánu druhého, protože o ni zatím nechce přijít. Je lhostejno, jak se mění postavení prvků od kamery ve smyslu vnímání plánů jakožto řezů v prostoru, podobně jako v následující ukázce:

(*Raging Bull, r. Martin Scorsese, 1980)*

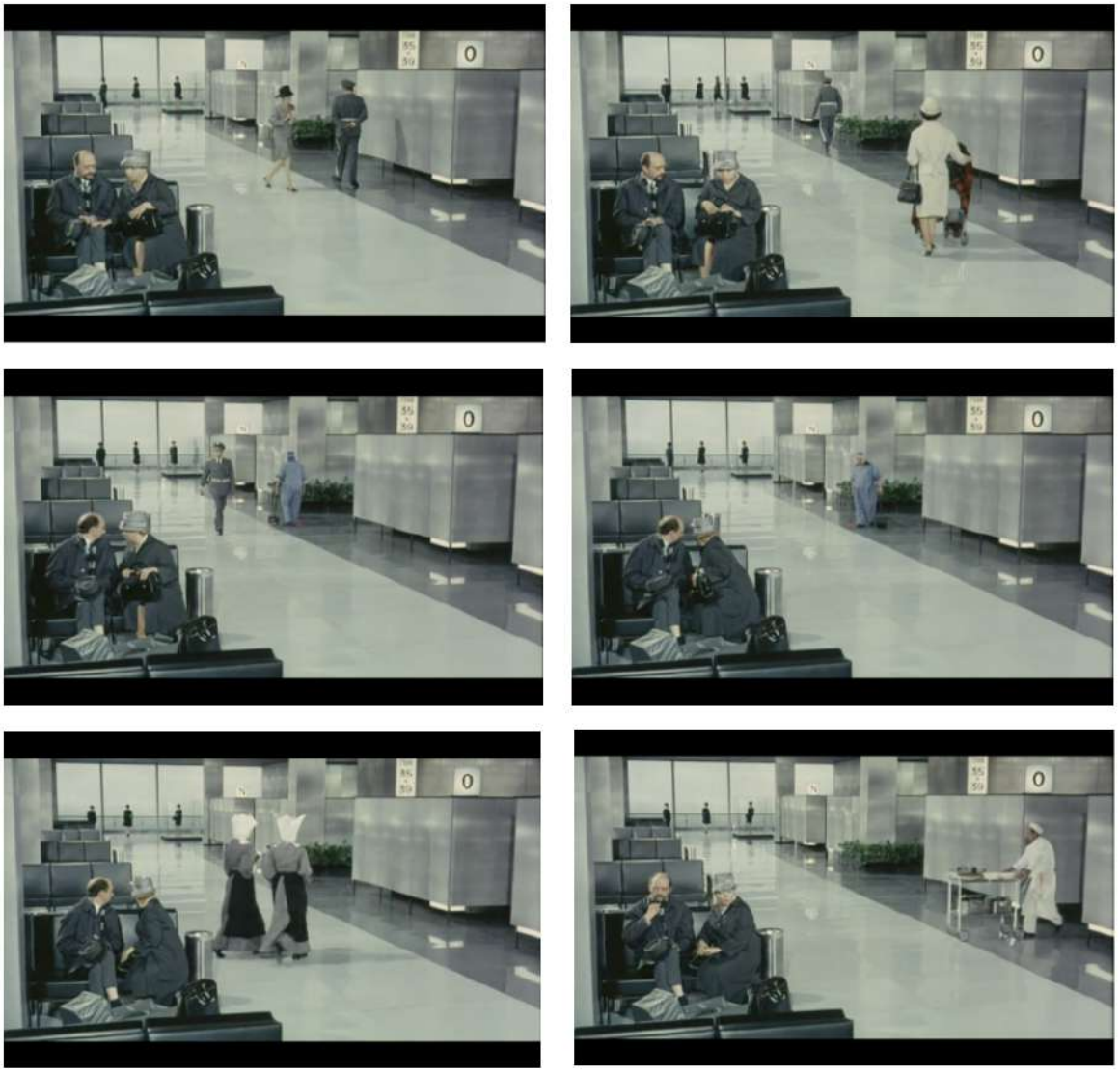
Tyto tři snímky pocházejí z téhož záběru z filmu *Raging Bull* Martina Scorseseho. Předchází jim situace, kdy žárlivec Jake LaMotta (Robert de Niro) zjišťuje nevěru své ženy s jeho vlastním bratrem a rozzuří se. Střihem se dostáváme do zobrazené situace, která zachycuje banální oběd rodiny jeho bratra Joyeho (Joe Pesci). Je dobré si povšimnout, že Scorsese pracuje s divákovým očekáváním střetu dvou bratrů a proto v prvním plánu exponuje rodinný oběd, ale v plánu druhém nechává viditelný vchod do jejich domu. Ač prostorově jde o druhý plán, velmi rázem se stane prvním plánem pozornosti, když do něho vstoupí rozzuřený LaMotta, aby v zápětí došlo k roztržce. V momentě příchodu bratra (prostřední obrázek) druhý plán v podstatě zaniká, neboť divák pozorně sleduje veškeré dění na plátně, což je umožněno malým množstvím postav, a dekorací představující stísněnou chodbu a kuchyni. Existence druhého plánu by se vrátila kupříkladu v momentu, že by se za vchodovými dveřmi objevil zvídavý soused. To se ovšem nestane, Scorsese stříhá ihned do jiného úhlu.

Poslední ukázka pro pochopení mého rozdělení mezi **první a druhý plán pozornosti** vychází částečně z obou citovaných ukázek Miloše Formana a Otakara Vávry. V obou se zabývali komparsní režií a vedením statistů. Je potřeba ovšem říci, že vedení statistů, popřípadě strojů a zvířat neslouží výlučně druhým plánům, ale velmi často plánům prvním.

(*The Man Who Knew Too Much, r. A. Hitchcock, 19577; Schindler's List, r. S. Spielberg, 1993; Dunkirk, r. Ch. Nolan, 2017)*

Ač jde u těchto ukázek z filmů *The Man Who Knew Too Much, Schindler's List* a *Dunkirk* o scény výpravné a v podstatě komparsní, tedy obsahující prvky typické pro druhý plán, nemůžeme přímo hovořit o druhém plánu pozornosti, tak jak jsem ho vyložil na předcházejících stranách. Divák na nich sleduje široký přehledný úsek dění, kde nedominuje nějaká jedinečná a podstatná akce a ani zde nevystupuje žádná pro příběh důležitá postava.

Nemusí jít nutně ani o masové akce. Když jsem se ptal odborníků, který film považují za podnětný co do práce s druhým plánem, několikrát mi byl doporučen film *Playtime* režiséra Jacquese Tati a to především jeho úvodní sekvence:



Zde vidíme situaci v odletové hale letiště, kde se děje rozsáhlá komparsní akce, tentokráte ne co do počtu jedinců, ale délkou trvání. Divák si první všimne postaršího páru v popředí, ale velmi brzy je jeho pozornost odvedena k dalším postavám, které prostorem v tomto statickém záběru procházejí. Postupně je divák nucen si prohlédnou snad všechna místa záběru v očekávání, co kde se stane a odkud kdo vyleze. Můžeme v tomto případě hovořit o druhém plánu? Nikoliv. A to ani v rovině teoretické, tak ani praktické. Tento záběr byl jistě plně v inscenaci režiséra a veškeré dění bylo jeho prvotním záměrem, přestože používá v podstatě komparsní postavy, které se více ve filmu nevyskytnou.

Z toho plyne, že nástroje pro tvorbu druhého plánu, přirozeně přesahují do tvorby plánu prvního a naopak. **Nelze říci, že například komparsní režie je pouze nástrojem režie druhého plánu.** V rovině teorie je však potřeba tyto aspekty od sebe rozdělit, abychom posléze zjistili, že v rovině praxe se tyto množiny značně překrývají. Režijní nástroje a prvky, o kterých budeme prakticky hovořit v následujících kapitolách, tak samozřejmě neslouží pouze pro druhý plán, nejsou do počtu, ale jsou důležité pro jeho tvorbu. Uplatní-li je čtenář/režisér i v případě režie prvního plánu, bude to jenom dobře. A uvědomí-li si, že v rovině teorie můžeme věci rozdělovat do nejmenších podrobností, ale v praktické režii by se měly tyto prvky slévat, nahrazovat, doplňovat a to co nejvíce organicky, bude to ještě lepší.

Mechanismus čtení záběru a křivka zrání záběru

Pro rozdělování divákova plánu pozornosti na primární a sekundární je důležité si uvědomit, jak vlastně člověk čte filmový záběr, neboť druhý plán, jak jsme jej nadefinovali, se pohybuje na zvláštní hraně divákovy pozornosti. Jde o jevy, které si divák nemá uvědomovat v jednotlivostech, ale spíš jako složené celky. Je to podobné, jako když kameraman Vladimír Smutný popisoval v internetovém rozhovoru rozdíl mezi filmovým materiálem a digitálním snímáním. "Při digitálním snímání obilného lánu máte možnost vidět každé zrníčko zvlášť, jak je digitální obraz přesný. Při snímání na filmový materiál prostě vidíte pole."[6] Podobné je to i s druhým plánem. Pokud ho začneme vnímat v jednotlivostech,

[6] Rozhovor s prof. Vladimírem Smutným v DVTV https://video.aktualne.cz/dvtv/priznani-po-50-letech-popaleneho-palacha-jsem-natocil-ja-pro/r~c401401402f711ea8d520cc47ab5f122/r~fdcdb586bb8c11ea8972ac1f6b220ee8/

přestává fungovat. Příliš akcentovaný prvek v druhém plánu ztrácí svůj původní záměr, a pokud není přáním autoru vtáhnout prvek do prostředí primární pozornosti, potom může takový prvek působit rušivě a v podstatě likvidačně pro podstatné jevy v plánu prvním.

