

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2021

Lubomír Ballek

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Katedra kamery

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**DRAMATURGIE A FILMOVÝ SCÉNÁŘ
Z PERSPEKTIVY PRÁCE KAMERAMANA**

Lubomír Ballek

Vedoucí práce: MgA. Petr Kobloušek, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Cinematography Department

MASTER'S THESIS

**DRAMATURGY AND SCREENPLAY
FROM THE PERSPECTIVE OF THE WORK
OF THE CINEMATOGRAPHER**

Lubomir Ballek

Thesis advisor: MgA. Petr Koblouš, Ph.D.

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: MgA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

DRAMATURGIE A FILMOVÝ SCÉNÁŘ Z PERSPEKTIVY PRÁCE KAMERAMANA
--

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

Praha, dne

Podpis

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.

Poděkování:

Velký dík patří Petrovi Koblovskému za trpělivé vedení diplomové práce a za zprostředkování důležitých kontaktů během psaní. Děkuju také Martinovi Štrbovi, Miro Gáborovi a Janovi Švankmajerovi, že mi věnovali svůj čas a podělili se se mnou o své tvůrčí zkušenosti.

Abstrakt:

Tato diplomová práce je úvahou o tom, kde stojí v tvůrčím procesu kameramana a režiséra hraného filmu slovo „dramaturgie“ a jak tito tvůrci pracují s filmovým scénářem. První kapitola je obecnějším zamyšlením nad těmito pojmy z pohledu kameramana Martina Štrby. Druhá kapitola se zabývá přeměnou literárního scénáře do filmu *Knoflíkáři* (Zelenka, 1997) z perspektivy kameramana filmu Mira Gábora. Třetí kapitola nabízí kritickou rovinu, kdy Jan Švankmajer skrze debatu nad svou tvůrčí metodou polemizuje nad užitečností dramaturgie a filmového scénáře. Práce je postavena na rozhovorech, které jsem udělal s kameramanem Martinem Štrbou a Miro Gáborem a s režisérem Janem Švankmajerem.

klíčová slova: dramaturgie, dramaturg, scénář, scénárista, kameraman, režisér, Štrba, Gábor, Švankmajer

Abstract:

This Master's thesis is a reflection on where the term „dramaturgy“ stands within the creative processes of the cinematographers and directors of the feature films, and how they work with screenplays. The first chapter presents a more general contemplation by the cinematographer Martin Strba on dramaturgy and screenplay within his creative process. The second chapter looks at the transformation of the literary script into the Czech film *Buttoners/ Knoflikari* (Zelenka, 1997) from the perspective of the cinematographer of the film Miro Gabor. The third chapter presents a critical angle when the director Jan Svankmajer questions the usefulness of the concepts of “dramaturgy” and “screenplay”. The thesis is based on the interviews I conducted with Martin Strba, Miro Gabor, and Jan Svankmajer.

key words: dramaturgy, dramaturge, screenplay, screenwriter, scriptwriter, cinematographer, director, Strba, Gabor, Svankmajer

Referenční systém: Harvard.

OBSAH

ÚVOD.....	2
OSOBNÍ ROVINA, PŘEHLED LITERATURY A METODIKA PRÁCE.....	4
1. KAPITOLA – OBECNÁ ROVINA	
Martin Štrba o dramaturgii a filmovém scénáři v tvůrčím procesu kameramana.....	11
1.1 Základní ohledání problematiky a pojmů <i>literární a technický scénář, dialogy, storyboardy.....</i>	12
1.2 „Mezimoment“ mezi literárním a technickým scénářem: Když se kameraman stává dramaturgem.....	16
2. KAPITOLA – ROVINA KONKRÉTNÍHO KAMERAMANA, SCÉNÁŘE A FILMU	
Miro Gábor o přeměně scénáře do filmu <i>Knoflíkáři</i>.....	19
2.1 Tvorba literárního scénáře, vztah mezi kameramanem a režisérem, přípravy před natáčením.....	20
2.2 Přeměna literárního scénáře do filmu.....	23
3. KAPITOLA – POLEMICKÁ ROVINA	
Jan Švankmajer o možné (ne)důležitosti dramaturgie a filmového scénáře.....	32
3.1 Švankmajerova tvůrčí metoda a kritický postoj ke scénáři a dramaturgii.....	34
3.2 Krátká surreálná exkurze historií kinematografie.....	43
ZÁVĚR.....	48

ÚVOD

Tato diplomová práce je esejí – úvahou – o tom, kde stojí v tvůrčím procesu kameramana a režiséra hraného filmu slovo „dramaturgie“ a jak tito tvůrci pracují s filmovým scénářem. Jak o dramaturgii, tak o filmových scénářích jsem během psaní této práce rozmlouval s kameramany Martinem Štrbou a Miro Gáborem a s výtvarníkem a režisérem Janem Švankmajerem. Slovo „esej“ znamená „pokus“, „hledání“, „snaha“. Tato práce je tedy snahou zauvažovat nad tím, z jakých rovin je pro kameramana vůbec možné o scénářích a dramaturgii přemýšlet. Tato práce nabízí debatu na několika rovinách. Zatímco na základě rozhovoru s Martinem Štrbou a Miro Gáborem práce nabízí pohled kameramana, v rozhovoru s Janem Švankmajerem je v práci obsažený i pohled režisérův. Tento text problematiku diskutuje také jednak z pohledu obecného, když se Martin Štrba zamýšlí nad dramaturgií a filmovým scénářem ze široka napříč jeho několikaletou praxí filmového kameramana, tak je na problematiku nahlíženo i z roviny konkrétního scénáře a konkrétního filmu, když s Miro Gáborem diskutuji přeměnu filmového scénáře do výsledného filmu *Knoflíkáři* (Zelenka, 1997). A konečně je třeba na tuto práci třeba nahlížet tak, že nabízí tři zcela odlišné pohledy na to, kde stojí scénář v individuální tvůrčí metodě jednotlivých filmových umělců: práce nabízí pohled na problematiku Štrby, Gábora a Švankmajera jako tvůrců. Všechny těchto rovin se v diplomové práci dotkneme. V žádné z nich samozřejmě nepůjde o vyčerpávající výčet situací, v kterých se filmař může ocitnout, když si bere do rukou filmový scénář. Ale každá z rovin by měla dodat studentovi kamery sebevědomí, že přesná pravidla, jak pracovat se scénářem, skutečně neexistují, a je to volba každého kameramana, jakých tvůrčích principů se bude na své umělecké dráze držet.

Tento text vychází z mého osobního přesvědčení, že filmový scénář je jedním z nejdůležitějších nástrojů, s kterým kameraman během výroby

filmu pracuje. Během svých studií na FAMU jsem se také setkal s častým používáním slova „dramaturgie“, které bylo v různých kontextech vykládáno odlišně. Chtěl bych proto tento nejednoznačný pojem v úvodní části mé práce definovat, a v hlavní části této práce pak tento pojem zevrubně prodiskutovat s jednotlivými filmařskými osobnostmi v podobě Štrby, Gábora a Švankmajera. Cílem této práce je mimo jiné pochopit, kde končí hranice filmového scénáře a kde začíná práce kameramana. Snahou je také porozumět, zda může kameraman svou snahou proměnit průměrný scénář ve výjimečný film a naopak, zda kameraman může svou prací ublížit skvělému scénáři. Tato diplomová práce vychází z autorova přesvědčení, že výběr scénáře je jedním z nejdůležitějších aspektů, které určují, jak bude kameraman schopen uplatnit své kameramanské řemeslo. Právě porozumění pojmu „dramaturgie“ a praktická analýza reálných scénářů a filmů by měla autorovi práce i jejím čtenářům napomoci k lepší kameramanské tvorbě.

OSOBNÍ ROVINA, PŘEHLED LITERATURY A METODIKA PRÁCE

Můj důvod, proč píši diplomovou práci o otázkách filmového scénáře a dramaturgie z perspektivy kameramana, vychází z mého hlubokého osobního zájmu o tuto problematiku. Když jsem dělal rozhovor s Janem Švankmajerem, řekl mi větu, pod kterou bych se sám mohl podepsat: „Já ve svých prvních filmech výtvarnou stránku taky miloval – pak jsem ale pochopil, že film nejsou rozpořehobovaný obrázky, ale že je to nějaké drama.“ (Švankmajer, 2021) Během mých studií na FAMU se moje fascinace výtvarnou stránkou filmu postupně rozšířila také o fascinaci tím, kde se rodí filmové myšlenky a příběhy, které jsou obyčejně zaznamenané do formy scénáře a které jsou prvními instrukcemi i pro výtvarnou práci kameramana. Během studií jsem řešil otázky, zda hodnotný film může vycházet pouze z obrazové inspirace, nebo jestli inspirace musí přicházet nutně skrze slova. Zrealizoval jsem dále řadu kratších i delších scénářů svých spolužáků a podílel se na scénářích ke svým kameramanským cvičením. Potom jsem měl šanci porovnávat předlohy scénářů s výslednými filmy. Postupně jsem začal zjišťovat, že zcela nejdůležitější krok, který kameraman během dlouhého procesu filmové výroby musí udělat, je dle mého soudu výběr scénáře, kterým stráví dlouhé měsíce, někdy i roky života. Po důkladném studiu kameramanského řemesla především během prvních let studia na FAMU se pro mě stal později právě scénář pilířem kameramanské profese, na kterém stojí všechno. Zabývat se tímto tématem v diplomové práci mě donutila i řada osobních potyček, které jsem buď sledoval zpovzdálí mezi svými spolužáky, nebo jsem byl občas i jejich součástí. Byl jsem například svědkem diskuzí, zda autor scénáře je ten, kdo prsty kliká do klávesnice, nebo zda scénář může vzniknout i bez klávesnice a tužky společnou tvořivou debatou, kde si více autorů vzájemně nadhazuje

myšlenky a nápady, a vytvářejí tak předobrazy budoucího filmu společně. Byl jsem i v situacích, kdy objektivně zajímavější náměty byly během tvorby scénáře z nepojmenovaných důvodů vypuštěny a nahrazeny slabšími náhražkami. Nic by nebylo špatně, jen kdyby na konci tvorby takového scénář nebyly silnější obsahy vyměněné za slabší a kdyby nevznikaly méně působivé filmy namísto těch více působivých. Vyprovokován těmito situacemi jsem chtěl porozumět tomu, jaké místo mají termíny jako „dramaturgie“ a filmový scénář v tvůrčích procesech ostatních kameramanů a režisérů, jejichž filmy mě nějakým způsobem zasáhly. Proto jsem se rozhodl této problematice věnovat pozornost v diplomové práci.