Tomu, jak funguje divákova pozornost při čtení záběru se ve své bakalářské práci věnoval absolvent katedry střihové skladby na FAMU Otakar Šenovský, který zmiňuje základní prvky získávající pozornost. Předně je to pohyb, který si automaticky získává divákovu pozornost. Druhým je antropocentrické vnímání člověka, tedy prostá zkušenost, že nejzajímavějším objektem na plátně je lidská tvář popřípadě lidská postava. Třetím je potom ostrost, která opticky vyzdvihuje důležitost zobrazovaného objektu nebo scenérie.[7] Opět, neznamená to nutně, že co je v neostrosti, je nutně mimo divákovu pozornost. Podobně jako v této ukázce:

(Irreversible, r. Gaspar Noe, 2002)

[7] ŠENOVSKÝ, Otakar, Úvod do psychologie vizuálního vnímání, 2007, bakalářská práce FAMU, str. 20

V této velice dlouhé a pro diváka pravděpodobně nepříjemné scéně znásilnění z filmu Gaspara Noe *Irreversible* můžeme po velmi dlouhém trvání akce znásilnění vidět přijít v pozadí kolemjdoucího. Zůstává v dálce a v neostrosti, ale divák si ho bezpečně všimne díky podobnému efektu jako u předchozí ukázky z filmu Playtime. Divák už je nasycen děním v prvním plánu a zde navíc i zděšen, proto aktivně vyhledává jakýkoliv prvek na plátně, který by přinesl změnu. Gaspar Noe takovou naději změny nabízí v podobě příchodu nové postavy. Postava se však zarazí, otočí se na patě a raději odejde. Celou dobu zůstává ostrost v popředí avšak kompozice záběru a především jeho trvání nás bezpečně navedou na zdánlivě nenápadnou figuru v pozadí - ne však v druhém plánu.

S tím se úzce pojí termín "zrání záběru", který také může být důležitým vodítkem pro čtení záběru a směřování divákovy pozornosti. Zráním záběru, popřípadě "křivkou zrání záběru" se ve svých teoretických pracích seriózně zabývali představitelé české střihačské školy Jan Kučera a Josef Valušiak. "Náš zrak nevnímá okolní svět staticky. V zorném poli oka nás zaujme třeba gestikulující muž. Sledujeme směr jeho pohledu, ve třetím patře se z okna vyklání žena a něco volá. Muž nechápe, žena mu hází klíčky a významně tře palec o ukazovák. Muž pokývne, otevře automobil a na sedadle najde zapomenutou peněženku. - Oko rozložilo celou scénu do technického scénáře s panoramou, nájezdem, celkovými i detailními záběry. Zaujatý pozorovatel vnímá svět tak, že vybírá zajímavé akce, hledá mezi nimi návaznosti, příčiny a následky, hodnotí jejich důležitost a tím i celý jev."[8] Později pokračuje: "Všechny myslitelné proměny dílčích prvků záběru, kompozice záběru, dynamiky pohybu a ovšem i zvuku patří k tzv. vnitřnímu rytmu záběru. Ve střihové skladbě totiž nemůžeme počítat s pravidelným rytmem střihů, ale rytmus pojímáme celkově jako střídání akcentů, eventuálně jako vzájemné vztahy a proměny délek jednotlivých záběrů. Víme, že jedním z nejpodstatnějších faktorů záběru je jeho obsah. Říkali jsme si, že v závislosti na několika činitelích je záběr více či méně čitelný, divák po určité době jeho obsah 'přečte' a pak jeho zájem ochabuje. Za předpokladu, že v průběhu zejména delších záběrů divákův zájem o dění na plátně kolísá, vychází pokus vyjádřit účinek záběru na diváka grafiky a tak vzniká **křivka divákova zájmu**."[9]

[8] VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. Čtvrté rozšířené vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2012. ISBN 978-80-7331-230-5. str. 6
[9] tamtéž str. 71

Tato teoretická a u každého diváka jinak vypadající křivka je velice důležitá pro práci s druhým plánem režijního vyprávění. Může totiž představovat nebezpečí, kdy divák opustí režisérův záměrný primární okruh zájmu, aniž by k tomu byl autorem veden. Jednou z variant je prostý fakt, že primární plán prostě nefunguje, divák se začíná nudit a hledá na plátně, čím by se rozptýlil. Toto nebezpečí přinášejí nedobře zvládnuté jednozáběrové sekvence nebo dlouhé dialogy. Naštěstí existence střihové montáže umí tento problém relativně snadno vyřešit. Další variantou neovládnutí divákovi pozornosti může být přesný opak prvně zmíněného, totiž že divák je tak vtažen do díla a jeho vyprávění, že sám začne vyhledávat v mizanscéně prvky, které mu odpoví na otázky pramenící z napínavosti (třeba kriminálního) díla. Druhý příklad bych demonstroval na vlastním zážitku z filmu *Rear Window* Alfreda Hitchcocka (výřez):

(Rear Window, r. Alfred Hitchcock, 1954)

Příběh muže, který díky nehodě je upoután pouze k výhledu do dvora domu, kde bydlí, v sobě v jednom výseku záběru v počátku filmu skrývá malý moment, kdy jacísi novomanželé kupují nový byt a divák pozoruje jejich štěstí. Novomanželé se však už ve snímku nikdy neobjeví. Když se posléze ve filmu začne odvíjet záhada se zabitím, moje pozornost v celcích pohledu z okna hlavní postavy vždy sklouzávala k prázdnému oknu novomanželů, u nichž jsem byl přesvědčen, že jsou pro příběh určitě důležití, když tak záhadně zmizeli. Bohužel nebyli. Vrahem byl někdo jiný, a kam se poděli novomanželé, jsem se nikdy nedozvěděl.

Předznamenání v druhém plánu

S druhým plánem lze rovněž pracovat na úrovni předznamenání budoucího dění nebo budoucím příchodu postavy. Jsou to zpravidla prvky, které si divák

uvědomí až po několikátém zhlédnutí díla. Za všechny uvedu dva příklady režisérů Quentina Tarantina a Davida Finchera.

Toto jsou záběry z první scény filmu *Pulp Fiction* - zhruba v těchto třech postaveních kamery se v celé scéně setkáváme s postavami Jolandy a Pumpkina. Z jejich jednání pochopíme, že hodlají restauraci, ve které sedí, přepadnout. Jejich vytažením zbraní a křikem scéna končí a divák se s těmito postavami na dvě hodiny rozloučí, dokud nepřijde závěr tohoto nechronologicky vyprávěného filmu:

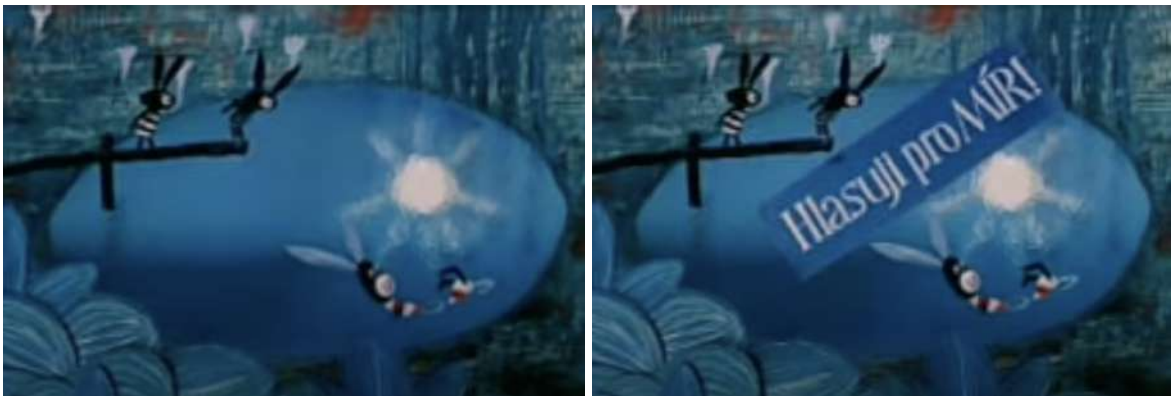
Zde se hlavní postavy filmu Jules a Vincent dostávají do téže restaurace a patrně i do stejné situace, neboť jsou vzápětí nechtěnou součástí přepadení. Nyní se opět podíváme na záběr ze začátku filmu:

(Pulp Fiction, r. Quentin Tarantino, 1994)

Tarantino zde umísťuje procházejícího Vincenta, o němž divák v tu chvíli ještě netuší, že je hlavní postavou, ani to, že se bude nalézat ve stejné situaci. Chytře volí jeho průchod pouze zády, neboť kdyby minul postavy čelem, mohla by divákova pozornost ulpět na známé tváři Johna Travolty. Tohoto momentu si na poprvé ve filmu prakticky nelze všimnout, svědčí ovšem o mistrovství práce s mizanscénou Quentina Tarantina.

Co do sofistikovanosti předznamenání zašel ještě dále David Fincher ve filmu *Fight Club*. Film je vyprávěn složitou a velice chytrou strukturou, která mu umožňuje diváka neustále mást a zavádět do falešných uliček. Aniž bych chtěl vyzrazovat rozuzlení děje, je důležité zmínit, že postavy Tylera Durdena nejsou úplně tím, čím se zdají být. Aby to Fincher divákům předznamenal, použije na několika místech filmu zcela nečekaný prvek řaditelný mezi velmi neobvyklé nástroje druhého plánu, kterým je **podprahové vnímání**. Film obecně jak známo není zaznamenání pohybu, ale rychlá souslednost obrázků, jež si při určité rychlosti mozek spojuje do iluze souvislého pohybu. Pokud je mezi jednotlivá políčka filmu vložené jiné políčko, je velmi malá pravděpodobnost, že si ho divák aktivně všimne, zejména je-li co do tonality a barevnosti podobné políčkům předcházejícím a nadcházejícím. Mozek ho však stejně je schopen vnímat. Fincher tak umisťuje, ještě před příchodem postavy představované Bradem Pittem, fotografie jeho charakteru do záběrů v délce jednoho políčka, aby je divák sice mohl vidět, ale nemohl si je uvědomit:

Dlužno podotknout, že tento způsob manipulace s divákem je přecijenom jakousi libůstkou, která z naprostě většiny není pro diváka vnímatelná a slouží spíše jako důkaz Fincherova režijního myšlení. Jen pro zajímavost je tento způsob manipulace v některých zemích trestným a je předmětem spíše konspiračních teorií. Dlužno ovšem podotknout, že jako chlapec jsem se podprahovým vnímáním setkal v pohádce *Potkali se u Kolína*, kde komunistický režim nechal tímto kuriozním prvkem druhého plánu vzkaz pro své budoucí občany v rámci scény skákání zajíčků do vody:



(Pojďte pane, budeme si hrát, r. Břetislav Pojar, 1965)

3. PŘÍPRAVA DRUHÉHO PLÁNU

Druhý plán ve scénáři

Zde se již přesouváme k praktickému vnímání režie druhého plánu. Je mylným předpokladem, že režie druhého plánu je disciplína začínající až prvním natáčecím dnem. Stejně jako všechno, co hodlá režisér v rámci svého díla inscenovat, je rovněž potřeba rozmyslet i prvky, které budou vytvářet druhý plán. V tomto smyslu má určitou výhodu autorský režisér, tedy ten, který je i autorem scénáře a látka je veskrze jeho. Své představy o mizascéně může zapracovávat už do průvodního textu a může vytvořit plastičtější dojem pojetí budoucí scény. Ovšem i scénář psaný čistě scénáristou by měl na druhý plán pamatovat a to nejen pokud jde o látku s epičtějším rozměrem nebo, která hodlá využívat větších akcí či prostorů k vyprávění děje.

Jak už jsem řekl v předchozích kapitolách, v teorii můžeme rozdělovat první a druhý plán pozornosti, případně prvky do nich náležící, ovšem v praxi se jednotlivé prostředky a postupy promíchají a bylo by nepraktické je rozdělovat například na kompars, který bude v bitevní scéně v prvním plánu pozornosti, a na kompars, který bude scénu pouze doplňovat v pozadí dialogu velícího důstojníka s podřízeným.

Druhý plán v rámci scénáře ovšem neobsahuje pouze komparsní akci, jde v rámci něho pracovat se záměrem dekorace, atmosférami a ruchy, které nejsou na první pohled postřehnutelné a prohloubit tak scénu o atmosféru nebo význam, který posílí primární účel scény. Ve svém absolventském filmu jsem měl postavu mladého lékaře, který je náhle povolán na noční službu do nemocnice. Divák ovšem nevěděl, že hlavní postava je lékař, a protože šlo o mladého kluka, nemohl to ani předpokládat. Při psaní scénáře jsem tedy stál před otázkou jak exponovat nové prostředí a divákovi předestřít novou informaci, tedy povolání hlavní postavy. Zvolil jsem nakonec způsob postupného odkrytí prostředí právě prostřednictvím druhého plánu a to ve třech záběrech:

Hlavní postavu nejprve vidíme procházet nekonkrétnim prostředím, kde ovšem do zvuku umísťujeme zvuk projíždějící sanitky.

Následně vstupuje dovnitř neurčitých chodeb, kde necháváme záměrně ne zcela zřetelně projít zdravotní sestru.

Vzápětí za hlavní postavou projíždí postava sanitáře s nemocničním lůžkem.

Načež vstupuje postava na dětské oddělení, kde kombinací zvukové atmosféry a dětských komparsistů v nemocničních oděvech už dáváme plně tušit prostředí, kam se hlavní hrdina dostal. Mimochodem, dívka ve žlutém županu, které kolem ústřední postavy nyní pouze proběhne a divák nemá důvod ji pokládat za důležitou, je předznamenáním jejího budoucího významu pro jeho příběh.

Setkáním s dalším lékařem je prostředí naexponováno kompletně.

Samozřejmě bylo možné nechat jednoduše vstoupit hlavní postavu do dveří pod nápisem Nemocnice, nebo vymyslet mnoho jiných způsobů. Nic jako správná varianta neexistuje. Udávám jen jako příklad možnosti zakomponování druhého plánu již do scénáře. Několikrát zmíněný režisér Otakar Vávra dokonce pro několik svých filmů (šlo veskrze o historické látky s masovými scénami) psával dokonce přímo **komparsní scénáře** jako zvláštní poddruh scénáře. Byla zde detailně rozepsána celá komparsní akce, která by jinak příliš natahovala rozsah scénáře primárního současně však nešlo o scénář technický. Mé pátrání po těchto scénářích bylo bohužel neúspěšné, neboť se podle pracovníků Národního filmového archivu dodnes žádný nedochoval.

Zapracování prvků pro druhý plán je praktické i z hlediska další přípravy filmu. Díky němu bude moci pomocný režisér určit kolik komparsistů, tím pádem i kostýmů, popřípadě rekvizit, aut, zvířat a dalších věcí rozepsat do složek a popřípadě i do technického scénáře. Nezřídka se z mojí zkušenosti stává, že režisér zpětně nevěnuje druhému plánu takovou pozornost, jako když látku píše nově, a počty prvků či způsob práce s druhým plánem určí spíše z povinnosti.

Kdo má druhý plán na starosti?

Odpověď na tuto otázku můžeme vnímat prizmatem toho, kdo má na starosti celou mizanscénu. To je samozřejmě režisér. Z praktického hlediska pro něho ovšem může být organizačně náročné zvládat všechny složky mizanscény zejména pokud je akce v primárním poli pozornosti herecky či jinak náročná. V tu chvíli se o režii druhého plánu podle jeho instrukcí stará buďto pomocný režisér nebo tzv. druhý režisér. Pomocný režisér je poměrně ustálená pozice v rámci hierarchie štábu a pod různými názvy (1stAD, někdy i Asistent režie) se rozumí přibližně podobná funkce. Jeho starostí není zdaleka pouze režie druhého plánu, do jeho gesce spadá i velké množství organizačních a koordinačních úkonů zasahující v podstatě všechny složky filmového štábu. Zejména u větších nebo umělecky náročnějších počinů někdy vzniká pozice druhého režiséra. Ten má zpravidla na starosti především uměleckou stránku práce pomocného režiséra popřípadě i casting vedlejších, epizodních a komparsních rolí, popřípadě může samostatně režírovat některé záběry. Prakticky, co do koordinování komparsní akce, bývá ještě k dispozici alespoň

jeden či více tzv. komparsních koordinátorů popřípadě další asistenti režie. Zde jde především o organizační stránku věci, protože s narůstajícím množstvím komparsistů nebo techniky v podobě aut, lodí, letadel či zvířat a podobně vyvstává i potřeba co největšího koordinačního aparátu.

Filmový štáb má sice do určité míry armádní hierarchii, ale současně jde o skupinu osob vytvářejících umělecké dílo a umění s sebou ze své podstaty nese i určitou benevolenci v rigidnosti svého vzniku. Proto může do režie druhého plánu mluvit leckdo a záleží pouze na organizovanosti a schopnostech režiséra, koho do druhého plánu mluvit nechá. Mnohdy se totiž druhoplánová akce týká i kamerového pojetí snímku, u stylizovanějších děl samozřejmě i výtvarných složek. Vytváření druhého plánu ve zvukové složce samozřejmě může vznikat i na place a často pod vedením pomocného režiséra, popřípadě druhého režiséra, vzniká celé množství řízených nesynchroních nahrávek, které můžou při editaci sloužit jako zvukové atmosféry.

Připravenost vs. prvek náhody

Do této chvíle jsme o druhém plánu hovořili především jako o řízené, plánované a dostředivě zamýšlené složce filmového vyprávění. Vývoj režie druhého plánu v dějinách nám ovšem ukazuje, že existuje i relevantní a často přínosné zapojení prvku náhody. Po neuvěřitelně masových a řízených scénách filmů od počátku vzniku moderní kinematografie po zhruba 50. léta 20. století přišla společně s neorealismem a hnutím cinema-verité touha po ukázání opravdového života. Vliv to nemělo pouze na dění v prvním plánu filmů, ale stejnou měrou i na druhý plán. Autentičtí hrdinové v autentickém prostředí působili na diváka jako zjevení, které do té doby neměli možnost vidět. Pro režiséry bylo daleko více vzrušující umístit postavy do existujícího světa, než kolem nich svět vytvářet. Bylo to samozřejmě ruku v ruce s technickými možnostmi snímání, které jednak přinesly lehčí ruční kamery, ale především také citlivější materiál, který bylo lze exponovat i bez přídavných zdrojů světla.