Jak se ukáže v jednotlivých kapitolách tohoto textu, definic termínu „dramaturgie“ může být nespočet, protože je to obzvlášť otevřený koncept, který si především samotní filmaři definují každý trochu po svém. Na začátku naší debaty zůstaneme v definici termínu „dramaturgie“ konvenční. Pokud to výslovně nebude uvedeno jinak, tak když v této práci mluvíme o dramaturgii, je řeč o dramaturgii scénáře jako literární kostry filmového díla. Režisér Elmar Klos ve své knize *Dramaturgie je když...* nabízí svou definici slova „dramaturgie“:

Dramaturgie je kvalifikovanou oponenturou v první fázi tvůrčího procesu, při fixování myšlenky a příběhu na papíře. Aby mohl odpovědně zvládnout takový úkol, musí dramaturg přirozeně sám dobře ovládat profesi filmového scenáristy, aniž by se však snažil [vkládat] vlastní názory do cizí látky. (Klos, 1988, 9)

Z Klosovy definice je pro nás důležité, že dramaturgie je „kvalifikovaná oponentura“, která probíhá především v „prvních fázích tvůrčího procesu“, což zpravidla bývá – ale jak si ukážeme na příkladu Jana Švankmajera, ne vždy tomu tak je – „při fixování myšlenky a příběhu na papír“. Stejně tak se nám v Klosově definici odděluje od slova „dramaturgie“ také osoba „dramaturga“ jakožto „kvalifikované osoby, která musí sama dobře ovládat profesi filmového scenáristy“. Klos také upozorňuje, že dramaturg oponuje, ale sám své vlastní názory do cizí látky nevkládá.

Pokud bychom se v definici snažili být ještě systematictější, Richard Blech ve své *Encyklopedii filmu* rozděluje dramaturgii na dvě základní fáze:

Rozlišujeme dramaturgii jako instituci a dramaturgii jako koncepční činnost zasahující celý tvořivý proces vzniku filmového díla, roční produkce studia, jeho celkového profilu apod. Dramaturgický proces se člení na dvě základní fáze: literárně-dramaturgickou a realizačně-dramaturgickou. [...] Dramaturgický tvořivý proces je záležitostí všech zúčastněných na čele s režisérem, přičemž dramaturg působí jako oponent, konzultant i partner v tvořivém dialogu. [...] Činnost dramaturga není autorská, plní především programovací, koordinující, řídicí a kontrolní funkci. [Dramaturg] zabezpečuje ideově-uměleckou jednotu a organickou celistvost výsledného díla.
(Blech, 1993, 206)

Podobně jako Klos vidí i Blech dramaturga jako konzultanta a oponenta bez autorského vkladu, ale s důležitou funkcí zabezpečit celistvost výsledného díla. Blech navíc dělí dramaturgii na instituci (např. bývalé dramaturgické skupiny na Barrandově) a reálnou činnost, kterou dramaturgové vykonávají. Pro nás je důležité Blechovo dělení dramaturgie na literárně-dramaturgickou zabývající se stavbou scénáře a realizačně-dramaturgickou zabývající se realizací filmu. Zatímco prvotní motivace pro napsání této diplomové práce bylo studovat především dramaturgii z literárně-dramaturgické roviny, jak ukáží následující tři kapitoly, kameramani Štrba i Gábor stejně jako režisér Švankmajer používají slovo „dramaturgie“ mnohem častěji z perspektivy realizačně-dramaturgické. S dramaturgií se konkrétně tyto tři osobnosti setkávají spíše při samotném natáčení než výlučně jenom při konzultacích nad scénářem.

Konečně si pro tuto diplomovou práci jako poslední užitečnou definici mnohovýznamového slova „dramaturgie“ lze vypůjčit z oblasti filmové zvukové tvorby, když Ivo Bláha píše o „zvukové dramaturgii“:

Mluvíme o zvukové dramaturgii jako o výběru a uspořádání zvukových prostředků, jehož výsledkem je zvuková skladba (kompozice) díla. (Bláha, 2019, 10)

Namísto slova „zvuk“ v Bláhově definici můžeme dosadit pro kameramana relevantnější slovo „obraz“ a dostaneme definici: obrazová dramaturgie je výběr a uspořádání obrazů, jehož výsledkem je obrazová skladba díla. O dramaturgii lze tedy mluvit i jako o neživých vztazích mezi jednotlivými výrazovými prvky filmového díla. Takové prvky mohou být zvuky, ale stejně tak jednotlivé záběry nebo klidně i jednotlivé prvky uvnitř třeba jen jediné obrazové kompozice. I kompozice obrazu může mít svou vnitřní dramaturgii, své vnitřní vztahy vytvářející pro pozorovatele význam.

Když bychom tedy shrnuli, co slovo „dramaturgie“ znamená v této diplomové práci, termín zaprvé referuje k práci dramaturga jakožto kvalifikované oponentuře probíhající především v prvních fázích tvůrčího procesu, zadruhé se jedná o možnou instituci zastřešující dramaturgy do jedné profesní organizace a za třetí se týká vztahů panujících mezi výrazovými prostředky uvnitř konkrétního uměleckého díla. Problematiku dramaturgie a výstavby příběhu a dramatických postav studují už po staletí v různé šíři a z různých perspektiv nejrůznější myslitelé, filosofové i umělci.

První možností, jak teoreticky nazírat na tuto problematiku, je studium analytických textů, které stojí někde na pomezí literární vědy a čistě praktických návodů a učebních pomůcek, jenž by měly scenáristům pomoci zkonstruovat scénář. Mezi nespočet takových studií patří např. Aristotelův spis *Poetika* (1929), kniha *Technika dramatu* (1944) Gustava Freytaga, *Cesta za příběhy* (1964) Františka Daniela, kniha *Jak napsat dobrý scénář* (2007) Syda Fielda nebo i novější studie Lindy Aronson *Scénář pro 21. století* (2007) nebo kniha Paula Josepha Gulina *Screenwriting* (2019) postavená na teoriích Františka Daniela. Druhý úhel nazírání na problémy související s dramaturgií a filmovým scénářem je čistě z pohledu literární vědy a filosofie. Velké množství studií vzniklo i v těchto oblastech. Z mnohých lze jmenovat např. *Meze interpretace* (2004) spisovatele Umberta Eca, text *Gramatika motivů* (1969) Kennetha Burka nebo naratologickou studii *Příběh a diskurz* (2008) Seymoura Chatmana. Třetí možnost, jak porozumět problematice dramaturgie a filmového scénáře, je skrze studium konkrétních uměleckých děl a tvůrčích metod konkrétních

umělců. Tuto cestu, založenou nejvíce na reálné praxi filmové tvorby, jsem zvolil já při konstrukci své diplomové práce.

Mým prvotním zájmem bylo studovat filmové scénáře k již vzniklým filmům, které mě nějakým způsobem zasáhly. Jakožto praktikující filmař беру tuto osobní perspektivu za zásadní. Když sám jako kameraman točím film, pracuji se scénářem, který ve mně něco instinktivně vyvolává. A potom jako kameraman můžu tyto dojmy ze čtení scénáře porovnat s dojmy, jak na mě působí výsledný film, na jehož tvorbě jsem se podílel. Proto pro mě bylo důležité studovat scénáře k filmům, které mě osobně nenechávaly chladným, ale které mě jako diváka nějakým způsobem zaujaly. To mi pomohlo se i lépe vžít do představy, jaké by to bylo, kdybych byl já tvůrcem těchto filmů.

Faktor, který ovlivnil výběr scénářů, po kterých jsem ke studiu sáhnul, byla také podmínka možnosti setkat se s tvůrci dotyčných filmů. Studoval jsem tedy scénáře jenom od českých a slovenských tvůrců. Na začátku mého studia byl dlouhý seznam scénářů, které mě zajímaly a ke kterým jsem měl přístup, ale vzhledem k rozsahu diplomové práce jsem po konzultacích s vedoucím omezil výběr na pět scénářů, podle kterých bylo natočeno pět filmů. Jedná se o tyto scénáře: *O rodičích a dětech* (2006) od autorů Vladimíra Michálka, Emila Hakla a Jiřího Křižana, dále scénář *Šnajdr* (2021) napsaný Miroslavem Krobotem a Lubomírem Smékalem, scénář *Knoflíkáři* (1996) od Petra Zelenky, a dva scénáře od Jana Švankmajera *Alenka v říši divů* (1987) a *Lekce Faust* (1990). Při výběru scénářů hrálo roli i to, jací tvůrci scénáře následně realizovali. Proto klíčové jméno pro první dva zmíněné scénáře bylo Martin Štrba, který oba scénáře realizoval jako kameraman. Kameraman Miro Gábor realizoval Zelenkův scénář ke *Knoflíkářům*. Oba kameramani se se mnou setkali a poskytli mi rozhovor. Při konzultacích s vedoucím práce jsme se dostali do bodu, kdy se ukázalo, že namísto třetího kameramana by přineslo komplexnější pohled na celou problematiku dramaturgie a filmového scénáře, kdybych doplnil perspektivu kameramanů o režisérský pohled na věc. Zabývat se scénáři a tvůrčím přístupem režiséra Jana Švankmajera se zpětně ukázalo být přínosné.

Rozhovor s ním odhalil, že Švankmajer zastává ke scénářům své velice osobité a jistým způsobem kritické stanovisko, což diplomové práci dodalo polemickou rovinu, která ji po rozhovorech se Štrbou a Gáborem částečně chyběla. Jan Švankmajer tak byl jako vhodnou volbou pro diskuzi nad kameramanským přístupem k dramaturgii i z důvodu, že sám je výtvarník a do velké míry na placech funguje i jako kameraman.

Přestože během mých setkání se Štrbou, Gáborem a Švankmajerem byly vždy východiskem pro naši debatu vybrané scénáře, rozhovory s každým z nich se přirozeně stočily trochu jiným směrem. V rozhovoru, který jsem vedl se Švankmajerem, režisér rychle opustil téma konkrétních scénářů k jeho filmům *Něco z Alenky* (1988) a *Lekce Faust* (1994), protože, jak se ukázalo, scénáře ve Švankmajerově tvůrčí metodě hrají spíše menší roli. Debatě začaly dominovat obecné principy Švankmajerovy tvorby, na kterých mi režisér vysvětlil, proč pro něj dramaturgie a scénář nejsou ty nejdůležitější aspekty filmové výroby. Oproti polemické rovině, kterou tedy Švankmajer nabídnul do diskuze o problematice scénářů, se zase pro změnu ukázalo v rozhovoru s kameramanem Martinem Štrbou, že tento muž se značným filozofickým přesahem je schopný poměrně komplexní aspekty filmové dramaturgie popsat pro člověka pochopitelnými slovy, a proto rozhovor s ním v této diplomové práci posloužil ne jako debata nad jednotlivými filmy, ale spíše jako zdroj pro úvodní debatu nad tím, jak fungují v kameramanově tvůrčím procesu pojmy „dramaturgie“ a „filmový scénář“ obecně. Štrbovy úvahy vycházejí z jeho rozsáhlé praktické zkušenosti kameramana, který natočil na čtyřicet celovečerních hraných filmů. Konkrétní filmový scénář a film, který byl podle něj natočen, je nicméně ohniskem druhé kapitoly, která vychází z mého rozhovoru s Miro Gáborem. Přestože Gábor nenatočil v pozici hlavního kameramana tolik filmů jako například Štrba, jeho tvorba stojí za pozornost mimo jiné proto, že stál u zrodu velice originálního autora scenáristy a režiséra v jedné osobě Petra Zelenky. Gábor Zelenkovi nasnímal prvních pět filmů *Visací zámek 1982 – 2007* (1993), *Mňága – Happy End* (1996), *Knoflíkáři* (1997), *Rok ďábla* (2002) a *Příběhy obyčejného šílenství* (2005). Druhá kapitola této

diplomové práce rozebírá, jakým způsobem kameraman Gábor a režisér Zelenka převedli Zelenkův scénář do filmu *Knoflíkáři*. Tento film je dobrý příklad pro diskuzi nad tím, jak kameraman může pracovat s dramaturgií a scénářem, protože tento dnes již kultovní film je v lecčem zdařilá realizace Zelenkova originálního, silného scénáře, ale v určitých ohledech má výsledný film i jisté slabší momenty. Druhá kapitola se snaží tyto momenty pojmenovat.

1. KAPITOLA

OBEČNÁ ROVINA

Martin Štrba o dramaturgii a filmovém scénáři v tvůrčím procesu kameramana

Tato kapitola je postavena na rozhovoru s kameramanem Martinem Štrbou, který jsem s ním vedl během natáčení filmu *Šnajdr* (2021/2022) režiséra Miroslava Krobota, na kterém byl Štrba kameraman (Štrba, 2021). Štrba během rozhovoru hovořil převážně slovensky. Citace v této práci jsem převedl a na některých místech parafrázoval do češtiny. Tato kapitola začíná diskuzí, jak Martin Štrba ve své praxi používá základní termíny jako je literární scénář, technický scénář a storyboard a jaký vztah mezi těmito formami existuje a jak s nimi může pracovat kameraman hraného filmu. Následně se krátce dotkneme toho, zda a do jaké míry se režiséři, s kterými Štrba pracoval, podíleli na tvorbě literárních scénářů ke svým filmům. Po tomto úvodním ohledání a představení základní terminologie dramaturgie a filmového scénáře v tvůrčím procesu kameramana naše debata přejde do abstraktnější roviny, v které Martin Štrba obratně přiblíží komplexnější děje uvnitř filmové dramaturgie. Kameraman vysvětlí, že dialogy jsou pro něj důležitá a legitimní součást filmového scénáře, která může dokonce ovlivnit i řadu dalších výrazových prostředků filmové řeči, jako třeba aranžmá herců před kamerou. Po debatě nad dialogy se naše debata posune od prvků literárního scénáře k prvkům technického scénáře a podíváme se na to, jaký vztah má Štrba a jeho režiséři ke storyboardům. Storyboardy už budou jenom mostem ke Štrbově myšlence, že hlavní moment, v kterém se kameraman nejvíce stává dramaturgem, je podle něj debata mezi kameramanem a režisérem, která nastane poté, co si přečtou literární

scénář, a před tím, než společně vytvoří technický scénář. V závěru této kapitoly se podíváme na několik vybraných dramaturgických situací, kterým Štrba čelil během natáčení filmů *O rodičích a dětech* (Michálek, 2007) a *Šnajdr* (Krobot, 2021/2022).

1.1 Základní ohledání problematiky a pojmů literární a technický scénář, dialogy, storyboardy

Štrba otevírá diskuzi tvrzením, že nejdůležitější stavební kámen filmové výroby je filmový scénář, který se pro něj rovná slovu „literatura“ (Štrba, 2021). A přestože je to základní středobod, kolem kterého se výroba filmu točí, hned z kraje zdůrazňuje, že filmový scénář jako literatura je úplně jiné médium než výsledné filmové dílo a je právě jedním z hlavních úkolů kameramana, aby literární scénář „transformoval do audiovizuální podoby“. Na otázku, jestli si Štrba všímá u svých kolegů scenáristů za roky, během kterých realizoval jejich scénáře, vývoje, kdy by scenáristé ve svých scénářích postupně ubírali např. na dialozích, a naopak více popisovali situace jenom obrazem a zvukem, kameraman odpovídá, že tento vývoj spíše nevnímá:

Já myslím, že v jakékoliv době někteří scenáristi víc inklinovali k vizuální formě a někteří byli víc literární. A tak to je. Myslím, že to tak pořád bude. Podle mě to není dobou, že bychom se přibližovalo víc k vizualitě. Možná je i dobře, že samotní scenáristi nemají nějakou vlastní evoluci v sobě. „Literatura“ není nějaká negativní nálepka. Je to hodnota, která nějakým způsobem zpracovává obsah a nyní jde o to, jakým způsobem k tomu přistoupí další spolupracovníci ve štábu, aby to opravdu vizuálně zapůsobilo ve filmu. (Štrba, 2021)

Přes Štrbův vstřícný postoj k literatuře kameraman nicméně nepochybuje, že zajisté existují scénáře, které v sobě sice mají nějakou hodnotu, ale ani

by nebylo třeba je vizualizovat, protože by fungovaly lépe třeba jako knížka. A naopak z některých scénářů obrazotvornost přímo srší a vyskakuje.

Podobnou dichotomii mezi tvůrci zaměřenými více literárně a tvůrci zaměřenými více obrazově vnímá Štrba nejen u scenáristů, ale i u režisérů, s kterými pracoval. Důvody, proč jistí režiséři přemýšlejí o filmu spíš literárně a druzí více vizuálně, můžou být podle Štrby dost prozaické:

Často jsou to takové prozaické kontexty: když je například režisér vystudovaný scénograf, tak má už primárně v sobě zakódovaná myšlení přes to vizuálně. (Štrba, 2021)

Paradoxem je, jak ze slov Martina Štrby vyplývá, že větší tvůrčí svobodu kameramanovi často můžou dopřát právě literárně založení režiséři:

Někteří režiséři to zase mají hozený víc přes literaturu, víc čtou nebo píšou – více jdou přes to dramaturgično a potřebují k tomu mít velmi silného pracovníka, který to vidí přes vizualitu. No a potom je ještě jiný typ režisérů, kteří od kameramana doslova očekávají, aby vedl transformaci literatury do filmového obrazu on. (Štrba, 2021)

Krom toho, že Štrba nevidí „literárnost“ scénáře ani literárně smýšlející režiséry jako omezení pro práci kameramana, stejně vstřícný je i k výrazně literárnímu elementu scénářů: k dialogům. Ze Štrbových slov se dá dokonce usoudit, že dialogy pro něj jistým způsobem skoro až definují žánr hraného filmu, v kterém se tvůrci zpravidla snaží vyprávět příběhy. Štrba tvrdí, že pokud se shodneme, že film nejsou jen výtvarné abstrakce, které můžeme odsunout spíše do videoartu, ale že je to vyprávění o dramatických životních příbězích, tak jeden z nejdůležitějších výrazových prostředků mimo nonverbální komunikaci je verbální komunikace – dialog. „A zároveň můžeme hned doplnit,“ pokračuje Štrba, „že dobře napsaný dialog je i o tom, že ti vytváří jistou dramaturgii snímání herců, kde to je už posunuté do samotné herecké dovednosti ztvárňování těch dialogů.“ Jinými slovy, jak Štrba pozorně poznamenává, na základě dobře napsaných dialogů – tedy výrazových prostředků verbální komunikace – ve filmu kvalitně funguje dokonce i neverbální komunikace. Dobře napsané dialogy

tedy můžou předurčovat i aranžmá, jak by měli být herci před kamerou rozmístění a jak by se měli pohybovat. Štrba říká, že podle něj toto všechno je už v dobrém dialogu obsažené. Přítomnost dialogů ve scénáři podle něj navíc naskytuje možnost část dialogů vypustit a dohrát obsah dialogů neverbální komunikací:

Když je to dobře napsané, tak má režisér šanci spolu s herci objevit nové situace – ty věci, které se dají jakoby dopovídat. Někdy se shodnou režisér s herci, že něco z dialogů vypadne a bude to posunuté do mimoverbální komunikace – tedy buď čistě obrazové nebo zvukové nebo kombinace obou. Dialogy tedy můžou domoci k vytvoření takového zajímavého meziprostoru pro audiovizuální tvorbu. (Štrba, 2021)

Kameraman Štrba tvrdí, že nejenže ho dialogy ve filmech neodrazují, ale „ukecané filmy“ má přímo rád, když jsou dobře udělané. Ale současně dodává, že realizaci scénáře s hodně dialogy je třeba obzvlášť pozorně promyslet, aby se nestalo, že filmy nakonec budou „ukecané“ zbytečně, když by se na místo toho třeba dvě třetiny dialogů daly povědět obrazem.