(Roma, citta aperta, Roberto Rossellini, 1945)

Tento trend se postupně dostal do většiny především evropských kinematografií. V Československu bychom za jeho představitele mohli označit Miloše Formana, který prvku náhody v castingu vedlejších a komparsních rolích zůstal věrný i ve svých amerických a daleko kontrolovanějších filmech. Obsazení skutečnými představiteli svých rolích, kteří možná ani nevěděli, že jsou filmováni, zvolil už ve svém debutovém dvojfilmu *Kdyby ty muziky nebyly* a *Konkurs*, kde zejména v druhém jmenovaném pracuje s reálnými uchazečkami o roli zpěvačky v divadle Semafor.

(Konkurs, r. Miloš Forman, 1963)

(Kdyby ty muziky nebyly, r. Miloš Forman, 1963)

S tímto přístupem poté pokračoval společně s Ivanem Passerem coby svým pomocným režisérem i u snímků *Černý Petr, Lásky jedné plavovlásky* a *Hoří má panenko*. U těchto tří filmů je patrný vývoj jeho práce s druhým plánem, v tomto případě představovaným především komparsním obsazením. Zatímco *Černý Petr* a *Lásky jedné plavovlásky* svým zasazením do prostředí mimo jiné vesnické tancovačky respektive textilní fabriky vyloženě volali po obsazení místních, kteří skutečně hráli a mnozí zadarmo, protože si prostě přišli zatancovat, u filmu *Hoří má panenko* se již u komparsu pracovalo s mírnou stylizací. Film byl totiž oproti jeho předchůdcům snímán na barevný materiál a bylo tvůrčím záměrem kameramana Miroslava Ondříčka a režiséra Formana z filmu zcela eliminovat studené barvy. Proto vybraní obyvatelé Vrchlabí sice působili na bále autenticky, byli ovšem oblečeni do sice vlastních kostýmů ale s vyloučením studených barev.

(Černý Petr, r. Miloš Forman, 1965)

(Hoří má panenko, r. Miloš Forman, 1967)

Jak již bylo řečeno, Miloš Forman zůstal práci s autentickým komparsem a tedy slibujícím nezkrotitelný prvek náhody i ve svých amerických filmech a to především v prvních třech. Nejen hudebníci z *Taking Off*, hippies z *Hair*, ale především chovanci ústavu v Salemu v Oregonu z filmu *One Flew Over the Cuckoo's Nes*t byli autentickými zástupci skupiny, kterou představovali i ve filmu. V případě pacientů psychiatrické kliniky šlo dokonce o přání ředitele ústavu doktora Brookse, který vnímal účast pacientů na filmovém natáčení jako terapeutický nástroj. Pacienti se tak objevovali nejen před kamerou, ale i v technických profesích, kde jednak skutečně získali mnohé sociální dovednosti a sebevědomí, ale přinášeli do značné míry prvek náhody i za kameru.

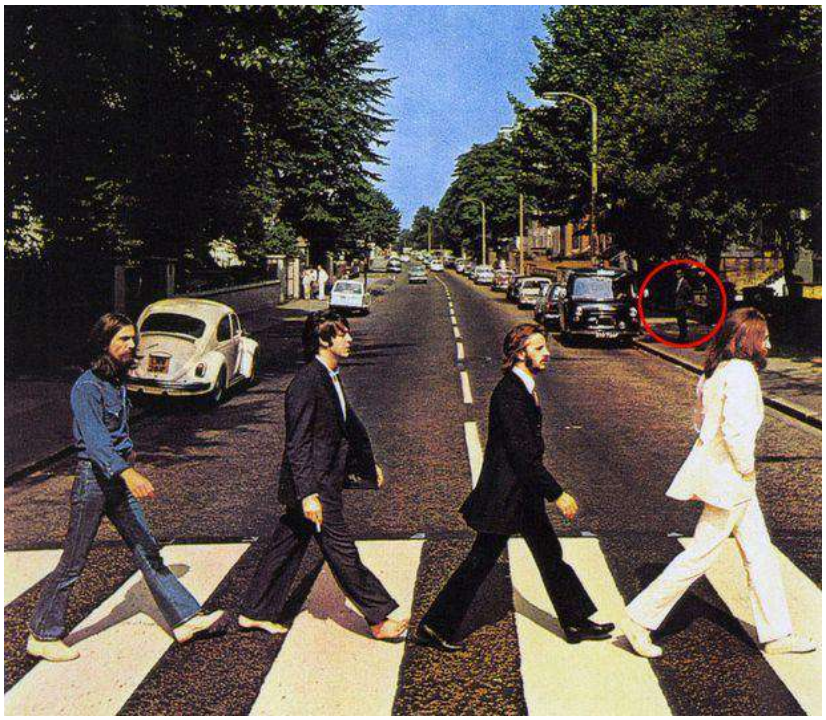
(One Flew Over the Cuckoo's Nest, r. Miloš Forman, 1975)

Miloš Forman se následně tomuto druhu obsazování věnoval jak ve svých historických látkách, tak i v dalších filmech. Rozpoznatelnost vedlejší postavy popřípadě autentičnost obsazení zůstala jeho doménou ve všech jeho dalších filmech, kde vlivem dobovosti autentický druhý plán mnohdy částečně odpadal.

S postupujícím časem, kdy filmová kamera a potažmo celý štáb přitahovala stále větší pozornost kolemjdoucích, začalo být v rámci konvenčního natáčení čím dál obtížnější pracovat s realistickým světem a jeho prvky náhody, neboť lidé prostě přestávali být přirození v přítomnosti filmařů. Elegantně tuto situaci vyřešila Věra Chytilová ve svém filmu *Dědictví aneb Kurvahošigutntág*, kdy použila velké množství autentických brňanů ve scéně, kdy hlavní hrdina představovaný Bolkem Polívkou potká na ulici Karla Gotta. Karel Gott jako možná největší celebrita té doby pozornost davů přirozeně přitahoval, ať už byl kdekoliv s kamerou či bez kamery. Proto přihlížející dav celému výjevu nepravděpodobného setkání nijak nepřekáží, ba naopak pomáhá vyzdvihnout bezostyšnost hlavního hrdiny v setkání s populární hvězdou.

(Dědictví aneb kurvahošigutntág, r. Věra Chytilová, 1991)

Jako zajímavost na závěr této kapitoly lze říci, že autenticita druhého plánu nemusí být záležitostí pouze kinematografie. Jeden z nejslavnějších přebalů hudebního alba, fotografie na desce Abbey Road britské skupiny The Beatles v sobě zachycuje autentického pozorovatele skupiny ikonicky jdoucí po přechodě stejnojmenné ulice.



Tento náhodný americký turista se díky nesmírné popularitě skupiny dostal až do popkultury a začal být vyhledáván fanoušky i novináři. Magazínu The Mirror se vyjádřil, že onoho letního odpoledne, kdy fotografie vznikala, byl už unavený chození po muzeích a chtěl se jen na chvíli zastavit na ulici a pozorovat cvrkot. Díky tomu se stal jedním z nejikoničtějších představitelů druhého plánu.

4. PRAKTICKÉ SLOŽKY REŽIE DRUHÉHO PLÁNU

Kompars

Masa jedinců

Možnost pracovat ve filmech s druhým plánem a popřípadě komparsem v prvním plánu se zrodil s prvními velkými filmovými projekty z počátku 20. století. Postupně s nárůstem popularity filmu jako média a tím pádem i s vyššími náklady na realizaci díla vznikaly stále epičtější a rozsáhlejší podívané, kde bylo vytvořit obrovské masy lidí. Jedinec zde byl rozpuštěn v kolektivu a jak píše Jerzy Plazewski ve své Filmové řeči, snahou producentů a režisérů bylo vyvolávat stále větší a větší fascinaci stádním a odosobněným pojetím lidské masy, kterou diváci neměli šanci nikdy vidět naživo. Plazewski rovněž dodává, že zpětně je těžko soudit, zda o šlo o režijní záměr ve vztahu hrdina vs. okolní svět, a nebo se jednalo spíše o megalomanii producenta ukázat, co lze ještě v novém médiu překonat.[10]

(Intolerance, r. David Griffith, 1916)

[10] PŁAŻEWSKI, Jerzy. Filmová řeč. Praha: Orbis, 1967. str. 311

(Ben Hur, r. F. Niblo, Ch. Brabin, 1925)

Ať tak či onak, lidská masa působila skutečně uhrančivě, nejlépe sjednocená uniformním kostýmem, popřípadě dokonce vytvářející nějaký geometrický tvar. Postupně se především v rané sovětské kinematografii objevil přístup k individualizaci a to i komparsního herce sloužící akci v druhém plánu. "Ve filmu nebývá ani jedna epizodní úloha, která by se v tom nebo onom záběru nestávala úlohou hlavní."[11] píše ve svých vzpomínkách klasik sovětského herectví i režie Vladimír Rostislavovič Gardin. Vyjadřuje tím tehdejší trend, kdy kompars neměl být využíván pouze k dojmu davu, ale kdy měli statisté být daleko více používáni jako představitelé odlišných složek společnosti. V případě Sergeje Michajloviče Ejzenštejna pak dochází k přerodu přímo v jeho tvorbě, kdy v jedné scéně svého filmu Křižník Potěmkin se kompars valí přímo davovou dynamikou lidské řeky, až po moment, kdy v jednotlivých postavách rozeznáváme konkrétní lidské bytosti, matku s dítětem, učitelku, solidně působícího muže v klobouku. Tam už můžeme spatřovat znaky vajdřující, že nejde o obecného představitele lidské rasy, nýbrž o konkrétního člověka, v tomto případě téměř filmovou postavu. Zde nejde přímo o práci s druhým plánem,

[11] GARDIN, V.R. Vospominanija, tom 2 Nakl. Goskinoizdta, Moskva 1952, str. 39.

protože Křižník Potěmkin má spíše kolektivního hrdinu, ale jde o důležitý mezník v kinematografii, co se komparsního vedení týče.