V debatě nad prvky literárního scénáře jsme se s Martinem Štrbou pozastavili i nad otázkou, zda by měl být kameraman vzdělaný ve větší hloubi i ve znalostech výstavby příběhu a dramatických postav, kterými se zabývá nespočet teoretických studií uvedených výše. Štrba se kloní k názoru, že studium této problematiky kameramanovi může spíše pomoci než ublížit: „Já bych se přiklonil k tomu, že proč ne – už jen proto, že se nám trošku rozpohybují závitky, když takové hodnoty do hlavy ukládáme.“ Štrba před těmito teoretičtějšími a filosofickými spisy varuje jen v tom smyslu, že by mohly filmaři ublížit v situaci, když by se v nich začal utápět a právě v nich hledal, „že tam je to gró, že tam je schované nějaké tajemství toho, jak to máš udělat – tak to ale úplně není.“ Jak Štrba zdůrazňuje, „i nestudovaný člověk může na základě nějaké silné intuice k obrazovému vidění natočit krásný film“ a nemusí znát žádné podobné spisy.

Zatímco v podobě literárního scénáře se Štrba s látkou budoucího filmu seznamuje na samém začátku komunikace s režisérem, posledním

krokem před samotnou realizací filmu často bývá tvorba technického scénáře a storyboardu. Technický scénář může mít zpravidla několik podob. V nejklassičtějším smyslu to může být dokument, jehož stránky jsou rozdělené do dvou sloupců: v levém sloupci bývají zpravidla rozepsané jednotlivé záběry s popisy, co se bude v záběrech odehrávat v obraze, zatímco v pravém sloupci bývají napsané pokyny pro zvuk v podobě dialogů a popisu zvukových ruchů. Takový podrobný dokument je poměrně přesným vodítkem pro celý štáb, kdy se architekt, rekvizitáři, osvětlovači, ale stejně tak zvuk, kameraman, režisér nebo producent můžou připravit s velkou přesností na natáčení filmu. U rozpisu záběrů v technickém scénáři můžou být nakresleny i obrázky, popřípadě jsou obrázky záběr po záběru rozkresleny zvlášť v podobě storyboardu. Zatímco prakticky všichni Štrbovi režiséři pracují s literárním scénářem, k technickému scénáři a storyboardům má každý z nich odlišný vztah. Jeden režisér například potřebuje s kameramanem vypracovat před natáčením podrobný technický scénář s kompletním storyboardem, druhý režisér si kreslí storyboard jenom pro náročné scény a další režisér nepotřebuje ani technický scénář, ani storyboard a na plac se dostaví jenom s opoznámkovaným literárním scénáře. Např. s režisérem Vladimírem Michálkem pracoval Štrba většinou jen s opoznámkovaným literárním scénářem bez technického scénáře i bez storyboardů. Storyboardy s Michálkem kreslily spíš výjimečně a většinou jen u náročnějších scén, jako když bylo třeba říct producentovi během natáčení filmu *Je třeba zabít Sekala* (Michálek, 1998), odkud kam pojedou vlak. Podobně se další Štrbova režisérka Agnieszka Holland uchýlila ke storyboardům, když kreslila složité trikové scény oběšení hlavního hrdiny během natáčení filmu *Jánošík – Pravdivá historie* (Holland a Adamik, 2009). Naopak téměř ve všech situacích pracuje Štrba podrobně s technickými scénáři i storyboardy s režisérem Martinem Šulíkem.

Sám Štrba ale upozorňuje, že někdo má tendenci i nesložité věci rozkreslovat do storyboardů, což Štrbovi přijde často až kontraproduktivní, protože on jako kameraman už v té chvíli vlastně ví, že to na place bude úplně jinak. A storyboard se tím pádem už nestává „odrazovým můstkem“

mezi studiem literárního scénáře a natáčením, ale spíš překážkou, což podle Štrby později uzná i režisér:

Ve chvíli, kdy vám na scénu dojdou herci, tak herec si třeba jen změní nějaké slovíčko v replice a rozhodne se, že by raději stál, než seděl, a vám to v sekundě mění absolutně celý obraz. Někdy se celý natáčecí plán mění třeba jen ráno před natáčecím dnem o 360 stupňů a pracně nakreslené obrázky ve storyboardu náhle ztrácí smysl. (Štrba, 2021)

Štrba každopádně uznává, že i když se ukáže, že storyboard nebyl odrazový můstek mezi literárním scénářem a realizací filmu na place, díky storyboardu má filmař v době příprav důležitý pocit jistoty, že úplně neplave v temnotách.

1.2 „Mezimoment“ mezi literárním a technickým scénářem: když se kameraman stává dramaturgem

Když bychom se snažili vypíchnout, co je z hlediska dramaturgie nejdůležitější fází filmové výroby, a hledali bychom pouze mezi známými a často používanými termíny pro tyto jednotlivé fáze, jako je např. četba literárního scénáře, výroba technického scénáře, kreslení storyboardu nebo realizace scénáře, mohli bychom opomenout zdánlivě nedůležitou fázi, která ani nemá ustálené označení, jak Martina Štrba trefně poznamenává. V nejhrubších obrysech lze říct, že se jedná o debatu mezi kameramanem a režisérem, která nastává jako druhý krok po přečtení literárního scénáře a ještě před tvorbou technického scénáře a před tím, než se naplno rozjedou přípravné práce ve smyslu hledání lokací, kostýmů, apod. Tato debata o „transformaci literatury do audiovizuálního díla“ je podle Štrby u kameramanské profese jeden z nejdůležitějších úseků v tvorbě. A v něčem je to podle něj ještě důležitější úsek než samotná realizace.

Štrba zahajuje obhajobu této důležité fáze filmové výroby konstatováním, že pro ni ani neexistuje univerzálně používaný termín. Podle

tohoto kameramana je vedle pojmu „literární scénář“ další frekventovaně používaný *terminus technicus* v procesu filmové výroby „technický scénář“. Podle Štrby je „technický scénář“ sice v podstatě správný pojem, ale zahrnuje v sobě pouze tu mechaničtější část přípravy filmu sloužící k tomu, aby více složek už i s přesahem do produkce vědělo ryze praktické věci, jako například jak bude film dlouhý, kolik bude mít záběrů apod. Technický scénář navíc odkazuje už jenom na realizační část celého procesu výroby filmu. Štrba dále vysvětluje, že technický scénář jsou jenom takové poznámky, takový opoznámkovaný proces různými způsoby, ale ta samotná podstata zůstává v prvotní diskuzi mezi kameramanem a režisérem ještě před tím dalším krokem, jako je vyhledávání lokací. Částečně takovou debatu může nahradit nebo doplnit také kreslení storyboardu, ale to podle Štrby také není přesné. Ve snaze podchytit jádro celého problému si Štrba uvědomuje, že přestože je prvotní debata velice důležitá pro pozdější zrod filmového díla, filmaři si pro takovou debatu nenašli správné označení a nechávají tuto fázi plynout v jakémisi vzduchoprázdnu:

Toto je zajímavý moment, který na jednu stranu vnímám jako jeden z nejdůležitějších úseků kameramanské profese v celém filmovém procese, ale v terminologii jakoby opomíjený. Ono to funguje víceméně jako někde ve virtuálním prostoru – taková debata se vznáší většinou mezi režisérem a kameramanem a někde mezi prostorem čtení literárního scénáře, tvorby technického scénáře a realizací filmu. A možná je to správně, že není potřeba tuto fázi zaznamenávat do další literatury. V každém případě je to strašně důležitá etapa – pro kameramana jedna z nejdůležitějších mezi technickou částí realizace a literárním scénářem. Hluboká, obšírná diskuze mezi režisérem a kameramanem na téma, jakým způsobem obrazově literaturu uchopit, je strašně důležitý mezičlánek a mezimoment v procesu filmové výroby. Takže to gró celého média filmu vlastně leží v jakémisi meziprostoru mezi pojmem technický a literární scénář. V jistém ohledu se to dá zjednodušit a shrnout do pojmu „příprava“ konkrétního projektu.

Co se konkrétních témat prvotní debaty mezi kameramanem a režisérem týče, jedná se o problematiku, která je kameramanům dobře známá: vyhledávání těch správných prostorů, rozhodování, co se bude odehrávat v interiéru a exteriéru, zda to bude celé točeno z ruky a nebo zda to budou statické obrazy až fotografie, zda se bude jednat o celek nebo zda tam bude hodně detailů. Debaty jsou podle Štrby už i trochu o rytmu: zda to bude „rozparcelované na množství záběrů“ nebo zda skoro každý obraz bude v jednom záběru. Jedná se o velmi důležité úmluvy mezi kameramanem a režisérem, aby budoucí film opravdu zafungoval a zapůsobil. Štrba se zamýšlí, že právě v momentu tohoto prvotního diskutování a vyjednávání mezi režisérem a kameramanem „je možná kameraman nejbližší tomu pojmu dramaturg“.