Přístup velké skupiny jedinců je totiž divákovi daleko bližší než pouhé stádní představení davu, kde každý má stejný úkol. Ostatně něco podobného praví Otakar Vávra ve svých skriptech: "Co tedy chceme od toho davu bezejmenných? Předně, aby nebyl davem bezejmenných, ale sborem významných jednotlivců, typů a charakterů, aby každý z nich měl tělo i duši. Starý tulák nemusí mít jen nalepené vousy, ale má mít tvář zbrázděnou vráskami, neklidné oči a ruce kostnaté, zhrublé krutým životem. Tohle všechno se nedá ve filmu ani nalíčit ani nalepit, to musí být pravé. Mikroskopické oko kamery lze velmi nesnadno podvést. Podle tahů v obličeji i v pohledu rozeznáváme zbabělého zákeřníka od neohroženého hrdiny, lísavou a chladně vypočítavou nevěstku od nevinné panny. Bojovníky mohou hrát ve filmu jen lidé cvičení ve zbrani, neboť je prozradí i první gesto. Kavárenský povaleč nemůže hrát loupežníka, sice ho usvědčí ze lži první změkčilý a nesportovní krok. Tak přijdou na scénu desítky a sta takových jedinců, každý má určitý charakter, který musíte rozpoznat. Režisér určuje každému přesně vymezenou práci, pohyb a hereckou akci, odpovídající jeho filmové postavě. Všimněte si pozorně lidí na tržišti, při zábavě, nebo v nějakém táboře, uvidíte, že každý jde za určitým cílem, každý se chová svým zvláštním způsobem a teprve souhrn těchto zájmů jednotlivců vytváří ten zdánlivý chaos. To je základ davové režie."[12]

Dlužno podotknout, že možnost a schopnost individuálně přistupovat ke komparsní režii je nepřímo úměrná počtu statistů, ale i při velmi vysokých počtech je to možné. Shodou okolností ve stejném roce, kdy Otakar Vávra dokončoval tato skripta, vznikla patrně největší komparsní scéna všech dob. Ve filmu *Gándhí* se ve scéně pohřbu objevilo na 300.000 statistů. Jak bylo, nebo nebylo možné je individualizovat svědčí dochovaný call sheet, tedy soupis komparsu:

[12] VÁVRA, Otakar, *Teorie a praxe filmové režie I.* str. 114

(Gandhí, r. Richard Attenborough, 1982)

"GANDHI"

CALL SHEET NO. 55

PRODUCER/DIRECTOR: RICHARD ATTENBOROUGH

DATE: SATURDAY 31 JANUARY 1981

SET: EXT. GANDHI'S FUNERAL

UNIT CALL: 6.30 am leave
7.00 am on location

SC. NOS: 9:11pt DAY

LOCATION: Rajpath
New Delhi

ARTISTE	CHARACTER		M/UP HOTEL	LEAVE	READY ON LO
MARTIN SHEEN	WALKER	All artistes to change at hotel	7.00	8.30	9.00
ROSHAN SETH	NEHRU		5.30	8.30	9.00
GERALDINE JAMES	MIR/BEHN		7.45	8.30	9.00
PETER HARLOWE	MOUNTBATTEN		7.00	8.30	9.00
SAEED JAFFREY	PATEL		5.30	8.30	9.00
GUNTER MARIA HALMER	KALLENBACH		5.30	8.30	9.00
VIRENDRA RAZDAN	AZAD		6.00	8.30	9.00
SUPRIYA PATHAK	MANU		7.30	8.30	9.00
NINA GUPTA	ABHA	2 coaches required as rest areas	7.00	8.30	9.00
ANANG DESAI	KRIPALANI		6.00	8.30	9.00
PANKAJ KAPOOR	PYARELAL		6.30	8.30	9.00
RAJESH VIVEK	PRASAL		6.30	8.30	9.00
AMITAB SRIVASTAVA	DEVADAS		6.30	8.30	9.00
SADHAKAR KESAKAVAR	RAMDAS		6.30	8.30	9.00

Crowd:

752 Combined Military Units
41 Navy
72 Air Force
94 Delhi Police
94 Border Security Force
17 Signals
} 1,060 Procession required on loc 7.00

1,000 Mixed Crowd — Procession required on loc 6.00

3,000 Home Guard (Guard of Honour) — required on loc 6.30

500 Gandhi Peace Movement (Volunteers) — required on loc 6.30

30,000 Controlled Spectators (controlled transport) req on loc from 7.3

50,000 Haryana Spectators (controlled transport) req on loc from 7.3

7,500 Scheduled Cast Spectators (" ") req on loc from 8.3

1,500 Mixed Group Spectators (" ") req on loc from 8.0

250,000 Specially "invited" Guests (own arrangements) on loc from 9.3

PROPS: Huge quantity of petals for crowd distribution, cameras, notebook camouflage nets, ropes for pulling carriage, bicycles as unit transport.

ACTION VEHICLES: 1 Weapon Carrier (bier)
3 Nissan Police Carriers
1 Jeep
1 Nissan (dressing around Louma)
Other dressing vehicles (not mobile)

MAKE-UP: Special "Gandhi" as arranged by Tom Smith

WARDROBE: To supply costumes - extra - for the unexpected!

CAMERA: All requirements as per detailed breakdown

Komparsní herectví vs. autenticita

Při rozebírání režie druhého plánu s režisérem Bohdanem Slámou jsme se opakovaně pohybovali kolem termínu autenticita. Pokud bereme filmové dílo jako snahu o co nejvěrnější iluzi světa (což nijak nevylučuje stylizaci), je snaha o autenticitu jedním z nejdůležitějších rozměrů filmové režie. Způsobů, jak ji dosáhnout je mnoho. V rovině klasicky vyprávěného dramatu je dobré nechat do mizascény vstoupit prvky, které jsou autentické pro prostředí, v němž film vyprávíme. Bývalá pedagožka FAMU, významná filmová výtvarnice a autorka Ester Krumbachová podobnou teorii razila ve svých přednáškách a Bohdan Sláma ji u svého raného filmu Divoké včely uplatnil prakticky. Film se natáčel v obci Jiříkov na Rýmařovsku, kde druhý plán tvořili pouze lidé a další prvky, které se k místu autenticky vázali. Autenticita prostředí prostoupila film do té míry, že režisér Sláma obsadil místního rodáka Zdeňka Raušera do hlavní role po bok Tatiany Vilhelmové.

(Divoké včely, r. Bohdan Sláma, 2001)

"Ti autentičtí lidé posouvají herce do daleko větší autenticity projevu. Navíc některé ty postavy se klidně můžou dostat i do plánu prvního a můžou se z nich stávat epizody, protože jsou na první pohled pravdiví. Jde o interakci obsazení druhéhu plánu s plánem prvním. Takže nejde čistě o technickou věc, jak dosahovat iluze reality v druhém plánu, ale jde o ten zásadní koncept, jak je ten film souvztažný k nějaký autenticitě, která má být jeho úběžníkem."[13]zmiňuje Bohdan Sláma.

[13] Rozhovor s Bohdanem Slámou o druhém plánu

"U Divokých včel, ač byly v podstatě fiktivním příběhem, tak jsem používal prvky dokumentárního snímání, protože to místo, které jsme si pro natáčení vybrali, s sebou přineslo i místní lidi bytostně s místem spjaté a to nám pomohlo pochopit to prostředí a hercům se do něho dobře vehrát.
Oproti tomu ve Štěstí, které se točilo v Mostě, se podařilo nalézt sociální kotvu daleko méně, tam jsme ji ovšem dotvořili dětskými postavami, které byly autentické."

Sociální kotvou je v tomto případě myšleno jakési ukotvení vyprávění do prostředí, které dostředivě pro příběh a autenticky ho dotváří. Herci jsou v takovém prostředí, tvořící druhý plán, pravdivější, protože kdykoliv se můžou obrazně řečeno rozhlédnout kolem sebe a načerpat vhodnou emoci.

Tento princip zdaleka vůbec nenáleží jenom evropským sociálním dramatům. Zabrousíme-li například do úplně opačného spektra, k hollywoodskému hitu Rain Man - i zde nalezneme množství scén, kde autoři umístili kolem herců autentické postavy z reálného prostředí. Ve slavné scéně z čekárny můžeme vidět dvojici, která vypráví svůj příběh Dustinu Hoffmanovi. Podle vzpomínek aktérů muž na pravé straně záběru vůbec nevnímal natáčení a chtěl si prostě povídat. Herci Dustin Hoffman a Tom Cruise se situaci přizpůsobili a vznikla tak výrazná a v duchu dříve zmíněného i autentická scéna.