2. KAPITOLA

ROVINA KONKRÉTNÍHO KAMERAMANA, SCÉNÁŘE A FILMU

Miro Gábor o přeměně scénáře do filmu *Knoflíkáři*

Tato kapitola je postavena na mém rozhovoru s kameramanem Miro Gáborem (Gábor, 2021). Rozhovor byl veden o druhé verzi literárního scénáře k filmu *Knoflíkáři* (1997), který napsal scenárista a režisér snímku Petr Zelenka (Zelenka, 1996). Zatímco první část této diplomové práce sloužila k obecnější debatě o filmovém scénáři a dramaturgii, druhá část je případová studie, kdy kameraman Gábor mluví o své zkušenosti s přeměnou konkrétního scénáře do konkrétního filmu. Během analýzy vybraných částí Zelenkova literárního scénáře k filmu *Knoflíkáři* poukáži v debatě s kameramanem Miro Gáborem na několik konkrétních dramaturgických problémů, kterým kameraman hraného filmu může při přeměně scénáře do filmu čelit. Cíl této kapitoly je nasměrovat čtenáře k uvědomění, že přestože je scénář jeden z nejdůležitějších stavebních prvků filmu, z perspektivy práce kameramana je třeba k takovému písemnému dokumentu přistupovat sice s respektem, ale hlavně beze strachu, s otevřenou hlavou a nadržet se přesvědčení, že „co je psáno, to je dáno.“ Analýza scénáře a filmu naopak dokazuje, že předobraz filmu, který je ve scénáři načrtnut, je neustále se vyvíjející esence a je kameramanovou povinností na náčrty ve scénáři tvořivě reagovat, rozvíjet je, navrhopvat jejich úpravy nebo klidně stát o jejich odstranění. Pro lepší

pochopení přeměny scénáře ve film je tato kapitola ilustrována obrazovými ukázkami z filmu *Knoflíkáři*.

2.1 Tvorba literárního scénáře, vztah mezi kameramanem a režisérem, přípravy před natáčením

Cesta kameramana Miro Gábora od jeho prvního setkání se scénářem až po realizaci filmu *Knoflíkáři* je vhodný příklad pro obecnější zamyšlení nad tím, jak moc se kameraman může zapojit do spolupráce na filmu z hlediska dramaturgie a práce se scénářem. Jednak Gábor měl to štěstí, že scenárista a režisér Zelenka s ním začal látku pro budoucí film probírat ještě před tím, než vůbec literární scénář začal psát. Tím pádem se Gábor dostal do situace, kdy jako kameraman mohl ovlivňovat obrazovou dramaturgii v procesu samotného zrodu filmového příběhu. Na druhou stranu je tento film dobrý příklad toho, že neobvykle originální a zdařilý scénář, který Zelenka napsal, postavil před Gábora jako kameramana několik výzev. Krom skvělých dialogů je Zelenkův scénář sestavený i z velké řady silných atmosférických popisů nálad a prostředí. Přestože Gábor jako kameraman v určitých pasážích udržel vysoce nastavenou laťku kvality popisů ve scénáři, bylo by možné argumentovat, že některé jiné scény vyznívají působivěji ve scénáři než v samotném filmu. Gáborova práce na filmu *Knoflíkáři* proto skýtá celou řadu příležitostí k zamyšlení, co všechno může kameramana potkat na cestě při proměně scénáře do filmu.

Gábor vysvětluje, že už značnou dobu před spoluprací na filmu *Knoflíkáři* se s Petrem Zelenkou dobře znal: natočili spolu dva výrazné fikční dokumenty *Visací zámek 1982 – 2007* (1993) a *Mňága – Happy End* (1996). Na základě toho měli filmaři dostatek času se poznat a sblížit, což je podle Gábora jedno z těch nejzásadnějších východisek pro dobrou spolupráci kameramana a režiséra. Gábor během rozhovoru dokonce přišel s neobvyklou osobní verzí definice slova „dramaturgie“, kterou vztáhl na stálost, důvěru a otevřenost mezi tvůrčími partnery:

Dramaturgie vlastně spočívá v tom, že to nebyl náš první projekt se scenáristou a režisérem Zelenkou. Udělali jsme pár projektů, které byly menší, a to směřovalo k nějaké otevřenosti, když jsme spolu mluvili o možnosti udělat celovečerní povídkový film. Lidi, kteří se rozhodnou spolupracovat, musejí k sobě být nějakým způsobem otevření. Já to musím zase zdůraznit: je to o té důvěře. (Gábor, 2021)

Právě ke slovům „důvěra“ a „otevřenost“ se Gábor v rozhovoru neustále vracel a stále opakoval, že to je to nejdůležitější, co musí mezi kameramanem a režisérem nastat. Jak sám tvrdí, právě kvůli hodnotnému trvajícimu vztahu se scenáristou a režisérem Zelenkou měl Gábor privilegium vědět o určitých povídkách z budoucího filmu *Knoflíkáři* ještě dřív, než byly zakomponovány do scénáře:

[Zelenka] mi nejdřív povídky vyprávěl, a pak mi dal přečíst synopse dvou příběhů. Takže to umožňovalo o budoucí podobě filmu a jeho příbězích mluvit ještě dřív, než se zapsaly do nějaký ukotvenější formy ve scénáři, který už počítal s tím, že povídky budou volně propojené. (Gábor, 2021)

Během tvorby literárního scénáře i během příprav a samotné realizace filmu se Zelenkovy scénáristické schopnosti doplňovaly s Gáborovým obrazovým citem a mezi oběma filmaři panovala podle kameramana značná tvůrčí harmonie. Gábor popisuje, že vedle literárního nadání Petr Zelenka běžně vyhrával matematické a fyzické olympiády a měl výborné abstraktní myšlení. I přes své schopnosti v těchto sférách si Zelenka kameramana Gábora vážil zase pro změnu za jeho obrazové přednosti a oba tvůrci se dobře doplňovali:

Petr byl vždy obdařen takovou schopností kombinovat. Uměl dost dobře abstraktně přemýšlet, jakým způsobem ve filmu propojovat děje nebo vztahy mezi postavami. A i přesto jsem necítil jeho snahu zatlačovat během našich debat do pozadí mě s mými názory kvůli tomu, že já nejsem jako on schopen předjímat kombinační věci, které se týkají vývoje charakteru postav. Já jsem měl dar, jak pojmout to místo obrazově – to mi dávalo možnost velmi aktivně nabízet. Spolupráce není souboj. To bylo tak, že když měl Petr názor na určitý postup,

jak by se mohly věci vyvinout, tak chtěl ode mě spíš vědět, co mu třeba unikalo. Jestli by postavy v jeho abstraktním scénáři neměly udělat něco, aby se to dalo sdělit nonverbálním způsobem přes obrazové řešení. A je to znovu, když se k tomu vracím, o té důvěře – o tom, že se člověk nesnaží shodit toho druhého. (Gábor, 2021)

Ze Zelenkových rukou se nakonec dostal ke Gáborovi, jak sám hodnotí, výjimečný scénář *Knoflíkářů*, který byla radost číst i realizovat. V prvotních debatách mezi režisérem a kameramanem – tedy v nejdůležitější fázi výroby filmu, jak by řekl Martin Štrba – nad tím, jakým způsobem se bude scénář převádět do filmu, se Gábor a Zelenka rozhodli pro „neučesaný“ způsob snímání, který částečně vycházel z toho, že z finančních důvodů byli omezeni technologií snímání:

Stylizováno to určitě je. Film neměl působit učesaným dojmem. Byly jsme omezeni tím, že jsme museli točit na 16 mm. Z České televize jsme dostali kameru Eclair, která toho měla už opravdu hodně za sebou, a celý film jsme natočili na jeden televizní zoomový objektiv Fuji, který dost strašně kreslil. Technologie ale konvenovala tomu, že *Knoflíkáři* měl být „indie“ film – svícením, komponováním, náladou z obrazů – zkrátka aby to nebylo uhlazený. (Gábor, 2021)

Ve volbě neuhlazeného způsobu snímání filmu byli Zelenka s Gáborem ovlivněni také podobnými filmy, které na sebe v té době strhávaly ve světě pozornost. Strukturou filmu do jednotlivých povídek, provázaností jednotlivých postav napříč povídkami, předbíháním a vracením se jednotlivých povídek v čase, a principem smyčky, kdy film končí ve stejný moment, jako začínal, *Knoflíkáři* velmi blízce připomínají film *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994), který se objevil v českých kinech jenom dva roky před tím, než Zelenka dokončil v listopadu 1996 druhou verzi literárního scénáře ke *Knoflíkářům* (Zelenka, 1996). Když Zelenka vysvětluje právě v druhé verzi svého literárního scénáře *Knoflíkářů*, jak by se měl snímat rozhovor u stolu v poslední povídce filmu „Duch amerického pilota“, doslovně se odkazuje k dalšímu Tarantinovu filmu *Gauneři/Reservoir Dogs* (1992, Tarantino). Zelenka ve scénáři píše krátkou poznámku „záběrování podobně jako úvodní scéna z `Reservoir Dogs`“ (Zelenka, 1996, 106). Kameraman

Miro Gábor připomněl, že jeho a Zelenku ovlivnily i tehdejší filmy Davida Lynche především z estetického hlediska, nebo Jarmuschův film *Noc na zemi/Nigh on Earth* (Jarmusch, 1991). Z produkčního hlediska si vzal nad filmem patronát producent Čestmír Kopecký z České televize, který byl podle Gáborových slov „nakloněný méně standardním projektům“, a tak se tento v koncepci záměrně „neučesaný“ a první čistě hraný film Petra Zelenky mohl dostat na jaře 1997 do výroby.

2.2 Přeměna literárního scénáře do filmu

Jak Gábor vysvětluje, se Zelenkou šli na plac pouze s literárním scénářem. Technický scénář na natáčení filmu *Knoflíkáři* neměli a Zelenka si obecně do scénářů nekreslil ani nepoužíval storyboard nakreslený někým jiným. Gábor dělá přirovnání k Vlácilovi a vysvětluje, že zatímco kdyby Vlácil neměl nakreslené obrázky během natáčení filmu *Marketa Lazarová* (1967), hodně lidí by ve výrobě tápalo ve tmě. Film *Knoflíkáři* byl ale zcela odlišně pojat a měl jiné ambice. Oproti 125 stránkám druhé verze literárního scénáře je výsledný 100 minutový film značně pozměněný (Zelenka, 1996). Šest povídek, z kterých se skládá scénář i film, zůstalo chronologicky ve stejném pořadí ve scénáři i ve filmu. Ve filmu zůstal i plný – a ne malý – počet postav ze scénáře. Nejen že je samotný film poskládaný z šesti povídek, ale uvnitř povídek samotných se často skáče z jedné lokace do jiné, z jednoho mikropříběhu do druhého, a i samotné povídky jsou proto strukturovány episodicky. Právě uvnitř jednotlivých povídek došlo oproti scénáři k drobnějším změnám, kdy ve filmu místy sledujeme jednotlivé momenty scénáře v mírně pozměněném pořadí. Přestože Petr Zelenka sklízí velké uznání za svou schopnost psát dialogy, právě repliky doznaly ve výsledném filmu největších změn oproti scénáři (2005, Mladá fronta dnes).

Gábor vysvětluje, že Zelenka často mění repliky na place během natáčení a úplně nedodrжуje scénář. Změna replik souvisí i s tím, proč jsou

Knoflíkáři kratší film, než je jich scénář. Podle Gáborových slov má Zelenka své herce – kteří v tomto případě byli z velké části neherci – svým způsobem rád a chtěl dát jim i sobě prostor. Scénář proto od začátku sloužil jako kostra a počítalo se s tím, že na place se budou repliky upravovat, s neherci se budou zkoušet různé varianty a na place vznikne víc materiálu, který se potom ve střižně zkrátí. Gábor uvedl, že Zelenka měl ve svých filmech obecně velký poměr reálně použitého materiálu ku natočenému – asi jedna ku deseti, a i proto mu producenti nechtěli dávat k dispozici drahý 35mm materiál. Při tomto způsobu práce u filmu s velkým množstvím dialogů, které se navíc průběžně mění na place, plynou konkrétní důsledky i pro práci kameramana. Jedna z klíčových vlastností kameramana na takovém natáčení je podle Gábora schopnost improvizovat. A tak Gábor vysvětluje, že když např. točili povídku „Taxikář“, kde postava taxikáře vozí po městě zákazníky, taxík byl naložený z *low-loaderu*, který ho vozil po Vinohradské třídě, zatímco herci si mezi sebou pilovali repliky. Až v takto pokročilé fázi na základě toho, jak se mezi herci ustálily repliky, se mohl Gábor se Zelenkou domluvit, jak budou jednotlivé části dlouhých dialogů v autě snímat. Které záběry budou točil v jedoucím autě zepředu v celku a v jakých momentech budou herce točit z boku v detailech. Kameraman Gábor tedy s autem a kamerou naloženou na *low-loaderu* musel pozorně přihlížet hereckým zkouškám a na místě se Zelenkou domlouvat, jak dlouho můžou nechat herce v jedoucím autě zakomponované společně v celku, a naopak kdy ta retardace, že se do celku často nestříhá, už není na místě a dialog tím začne ztrácet napětí. Jak Gábor zdůrazňuje, jeho práce při realizaci scénáře tedy souvisí i s tím, co se bude dít ve střižnu. A taková rozhodnutí navíc musí být kameraman schopný řešit rychle a improvizovat třeba až v momentu, kdy se ujasní všechny dialogy.

Stejně jako se ukázalo, že scénář nemusí být pro kameramana vždy zcela závazný dokument, pokud se jedná o to, jak se připravit na realizaci scén s replikami, na filmu *Knoflíkáři* lze uvést i další příklad, kdy ve filmu vznikají poměrně důležité výrazové prostředky, které nebyly ve scénáři ani naznačené. Konkrétně se jedná o výrazový prostředek, kdy se Zelenka

s Gáborem domluvili, že ve filmu budou shazovat vážnost scén humornými celky, kdy např. určité záběry se stojícími auty budou komponovat jako pohlednici s autem a herci v popředí a s nějakou notoricky známou pražskou stavbou v pozadí. Na třech následujících obrázcích můžeme vidět tři odlišné momenty z filmu, konkrétně z povídky „Taxikář“, které jsou tak komponovány. První ilustrace je záběr z momentu, kde taxikáři do auta nasedá milenecký pár, jejichž „úchylka“ je, že se rádi během jízdy v autě milují. V širším ohnisku s autem v předním vysvíceném plánu a s budovou Rudolfiny v pozadí má záběr, obzvláště ve stříhové montáži předcházejících a následných záběrů, humorný nádech:



Podobný efekt vyvolává i ilustrace záběru s Pražským hradem v zadním plánu další „pohlednicové“ kompozice z momentu ve filmu, kdy milenecký pár řidiče konfrontuje s tím, že by se v jeho taxíku chtěli milovat:



A scéna s mileneckým párem skončí obdobným záběrem s Pražským hradem v pozadí, zatímco milenci z taxíku vycházejí v prvním plánu, jak je vidět na této třetí ilustraci:



Pokud bychom se podívali do Zelenkova scénáře, tento obrazový motiv není ani u jednoho z výše ilustrovaných momentů popsáný. Gábor vysvětluje, že komponováním těchto celků chtěli scénu úmyslně zesměšnit. Filmaři tím prý citovali žánr tehdejších „indie“ filmů, které se také chovaly „tak nějak brutálně ke snímanému prostředí.“ (Gábor, 2021) Jak to tedy konvenuje názorům Martina Štrby a jeho důrazu na debatu kameramana s režisérem

někdy v mezimomentu mezi literárním scénářem a natáčením, i Gábor se Zelenkou vymysleli tento výrazový prostředek mimo scénář debatou v přípravách. Takže přestože scénář může být zásadní nástroj pro realizaci filmu, zdaleka to není jediný a výlučný zdroj pro konečnou působnost natočených scén.

Zatímco na příkladu měnících se replik oproti scénáři a na příkladu humorných kompozic lze poukázat na limity scénáře a na to, že ne všechno, co ve výsledném filmu vidíme, musí nutně pocházet ze scénáře, na dalším příkladu uvedeme odlišnou situaci, které může kameraman čelit během přeměny scénáře do filmu. V povídce „Civilizační návyky“ Zelenkův scénář předepisuje velice barvitě silný obraz havárie, kde se srazí automobil mileneckého pár s automobilem postavy psychiatra. Zelenkův sugestivní popis tohoto momentu ve scénáři nabízí kameramanovi možnost nasnímat tuto scénu v silném obrazovém řešení:

SILNICE – EXT. – VEČER/NOC

Vůz dvojice sjede ze silnice. Chvíli naráží na nejrůznější předměty a patníky až se nakonec převrátí. Ještě nějakou chvíli jej setrvačnost žene kupředu a střecha vyrývá v měkké hlíně brázdu jako pluh. Pak se vše zastaví.

Psychologův vůz zůstane na silnici. Zabrzdí se skřípěním kol o kus dál.

To vše se odehrává v místech, kde je u silnice továrna (teď v noci tichá a opuštěná), na kterou září bodová světla jako na gotickou katedrálu. Reflektory osvětlují i část silnice a vůz a vytvářejí tak velice specifickou světelnou náladu.

V kontrastním světle továrních reflektorů vidíme scénu havárie. I světla vozu ještě svítí, což je s podivem při jeho stavu. Display rádia dál svítí. Odněkud vytéká benzín, Chlapec se vyprostí z pásů a roztráštěného skla a ohnutých plechů.

(Zelenka, 1996, 53)

V této scéně Zelenkův scénář ve čtenářově fantazii vyvolává velká očekávání: „tichá a opuštěná továrna u silnice, na kterou září bodová světla jako na gotickou katedrálu“ – „reflektory osvětlují i část silnice a vůz a

vytvářejí tak velice specifickou světelnou náladu“. Po přečtení takového obrazu je ale vlastně obraz ve filmu poměrně zklamáním:



Namísto továrny nasvětlené jak gotická katedrála jsou v záběry v zadním plánu vidět pouze značně obyčejnější sloupy vysokého napětí a místo silnice ve specifické světelné náladě divák vidí spíše ploše přsvícenou prázdnou šedou plochu. Gábor ohledně tohoto nedodržení popisu ze scénáře konstatuje, že továrnu se jim prostě nepodařilo najít. Samozřejmě že takový ústupek je rozhodnutí více složek štábu, a především asi režiséra a producenta, ale dalo by se spekulovat, jestli by kameraman v takových situacích neměl zatlačit víc na pilu a vyžadovat vyhledání lokace a světelné zdroje, které by mu umožnily dosáhnout takového obrazu, který předepisuje scénář. Tento příklad z filmu *Knoflíkáři* ukazuje, že nestát si za svým může filmu z obrazového hlediska ublížit.