(Rain Man, r. Barry Levinson, 1988)

Pochopitelně obsazování autentických rolí, zejména z organizačního hlediska, může být poněkud náročné a je daleko pravděpodobnější, že produkce, popřípadě pomocný režisér sáhnou po tzv. "profesionálních komparsistech". Těch

je v současnosti velké množství a práce s nimi má stran jejich projevu určité výhody, ale z mého pohledu spíše více nevýhod. Mezi výhody patří zejména u složitějších scén jejich zkušenost s filmovým natáčením. Jsou snáze organizovatelní, nestane se, že je natáčení v půlce přestane bavit, a povětšinou nemají problém fungovat na povel. Rekrutují se zpravidla z invalidních penzistů a zřídka se objevují i komparsisté, kteří jsou schopni se tím živit na plný úvazek. Tím se dostáváme k jádru problému jejich hereckého projevu. Tím, že v pondělí dělají zákazníka v reklamě na jogurt, v úterý vojáka v zahraničním seriálu a ve středu je máte mít jako hosty na taneční zábavě, stávají se do určité míry pouhými fyzickými představiteli obecného člověka bez vlastností, v pravém slova smyslu statisty. Tato určitá neurčitá stádnost v kombinaci s častou snahou o to "být ve filmu vidět" vedou k jejich přehrávání, výrazným pohybům a mimice a dalším nešvarům. Pomocný režisér Jonáš Žantovský, s nímž jsem dělal rozhovor na téma režie druhého plánu pro potřeby této práce vzpomněl na jeden zástupný herecký nešvar profesionálních komparsistů: "U jednoho zahraničního filmu, kde mi byla svěřena režie komparsu, jsme měli velkou scénu, kdy hlavní hrdina se po letech navrátí domů. Scéna se točila na vlakovém nádraží a kromě hrdiny se mělo z vlaku valit dalších asi 50 jedinců rekrutovaných z komparsních agentur. Režisér určil záběr, jeho pohyb a tempo, já jsem rozestavěl komparsisty a rozdal jim úkoly. Z několika jsem utvořil dvojice a zadal jsem jim, ať si mezi sebou povídají. Před první klapkou se rozhodlo, že si nanečisto scénu nazkoušíme a proto jsem zvolal akce. Naprostá většina dvojic vyšla z vlaku a začali si spolu povídat způsobem, že mluvili všichni. Dva lidi šli dvacet centimetrů od sebe a oba otevírali ústa a předstírali mluvu. Vůbec na sebe nereagovali, mechanicky plnili úkol a nebyli schopni napodobit nebo skutečně vést běžný rozhovor. A to se mi s profesionálním komparsem stává velice často."[14]

Pokud jsme nyní zmínili rozdíly mezi prací s autentickým komparsem a komparsem profesionálním v rámci civilního projevu, který bývá zpravidla nejžádanější, je dobré zmínit i práci s komparsem ve stylizovanějším díle. Jonáš Žantovský opět vypráví: "Navzdory tomu práce s profesionálním komparsem se mi vyplatila například u natáčení posledního filmu Václava Kadrnky *Zpráva o záchraně mrtvého*. Zde se jednalo o poměrně stylizované průchody nemocničními chodbami, které měly představovat paralelu s trasami lidského organismu, cévami, tepnami a podobně. Zde režisér Václav Kadrnka trval až na

[14] Rozhovor s Jonášem Žantovským o režii druhého plánu.

mechanických pochybech a přesném načasování. Tam byla určitá mechaničnost komparsního projevu dokonce potřebná. Bylo to dáno i režisérovou neuvěřitelnou pečlivostí, kdy mi na monitoru neustále ukazoval nevhodný komparsní pohyb nebo pozdní či brzkou akci. Musel jsem posléze začít nosit brýle na blízko, abych na monitoru všechny prvky dobře viděl. S autentickým komparsem by to bylo patrně ještě náročnější, možná neproveditelné."[15]

Určitou podkategorií komparsního obsazení pak tvoří děti. U nich je zpravidla lepší nechat projevit jejich přirozenosti a nesnažit se je vmanipulovat do přesné představy o jejich existenci v prvním či druhém plánu. Jsou do určité míry živel - v tom je jejich síla i současně náročnost na práci. Proto je lepší přizpůsobit scénu živlu, než se snažit krotit živel. Dobrým příkladem může být film Jana Svěráka Obecná škola, kde důležitou roli hrají spolužáci hlavního hrdiny, kteří jsou vyhlášení nezvedenci, ale pod vedením nového třídního Hnízda zkrotnou. Režisér Jan Svěrák vzpomíná, že děti nejprve pečlivě vybíral podle toho, aby byli jednak zajímavými typy, ale současně aby působili jako děti z roku 1946, kdy se film odehrává, a ne z roku 1991, kdy se film natáčel. Tehdy podle jeho slov "chodili na casting samí opalení kluci, které maminky vozili po škole na tenis." Část dětí proto hledal na táborech pro neduživé děti, které spíše působili, že vyrůstali za války. Ve zmíněné práci s živlem je potom dostával do situací, kde nechal působit přirozenou autoritu Jana Třísky, který se k dětem i mimo snímání kamery choval jako přísný pedagog. Současně k nim ale uměl mít milý, čímž si je postupně získal.

[15] Rovněž rozhovor s Jonášem Žantovským

(Obecná škola, r. Jan Svěrák, 1991)

Komparsní dovednost

Do teď jsme hovořili o komparsu pro spíše obecné nebo přesněji nenáročné úkony napodobující běžný život. Mnohdy se ale u filmu můžeme setkat s potřebou vést kompars, který má mít nějakou dovednost. Od vojenské chůze, přes hraní na hudební nástroje, po bojové scény, kde už může jít o přesah do kaskadérských dovedností. Tam platí pravidlo, že je vždy nejlepší nechat skutečně viditelnou dovednost provádět člověkem, který ji skutečně umí. "Žádný člověk neuplete housku s takovou zručností, jako dělník v pekárně. Málo herců se naučí roznést deset půllitrů piva jako číšník a nikdo se nenaučí přepočítat kompu bankovek jako pokladní v bance, nebo zamíchat karty jako pravý karbaník. A jsou to právě úkony, na které dávají diváci dobrý pozor a které vnesou nedůvěru

ke všemu, co se děje na scéně, když nejsou přesně provedeny. Nemluvím o tom, že naši herci neumějí většinou ani jezdit na koni, i když to mají v roli a neumějí šermovat, ačkoliv se to měli naučit ve škole. Souboj, nebo boj anebo rvačka komparsu vyžaduje speciálně cvičené lidi, sportovně cvičené, protože pouhé mávání zbraněmi a předstírání pohybů rvačky je dnes už směšné i na divadle, natož zblízka ve filmu. Za tím účelem jsme se obraceli na sportovce, kteří se takovým úkolům postupně speciálně věnovali a požadované úkoly si nacvičili. Necvičení lidé se mohou vážně poranit i zabít, nehledě k tomu, že vypadjí před kamerou neohrabaně a komicky. Každé špatné předstírání filmový divák okamžitě pozná. V souboji, každá pohybová akce i protiakce, každý úder a krytí, musí být přesně nacvičeno, jako v baletu. To konečně známe i z amerických kovbojek nebo i z Olivierova Hamleta. Tam každá rána kordem by sama o sobě zmrzačila protivníka, tak jsou ty údery prudké. Cítíme, že přímo smrtelné, zvláště, jsou-li podporované patřičným zvukem." zmiňuje Otakar Vávra ve svých skriptech.[16]

V situacích s bojem bylo za socialismu běžné používat armádní zálohy, v čemž je dnes tato situace obtížnější. Existuje ale velké množství různých vojenských či historických spolků, kteří se specializují buďto na současný či minulý způsob boje. Má to zpravidla výhodu, že jsou znalí i dalších rozměrů vojenských akcí, jako je pořadové postupy, technika zbraní a především často přinášejí zmíněnou autenticitu, protože, zlehčeno, je hraní na vojáky baví a umějí ho prožít. Podobné je to i s dalšími odbornostmi. Často takoví lidé bývají vedeni u komparsních nebo castingových agentur, protože už byli v minulosti pro film hledáni. Lze tak najít množství lidí co umějí lidové tance nebo psát na stroji všemi deseti.

Výběr komparsu a jeho živost

Z předchozích kapitol může působit, že pracovat s komparsem z komparsních a castingových agentur může být bráno jako něco nedůsledného nebo vysloveně neprofesionálního. Není tomu ani zdaleka tak. Vždy je potřeba mít na paměti, co jsme říkali už na začátku. Za mizascénu a dění v ní je odpovědný režisér a je čistě na něm, jakou metodu komparsu chce zvolit. Opět slova Otakara Vávry:

[16] VÁVRA, Otakar, *Teorie a praxe filmové režie I.*, 1983, AMU, str. 114

"Při práci s komparsem je na režisérovi je to nejdůležitější: aby přivedl kompars do správné nálady, aby ty stovky lidí rozveselil, vzrušil či naplnil hrůzou, zběsilostí, nebo zuřivostí, opravdovou a nehranou. Každý musí zapomenout na sebe a stát se správnou součástí celku."[17]

Platí, že i otrkaný komparsista s prkennými pohyby se může nechat strhnout k nepředložené autenticitě, pokud je režisér nebo jiný člen štábu schopen v něm potřebnou emoci vybudit. Otakar Vávra ještě upozorňuje na jeden rozměr, proč je potřeba si kompars pečlivě vybírat. Může se totiž snadno stát, že se z komparsisty stane tzv. epizodní role tím, že dostane repliku nebo blízký záběr. Potom je obzvlášť důležité vybrat autentické typy, které potřebnou emoci divákovy přinesou. Když jsem na FAMU ve čtvrtém ročníku točil školní cvičení společně s režisérkou Gretou Stocklassou, potřebovali jsme obsadit osazenstvo dívčího oddělení dětské psychiatrie, kde se potkají hlavní protagonistky. Greta Stocklassa pečlivě vybírala z mnoha odpovědí na inzeráty, že sháníme mladé herečky, a postavila z nich věrohodné osazenstvo. Na place jsme okamžitě situace využili a dívkám začali rozdávat blízké záběry, kde jejich pohledy beze slov komentovaly akci hlavních hrdinek. Film má ve výsledku mnoho vad, ale autentičnost prostředí mu upřít nelze - díky pečlivému výběru komparsních a epizodních rolí.

[17]VÁVRA, Otakar, *Teorie a praxe filmové režie I.*, 1983, AMU, str. 114

DEKORACE A PROSTOR

Kostým a rekvizita

Že by komparsista nefungoval správně na plátně bez vhodného obsazení a zadání akce již bylo řečeno. Důležité jsou ale i další nástroje, kterými můžeme pomoci komparsní akci vdechnout život a z mého vlastního pohledu jsou mnohdy opomíjené. Jsou jím kostým a práce s rekvizitou. Když se nyní během psaní této práce podívám na minutu z okna našeho bytu do běžné břevnovské ulice, uvidím množství komparsní akce. Téměř každý pracuje obrazně řečeno s nějakou rekvizitou a má k tomu vhodně zvolený kostým. Jedna žena nese plastový pytel do kontejneru, který je plný a tak s ním musí chvíli bojovat. Bagrista opravující kanalizace se na ní dívá zatímco pohybuje lžící stroje. Muž na protější straně chodníku se snaží si přehmátnout mezi deštníkem a cigaretou a musí si ho na chvíli odložit, čemuž se směje žena ověšená taškami, která ho míjí. Za někým jde pes, někdo má nové oblečení, někdo roztrhané. Tento pohled je autentický, protože ho nikdo nerežíroval. Absence zmíněných detailů je pak mnohdy důvodem, proč působí kompars neautenticky, neboť je to jen jakási změť těl v nijakých kostýmech, která se pohybuje nepochopitelně pomalu nebo rychle mezi body A a B. Přirozeně, lze se spoléhat na dění v prvním plánu, které divákovu pozornost udrží, nicméně není třeba to riskovat. Zejména v české kinematografii se práci s rekvizitou či kostýmem v druhém plánu klade velmi malá pozornost, přitom umějí situaci neobyčejně oživit. Jako příklad uvedu scénu z již zmíněného filmu Obecná škola režiséra Jana Svěráka, který je mezi českými filmaři v tomto ohledu světlou výjimkou. Ve scéně, kdy postava otce ztvárněného Zdeňkem

Svěrákem spěchá do práce na kole a zjišťuje, že mu syn přidělal na zadní kolo plíšek, který rachtá, aby kolo mělo sportvní zvuk, chtěl Jan Svěrák, aby se rachtání kola projevilo i na dění v druhém plánu.

(Obecná škola, r. Jan Svěrák, 1991)

Divák primárně sleduje postavu otce, která se otáčí, aby zjistila, co že jí to na kole rachtá. V tom momentě míjí koněspřežný poštovní vůz se dvěma poštmistry. Kůň se vlivem hlasitého rachtání poplaší, kus s vozem poodejde, což

znejistí poštovního úředníka, kterému se rozsypou balíky. Velice pravděpodobně byste si po pár scénách nepamatovali, oč v záběru šlo. Ale tak je to správně. Důležité je, že práce s kostýmem a rekvizitou tu sehrála svoji roli a podpořila akci v prvním plánu, tedy otcovo zápolení s rachtáním.

Podobně důsledně, spíše v obrazové rovině, pracoval jiný český režisér, Tomáš Mašín, s druhým plánem svého filmu *3 sezony v pekle*. Jak jsem na úvod zmínil, že většina akce v druhém plánu českých filmů je spíše poddimenzovaná, v tomto případě použil režisér prvků mnoho. V působivé scéně, kde nechali filmaři vrátit pražskou frekventovanou třídu zpátky do 40. let 20. století se na můj vkus nechal až unést možnostmi ztvárnit nejrozličnější jevy té doby, že je do sekvence umístil snad všechny myslitelné.

(3 sezóny v pekle, r. Tomáš Mašín, 2009)

Je to však čistě otázka vkusu a je třeba říci, že z hlediska práce s druhým plánem je tento film vzácnou výjimkou v české porevoluční kinematografii.

Prázdno, plno a perspektiva

Na konci předchozí kapitoly jsem se zmínil o plnění druhého plánu komparsem a rekvizitami, které účelně navodilo rušnou ulici. Jak jsem zmínil, možná až na první pohled přehnaně, což může být ovšem bráno jako klad v rámci stylizace rušné ulice. Režisér totiž může stát i před opačným záměrem jak, pracovat s druhým plánem. Totiž záměrně ho vyprázdnit a nebo jej vůbec nepoužít.

Příkladem prvního mohou být dva filmy, jejichž režiséry jsou Alfred Hitchock a Saša Gedeon.

(The Man Who Knew Too Much, A. Hitchcock, 1956)

(Návrat Idiota, Saša Gedeon, 1999)

Oba ve svých filmech představují střet dvou postav v záměrně vyprázdněných prostředích. Zatímco Alfred Hitchcock tak pracuje víceméně pouze v této scéně, aby podtrhl podivnost místa, na které pan McKennan míří, Saša Gedeon zvolil tuto druhoplánovou stylizaci pro celé dílo a lze zodpovědně říci, že ač se film odehrává v České republice koncem 90. let, nenajdete zde jediné zaparkované auto. U obou filmů není pravděpodobné, že si tohoto jevu divák aktivně všimne, neboť záběry díky tomu působí podvědomě jinak a znepokojivě v rámci celé mizanscény.

Další zmíněnou variantou je v určitých scénách nepoužívat prvky druhého plánu vůbec. S touto rovinou pracoval rumunský režisér Christian Mungiu ve svém filmu 4 měsíce, 3 týdny a 2 dny. Příběh se celý odehrává v socialistickém Rumunsku okolo dvou dívek, které se snaží dostat na potrat. To je ale v socialistické společnosti problém a tak musí zákrok přijít udělat lékař na černo do

hotelového pokoje. Christian Mungiu mistrně pracuje s druhým plánem v dotváření všední reality konce 80. let ve východním bloku, zejména ve spolupráci s kameramanem Olegem Mutu umí výborně pracovat s hloubkou perspektivy. V rámci klíčové scény v hotelovém pokoji však perspektivy a dění v druhém plánu zcela opouští. Má to silný efekt: divák zvyklý do té chvíli na hlubší perspektivy prostředí je náhle s dívkami a lékařem směstnán do malého prostoru, což umocňuje jeho vnímání situace.

(4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, r. Christian Mungiu, 2007)

Perspektivy lze obecně dobře využít pro práci s druhým plánem. Díky hloubce prostoru můžete za pomoci menšího množství prostředků vytvořit plastičtější dojem reálného (nebo klidně stylizovaného, zkrátka živého) světa, neboť můžete rozehrávat prvky v různých vzdálenostech od kamery a elegantněji tak zaplňovat prostor.

(Family Plot, r. Alfred Hitchcock, 1975)

V tomto záběru z Hitchcockova filmu *Family Plot* můžeme s druhým plánem pozornosti pracovat v několika plánech vzdálenosti od kamery. Jedna akce se odehrává u kasy za ústřední dvojicí, poté u vchodu do obchodu, následně na chodníku, kolem něhož jede auto a na závěr pak na druhé straně ulice. Dříve také platilo, že čím je předmět nebo herecká akce dále od kamery, tím je možné strávit s jeho aranží méně času, jak píše Otakar Vávra:

"Normální kompars v pozadí se může jen pohybovat, nebo postávat, nemůže však být součástí nějaké náročnější akce a musí mít správné věkové rozdělení, které je poznat podle pohybu i na dálku. Pozadím rozumíme vzdálenost přes dvacet metrů, kde přestává rozlišovací schopnost filmového objektivu rozeznávat detaily. Tam také neklademe už důraz na věrnost výpravy a paruk, kostýmnímu filmu stačí pokrývky hlavy. V tom záleží také ekonomie výpravy, že detailně vypracováváme jen to, co je doopravdy ve filmovém obraze vidět"[18]

Osobně bych byl ovšem s tímto přístupem opatrný, neboť se snadno může stát, že v rámci hledání ideální aranže budete potřebovat přesunout nějaké prvek či postavu blíže ke kameře a v tomto případě byste nemohlo. Jak ovšem píše pan profesor Vávra, jde především o ekonomickou stránku věci a někdy není zbytí.

[18] VÁVRA, Otakar, *Teorie a praxe filmové režie I.*, 1983, AMU, str. 116

Stylizovaná nebo historická látka

Je bohužel smutnou skutečností, že druhý plán je u filmů, které se odehrávají tzv. v současnosti, mnohdy opomíjen. O to spíše by neměl být opomíjen v látkách historických nebo jinak stylizovaných. Zde můžeme v praktické rovině obtížně hovořit o samostatném druhém plánu, neboť neznám filmového architekta či scénografa, který by nebral dekoraci vždy jako celek. Je ale vhodné si v rámci přípravy dekorace stanovit, jak moc hodláte s druhým plánem pracovat. Historické, stylizované nebo obecně nákladnější produkce mají možnost pestřejšího výběru lokací popřípadě přímo stavby a mohou tak prostor pro druhý plán komponovat již v přípravných pracech.

V tomto ohledu mistrně pracuje s druhým plánem ve stylizovaných látkách režisér Wes Anderson, jehož filmy se vyznačují velice přesnou geometrií a záběrováním.

(Grand Budapest Hotel, r. Wes Anderson, 2014)

Anderson dbá na hlubokou perspektivu a grafické doplněné druhého plánu. Buďto v silném obrazovém akcentu jako v první ukázce a nebo a ladění barev podle perspektivy od studenějším k teplejším jako na obrázku druhém. Wes Anderson je v práci s druhým plánem tak důsledný, že jej používá dokonce i ve filmech animovaných.

O druhém plánu v historických látkách jsem se postupně zmínil snad ve všech předchozích kapitolách, přesto zajímavou a nenápadnou stylizací nejen historických látek může být tzv. "wet down", volně česky přeložitelný jako "zkropení".

(Catch Me If You Can, r. Steven Spielberg, 2002)

Prvně jsem si jeho používání všiml u filmů Stevena Spielberga, ale nevím, kdo přesně začal tohoto prvku užívat. Jedná se o pokropení prostoru vodou, ač v příběhu nemělo dojít k dešti, nebo se scéna neodehrává těsně po něm. Je to nenápadný estetizující prvek, který ovšem scénu ozvláštní a především umožní světelné odlesky i na površích, které by to jinak neumožňovaly. Jedná s v pravém slova smyslu o stylizační prvek druhého plánu, protože ač ho Spielberg užívá snad ve všech svých filmech a ve všech exteriérových filmech, všiml jsem si ho až nedávno a začal jej rovněž používat.

V českém prostředí se s důslednou stylizací ve druhém plánu setkáme zřídka, především pro úbytek nápaditých stylizovaných snímků. Rád bych ovšem na závěr této kapitoly zmínil pro mě zajímavý esteticko komparsní prvek, který se obejvil v mém oblíbeném filmu režisérů Jána Roháče a Vladimíra Svitáčka *Kdyby tisíc klarinetů*. Tato svižná stylizovaná hudební podívaná v sobě totiž často obsahuje prvek zaplnění druhého plánu výhradně lidskými těly popřípadě tvářemi. Klade to samozřejmě v kombinaci s širokoúhlým snímáním vysoké nároky na počet komparsistů a v tomto případě i kostýmů, ale jako stylizační prvek to funguje působivě.

(Kdyby tisíc klarinetů, r. Jan Roháč, Vladimír Svitáček, 1964)

ZVUK

Atmosféra, ruchy, sbory a hudba

Složkami druhého plánu přirozeně nejsou jen prvky vizuální, velice podstatnou složkou je i zvuková stopa. Ta má před stopou obrazovou v souvislosti s druhým plánem jednu zásadní výhodu a totiž, že z naprosté většiny může vznikat až v postprodukci. Mnohokrát jsem u svých filmů zachraňoval vyznění scény právě použitím zvuků v rovině druhého plánu pozornosti. Aniž byste na to měli prostředky přímo na place nebo vhodnou lokaci, můžete aktéry umístit do rušného či zcela klidého prostoru, otevřít ho mírnou ozvěnou nebo naopak hermeticky uzavřít. Především pro zaplňování prostoru je práce se zvukovou složkou v druhém plánu více než vhodná. Rovněž ale platí, že není praktické nechávat si všechna rozhodnutí až do střižny případně do míchací haly. Pozdější zvuková úprava totiž vyžaduje přípravu již na place. Jeden příklad za všechny: Pokud víme, že se herec bude pohybovat v hlučném prostředí, čehož hodláme docílit v postprodukci, protože na place by to hatilo práci s kontaktním zvukem, musí tomu úměrně uzpůsobit svůj herecký projev. Buďto mluvit nahlas, aby posléze jeho hlas vynikl a nebo naopak zůstat v dynamice v tichém prostředí, aby jeho hlas posléze zanikl. To všechno musí mít režisér na paměti při práci s mizanscénou a umět si dodatečnou úpravu zvukové složky představit již měsíce dopředu, než se k editaci zvuku vůbec dostane.

Podobné je to i s ruchy v druhém plánu. Je dobré se dopředu zamyslet nad prostředím, v němž se scéna odehrává, aby bylo možné vytvořit tam potenciál pro budoucí zapojení ruchů. Když opět zmíním svůj poslední film, nechali jsme záměrně do jedné scény na operačním sále navézt o něco více zdravotnické techniky, než by bylo nutné, protože jsme věděli, že s ní v postprodukci můžeme pracovat jako se zdrojem zneklidňujícího pípání a syčení. Scéna se zdála na první pohled přezaplněná, ale když jsme ji posléze ve střižně osadili ruchy, efekt fungoval přesně podle očekávání.

Podobně, jenže v rámci lidského projevu, fungují i tzv. sbory. Osobně jsem se s nimi setkal jako asistent při práci na zvukové postprodukci filmu *Krajina ve stínu* zmíněného režiséra Bohdana Slámy. Ve filmu je mnoho scén, kde se nachází více postav v druhém plánu pozornosti a navíc jde o scény obsahující násilí při vystěhovávání obyvatel, rabování a jiné verbální i fyzické útoky na

vesničany. V průběhu střihu zvuku jsme se věděli, že masové scény bude potřeba osadit sice nezřetelným ale o to důležitějším hlasovým projevem. Neměl jsem s tím žádné zkušenosti a tak jsem oslovil čtyři muže (potřebovali jsme vesměs mužské hlasy), kde dva byli profesionální herci a dva byli neherci. Před začátkem nahrávání jsem měl pocit, že to nemůže stačit, vždyť bylo potřeba namluvit někdy i desítky postav. Přesto se ukázalo, že překrýváním stop se dá dosáhnout funkčních sborových ploch. Jako vhodné se ukázalo i složení skupiny, neboť zkušení herci dodávali projevům rytmus, neškolené hlasy pak autenticitu. Nejde ovšem natáčet sbory bez přípravy. Před každou scénou bylo nutné ji projít a připravit některé klíčové repliky, které sice mohli posléze zaniknout v mixu, ale byly důležité pro smysl a nonverbální projev scén. Teprve po této základní vrstvě bylo možné improvizovat a zaměřovat se kupříkladu na fyzickou akci v druhém plánu a snažit se ji doprovodit nejen replikami, ale i citoslovci. Po nepříliš dlouhém čase vytváření sborů se ukázaly, že scény skutečně ožily.

Podobné to může být s jak diegetickou tak nediegetickou hudbou v druhých plánech. Je možné s ní totiž pomoci atmosféře, kterou scéna má mít. Nejde ovšem o hudbu scénickou, ta je přeci jenom více patrná. Zde se jedná jen o jakési harmonické přeslechy a slabé podkresy, které ovšem mohou, aniž by si to divák uvědomoval posunout význam, tempo i vyznění scén.

5. OSOBNÍ ZKUŠENOST A ZÁVĚR

Osobně jsem se s druhým plánem setkal jako režisér, pomocný režisér, druhý režisér, druhý asistent režie ba dokonce i jako komparsista. Jako režisér si vždy před každým natáčením říkám, že je důležité věnovat druhému plánu ještě větší pozornost, abych se posléze na place přistihl, že je tím prvním, co obětuji při spěchu nebo nedostatku prostředků. To je chyba. O to více je potřeba druhý plán pěstovat jako možnost podpořit první plán, na němž samozřejmě spočívá nejvíce pozornosti všech zúčastněných. Nejde o samoúčelnou práci s prostředkem, pro který mám slabost - jde o podstatnou součást v práci s mizanscénou, což je, jak věřím, podstata režijní práce.

V této diplomové teoretické práci jsem se zabýval režií druhého plánu právě jakožto důležité součásti mizanscény. Nejprve jsem se snažil režii druhého plánu vymezit teoreticky, neboť tento aspekt jsem dosud v literatuře nenacházel. Nemám ambici, že by tato práce na tomto faktu něco změnila, přišlo mi ovšem důležité udělat pořádek ve významech slova "plán" a "režie druhého plánu" popřípadě problematiku obohatit o vlastní termín "druhý plán pozornosti", jeho definici a předestřít tak nový způsob vnímání tohoto druhu režijní práce. V následujících kapitolách jsem se tuto svou teorii snažil podpořit historickým vývojem a dalšími teoretickými aspekty zabývajícími se vnímáním a vytvářením filmového díla. Za nejdůležitější ovšem považuji shrnutí praktického významu práce s druhým plánem, před nímž, jak jsem se snažil naznačit, jakékoliv teoretizování mírně bledne. Rozebral jsem praktickou stránku přípravy a realizace režie druhého plánu a následně jednotlivě shrnul nástroje, jež má režisér k dispozici při jeho vytváření. Snažil jsem se, aby se praktická rovina netýkala pouze druhého plánu, ale pokud dochází v jednotlivých tvůrčích složkách k přesahu do plánu prvního, tak jej zahrnout také.

Jak jsem napsal v úvodu této práce, je tento text směřován nejen jako předmět k obhajobě u závěrečných státních zkoušek, ale jako sumář mých postřehů a zkušeností s tématem, které by se mohly hodit budoucím studentům oboru Filmová režie.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- VÁVRA, Otakar, *Teorie a praxe filmové režie I.*, 1983, AMU
- 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
- FORMAN, Miloš a Jan NOVÁK. *Co já vím?: rozšířené a aktualizované vydání autobiografie*. 3., přeprac. a dopl. vyd. Přeložil Jiří JOSEK. Praha: Argo, 2013. ISBN 978-80-7432-326-3
- MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 978-80-00-01410-4. str
- ŠENOVSKÝ, Otakar, Úvod do psychologie vizuálního vnímání, 2007, bakalářská práce FAMU, str. 20
- VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. Čtvrté rozšířené vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2012. ISBN 978-80-7331-230-5
- PŁAŻEWSKI, Jerzy. Filmová řeč. Praha: Orbis, 1967
- GARDIN, V.R. Vospominanija, tom 2 Nakl. Goskinoizdta, Moskva 1952