V porovnání s předchozími příklady je zajímavé, že asi nejlépe napsaná povídka ve scénáři „Pitomci“ – volně inspirovaná povídkou Kurta Vonneguta „Big Space Fuck“ – je podle kritiků i v konečném filmu jedna z těch nejsilnějších (Peňás, 1997, Spáčilová, 1998). Přestože režisér Zelenka v předmluvě ke knižnímu vydání svého scénáře vysvětluje, že tato povídka doznala ve filmu značných změn oproti scénáři opět především v jednotlivých replikách, i tak je možné argumentovat, že poslání této

povídky stejně jako napětí mezi postavami manželů nejsou ve scénáři o nic méně působivé, než v konečném filmu (Zelenka, 1998). Nejsilnější povídka jak ze scénáře, tak z výsledného filmu, jsou „Pitomci“ i pro kameramana Gábora:

Tato povídka je nejdůležitější v celém filmu – zbytek je takové žonglování s emocemi. Film je o tom, že každý má svou duši, že nikdo nemůže za to, do čeho se narodí. Konkrétně v této povídce žijí hlavní postavy manželského páru nehezky, ale to nemá být výsměch podobným lidem, kteří jsou chudí a nemají vkus. Naopak to byla snaha se jim přiblížit, co nejlíže. Tato povídka stojí na obrovské práci herců a lidí, co dělali kostýmy a dekoraci. Nejdůležitější jsou ale ti herci – oni našli způsob, jak to hrát.
(Gábor, 2021)

Zatímco Gábor dává kredit ostatním složkám filmu, je třeba vyzdvihnout i jeho práci. Po obrazové stránce se jedná zřejmě o nejlépe zasvěcené atmosférické záběry této předposlední povídky filmu. Interiérová i exteriérová lokace jsou v této povídce výtvarně zpracovány se silným geniem loci:





Tak jako ve scénáři se jedná o jednu z nejlépe napsaných a vypointovaných scén, s precizně vybudovanými vztahy mezi postavami a s citlivými dialogy, tak i kameraman Gábor zareagoval na instrukce ve scénáři velmi citlivě a podařilo se mu vyznění scény výrazně umocnit obrazem (Zelenka, 1996, 82-105).

Gáborova práce na transformaci literárního scénáře do filmu *Knoflíkáři* na jednu stranu poukazuje na to, jak kameraman citlivým přístupem k látce může umocnit napětí a vztahy mezi postavami ze scénáře. Na druhou stranu ale vystupuje do popředí i fakt, že pod tlakem např. produkčních omezení může být kameramanově práci značně ublíženo, a silné dojmy, které zažívá

kameraman při čtení scénáře, se mu nutně nemusí podařit na plátno přenést.

3. KAPITOLA

POLEMICKÁ ROVINA

Jan Švankmajer o možné (ne)důležitosti dramaturgie a filmového scénáře

Tato třetí a poslední kapitola je postavena na mém rozhovoru s výtvarníkem, scenáristou a režisérem Janem Švankmajerem (Švankmajer, 2021). Po obecnější rozpravě v první kapitole s Martinem Štrbou o scénářích a dramaturgii z perspektivy kameramana a po druhé kapitole rozboru konkrétního scénáře a výsledného filmu s kameramanem Miro Gáborem, tato třetí kapitola nabízí dvě nové perspektivy. Zaprvé diskutuje přístup scenáristy a režiséra k problematice dramaturgie, a tím doplňuje kameramanské hledisko prvních dvou kapitol. Zadruhé je tato kapitola nejvíce polemická a skrze názory Jana Švankmajera vybízí k přemýšlení nad tím, do jaké míry filmový scénář opravdu je nebo není důležitou součástí filmové výroby. V této kapitole zevrubně proberu Švankmajerovu tvůrčí metodu, což bude nezbytné pro správné pochopení jeho stanoviska vůči dramaturgii a scénáři.

Švankmajera jsem k rozhovoru zastihl v dobré náladě tvůrčího člověka, která z něj během celého rozhovoru vyzařovala. Režisér mi vysvětloval, že tyto dny začal psát nový román na bázi surrealistického konceptu „negativní básně“. Švankmajer vzal knihu *Cesty k svobodě* od J.P. Sartra a slovo od slova ji převrací v její negativ (1946). Švankmajer se směje: „Já neguju i to, že Sartre nemá humor. Existencialisti nemají humor žádný. Camus taky žádný humor nemá“. To, že jsem zastihl scenáristu, režiséra a výtvarníka Jana Švankmajera v době, kdy píše

román, je pro tohoto muže příznačné. Když jsme se během rozhovoru dostali k tomu, že v socialismu nesměl sedm let točit film, Švankmajer řekl, že mu to nevadilo, protože se nikdy nepovažoval za filmaře, a těch sedm let prostě dělal jiné věci: „Film z toho, co dělám, je nejobecněji přijímaný, ale já se daleko víc cítím třeba jako výtvarník. Film a výtvarné umění pro mě mají rovnocennou hodnotu.“ Jedna stálá konstanta, která Švankmajera doprovází prakticky celý jeho tvůrčí život, je členství v surrealistické skupině.

Surrealismus charakterizuje celé Švankmajerovo dílo: „tvůrčí proces je pro surrealistu mnohem důležitější než výsledný produkt, který z toho vypadne“. Surrealistický koncept tvorby jako procesu, hry, nekonečného hledání a improvizace, což Švankmajer během našeho rozhovoru neustále připomínal. Režisér také apeloval na to, že surrealismus není formální, ale názorový směr: „Surrealismus není jen Dalí, to není jedna estetika, to je taky Miró, který vypadá úplně jinak. Jediné, co ty dva spojuje, je vnitřní duch. Žádná estetika surrealismu neexistuje, to je vnitřní proud.“ Freudovu psychoanalýzu, z které surrealisti do velké míry čerpají, Švankmajer moc neuznává jako terapii, ale tvrdí, že „jako výkladový systém o společnosti a lidech je Freud geniální“. Na otázku, jestli je Švankmajer věřící člověk, odpověděl, že je ateista. Když jsem mu namítl, že na mě působí svým dílem jako velice duchovní člověk, odpověděl, že „duchovní člověk“ a ateismus nejdou proti sobě. Chvíli jsem nevěděl, jestli jeho odpověď byla jenom nějaký surrealistický vtip nebo jestli mluví režisér vážně. On ale zcela vážně pokračoval: „To neznamena, že duchovní lidé jsou jenom ti, kteří patří k nějakému náboženství – to je právě další omyl. Duchovno není vázané na náboženství. Podle mě třeba právě ta teorie surrealismus je duchovní záležitost“. Charakteristický Švankmajerův rys během našeho rozhovoru byl naprostá věcnost a otevřenost k jakékoliv otázce, ať už umělecké či osobní. Jako by pro Švankmajera nic nebylo tabu. To slibovalo otevřenou debatu i ohledně jeho filmové tvorby.

3.1 Švankmajerova tvůrčí metoda a kritický postoj ke scénáři a dramaturgii

Vzhledem k tomu, že Švankmajer jako surrealistický tvůrce vyzdvihuje tvůrčí proces nad výsledný produkt, není pro něj filmový scénář žádný uzavřený spis, který se jednou dopíše a už se na něj nikdy nesáhne, ale je to naopak živý dokument, který se neustále během natáčení proměňuje. Švankmajer říká, že jsou režiséři, kteří udělají scénář, a pak ho realizují, ale to on nedělá a nikdy nedělal:

Moje scénáře vznikaly proto, aby měl pan produkční z čeho udělat rozpočet. Já je nepotřebuju. Některé filmy jsem úplně improvizoval, hlavně ty krátké. A ty dlouhé, třeba *Šílení* (2005), jsem vůbec netočil podle technického scénáře a neměl jsem ani skript. Já sice mám scénář, ale prakticky se do něj při natáčení nekoukám.
(Švankmajer, 2021)

Švankmajer dále vysvětluje, že než na natáčecí den svolal lidi na plac, tak si kompletně prošel místa, kde bude točit, a napsal si pro ten den nový scénář bez vazby na ten původní. A ten nový pak teprve realizoval – a to ještě ne důsledně. Podle Švankmajera je důležité si uvědomit, že u stolu člověk nemůže napsat, co bude točit. Musí k tomu vědět, kde bude točit. A i když to ví, tak je něco jiného, když tam pak stojí. Když jsem zkusil Švankmajerovi namítnout, jestli by tedy nestačilo, aby si tvůrce scénáře vzal na lokaci tužku a papír a napsal scénář tam, režisér odpověděl, že ani to není dostačující:

Uvědomte si, že na té lokaci budete točit třeba týden. A já točím strašně moc záběrů – tisíce záběrů. Ne stovky ale tisíce. A já budu na tom jednom místě točit třeba 50 záběrů. Takže to předem prostě nejde dost dobře vymyslet. Nemůžu přesně vědět úhly všech záběrů. A to, že tam jste, zase není relevantní, protože tam nemáte herce. Vy musíte vidět herce – v kostýmu, nalíčené. A spoustu dalších věcí. A to nemáte, když děláte lokace. (Švankmajer, 2021)

Když člověk Švankmajerova slova poslouchá, říká si, že všechno, co slyší, je přece tak jasné a logické a je až nepochopitelné, jak často různí tvůrci věci zbytečně komplikují. Podle Švankmajera je nejlepší s konečnými rozhodnutími počkat na plac. A v momentu, kdy filmař na plac dorazí, musí být velice pozorný ke každému detailu. Švankmajer velice důvěřuje prostředí, kde natáčí:

U mých filmů je všechno stejně důležité. Ne jako u normálních hraných filmů, kde je nejdůležitější herec a scénář. To takhle není. U mě je to všechno stejně důležité: zvuk, herec, rekvizita, prostředí – všechno může být nositelem nějakého významu. Většinou vím, že jsem našel správné prostředí, když mi to prostředí během natáčení najednou něco nabídne, co nemám ve scénáři a s čím jsem vůbec nepočítal. Jako se mi třeba stalo při *Zániku domu Usherů* (1980), že jsem točil v nějaké ruině, a jak točíme, najednou tam vidím na omítce, že kdyby se jen malinko upravila, tak na ní vznikne lebka. A v tu ránu jsem věděl, že tady jsem na správném místě, tady musím točit. A takovéto věci nevidíte předem. (Švankmajer, 2021)

Krom toho, že Švankmajer přisuzuje všem prvkům před kamerou stejnou důležitost – ať se jedná o rekvizitu, dekoraci nebo herce – v rozhovoru pro *Lidové noviny* po premiéře filmu *Lekce Faust* (1994) uvedl, že se nerad drží striktně scénáře, protože se obává, aby nenatočil jenom nějaký tezovitý film: „Nemám rád filmy *à la these*, kde předem závazně určíte ideový směr filmu. Zvláště pokud se vytváří tak dlouho jako třeba *Alenka* nebo *Faust*. Proto obyčejně po týdnu natáčení zahazují scénář a film dál spíš improvizují.“ (Foll, 1994)

Když jsem během rozhovoru opakovaně vyslechl, že Švankmajer téměř nepoužívá při svých natáčeních scénáře, vrtalo mi hlavou, proč technické scénáře k jeho filmům *Něco z Alenky* (1988) a *Lekce Faust*, které jsem před rozhovorem studoval, byly tak dopodrobna vypracované včetně stopáže a nakresleného obrázku u každého záběru (Švankmajer, 1987, 1990). Švankmajer s úsměvem přiznal, že ukázky dotyčných scénářů nevypracoval tak podrobně kvůli sobě, ale opět zcela pragmaticky jenom

proto, aby mohli s producentem Jaromírem Kallistou požádat o finanční grant:

Když žádáte o grant, tak musíte předložit ukázkou kresleného scénáře. Takže já jsem na ten grant vždycky udělal čtyři nebo pět stránek scénáře a nakreslil to – jenom pro tu komisi, abychom dostali grant. Jedině u *Alenky* existuje obrázkový scénář pro celý film, protože to produkční v Trnkově studiu vyžadoval. Ale já to nepotřeboval. (Švankmajer, 2021)

Když Švankmajer uviděl, že mě jeho odpověď překvapila stejně, jako by možná překvapila komisi udělující grant, měl radost, zasmál se a vítězoslavně dodal jeden bod ze svého tvůrčího desatera: „kdo se podívá během natáčení filmu víc jak třikrát do scénáře, tak skončil“.

Když se téma naší debaty stočilo od používání scénáře na place k obecnějšímu výrazu „dramaturgie“, Švankmajer řekl: „Já si myslím, že dramaturgie je úplně nesmyslná profese, dramaturgy já bych nakopal všechny.“ Režisér vysvětluje, že nikdy nepracoval s profesionálními dramaturgy, protože by mu do toho „lezli“ se snahou udělat jeho filmy přístupnější širšímu publiku. Ale to je pro něj neakceptovatelné, protože on nedělá obecné věci: „Já to naopak stavěl na tom tvůrčím procesu, který byl velice subjektivní, ne na poučkách. Já nemám FAMU, čili jsem vůbec nebyl `zatíženej` tím, jak se mají filmy dělat `správně`.“ Když bychom se snažili pochopit, proč se Švankmajer tak přísně odmítal stýkat s filmovými dramaturgy, stejně jako odmítal názor, že film by měl myslet na diváka, je třeba vrátit se krátce k surrealismu a spiritismu, ke kterým se Švankmajer odvolává, když popisuje svou tvůrčí metodu.

Jeden z nejdůležitějších principů, kterými se Švankmajer řídí, je surrealistický důraz na proces tvorby. Když by se to zjednodušilo, pro Švankmajera je mnohem důležitější fakt, že tvoří, než co na konci tohoto procesu vytvoří. Scénář jako neměnný uzavřený dokument jeho tvůrčí proces tedy nutně musí svazovat. Režisér v naší debatě také neustále opakoval spojení „psychický automatismus“, kterým se řídí jak surrealisté, tak spiritisté. Základní myšlenka psychického automatismu je, že obsah nevzniká v umělci, ale pochází odjinud, a umělec je pouze médiem, skrze

keré se umělecké dílo dostává ven. Je tedy důležité, aby se umělec nesnažil tvořit vědomě a racionálně, aby, jak Švankmajer říká, „nevymýšlel pouze nápady“, ale spíš nechal věci automaticky samovolně přicházet. Toto samovolné přicházení (inspirace) je jenom jiné označení pro tvůrčí proces. Princip „tvorba je víc než výsledek“ a princip psychického automatismu se proto navzájem doplňují a tvoří základy Švankmajerovy umělecké metody. Když by si chtěl čtenář konkrétněji představit, jakým způsobem se psychický automatismus projevuje, u Švankmajera se jedná například o inspiraci jeho sny. Stejně tak filmař funguje na principu psychického automatismu, když jenom zaslepeně nevyplňuje instrukce ze scénáře, ale místo toho na place vyhledá podněty, které mu buď potvrzují, že scénář v konkrétních podmínkách placu stále dává smysl, nebo ho naopak podněcují, aby se instrukcí ve scénáři přestal držet. Jinými slovy z psychického automatismu může tvůrce čerpat v momentu, kdy je připravený využít šťastných náhod, které mu lokace může nabídnout, bude-li umělec maximálně soustředěný a uvolněný současně. Např. to, když Švankmajer během natáčení filmu *Zánik domu Usherů* zpozoroval, že na omítce zdi by malou úpravou mohl vzniknout obrazec lebky, bylo výsledkem jeho spontánního pozorování placu, jeho tvůrčího procesu. Zásadní věc pro naše uvažování je, že režisér se tohoto obrazce dopátral skrze tvůrčí proces na place a nevymyslel jej u stolu při psaní scénáře. Dobrý příklad toho, jak se projevu Švankmajerova tvůrčí metoda při vzniku konkrétního filmu, je také geneze jeho filmu *Šílení*. Zcela prvotní inspirace pro Švankmajera přišla z povídky E. A. Poea, v které Poe popisoval výjev lidí vymáčených v dehtu a peří:

Ti polepení peřím byli prvotním impulsem, který jsem jako sněhovou kouli pustil z kopce svého nevědomí a podobně jako na sněhovou kouli se na ní nabalovaly další asociace, obsese a impulsy imaginace, až dole pod kopcem skončila koule scénáře. Samozřejmě že nemůžete všechno nechat na nevědomí, ale že v průběhu tvorby do toho zasahujete vědomou intervencí. Jinak film *Šílení* je přímo kabinetní ukázkou improvizace při natáčení. I když byl scénář, tak jsem celý film, myslím především jeho technickou a vizuální

podobu, zcela improvizoval. Netočili jsme před záběry ani klapky, nedělali jsme žádný skript, celý film jsem měl v hlavě a teprve ve střížně jsem ho dával dohromady. Dělal jsem to proto, abych udržel tvůrčí proces co nejdéle otevřený novým nápadům a inspiracím. (Švankmajer, 2021)

Švankmajerův kritický přístup k profesionálním filmovým dramaturgům vychází i z toho, že stavba jeho scénářů se nutně nemusí skládat pouze ze slov a vět, ale také obrazů. V takových případech filmový dramaturg pro režiséra nemusí být nejvhodnějším konzultantem:

A navíc jsem výtvarník, takže jsem všechno viděl výtvarně. Ne jako písmena. Mě chodil ten automatismus nikoli ve formě slov, ale obrazů. Já to nemusel převádět ze slov do vizuálu. Než jsem šel točit, tak už jsem to měl v hlavě jako celek z těch jednotlivých obrazů poskládaný. A pak když jsem točil, tak naskakovaly i nové obrazy, protože vám je navíc dávalo to prostředí, ti herci. Psychický automatismus je v podstatě jako automatická kresba. (Švankmajer, 2021)

Je třeba vyjasnit, že Švankmajer má problém s představou „dramaturgie“ pouze jako s institucionalizovanou profesní rolí, kterou mohou zastávat filmoví profesionálové ne z důvodu osobního napojení na tvůrce, ale čistě jen z důvodů, že je to jejich povolání. Švankmajer samozřejmě souhlasí, že každý umělec – ať je to malíř, spisovatel, básník nebo filmař – má pár lidí, kterým důvěřuje a kterým se svěřuje. Ale právě zdůrazňuje, že to musejí být lidé, kteří jsou napojení na něj, na stejnou notu. Pro Švankmajera to obvykle bývá někdo, koho si opravdu váží a záleží mu na jeho úsudku. Režisér ale nechodí za svými osobními rádci jenom proto, že by chtěl, aby mu někdo poradil, když si neví rady:

Já už mu to dám k posouzení – hotovou věc – a řeknu „co si o tom myslíš?“ Byl to Vratislav Effenberger, teď je to František Dryje. Takže mám člověka, kterému to, co zrovna udělám, vždycky dávám. Ale ne že bych se potom nutně choval a upravoval ty věci podle toho, co mi říká. Zamyslím se, někdy opravím třeba i něco jiného a znovu mu to dám se slovy „podívej se na to ještě jednou“. A pak mu řeknu, jestli má pravdu nebo nemá pravdu. Stejně to poslední slovo mám já. To má každý tak, že má takového nějakého guru, na kterého se obrací. Obzvláště když člověk jako já dělá pořád

něco nového, co před tím ještě nikdy nedělal. (Švankmajer, 2021)

Švankmajer tedy vidí roli dramaturga ne jako profesní pozici, ale více jako jakéhosi osobního rádce.

Režisér důrazně odrazuje od dramaturgických zásahů do jakékoliv fáze výroby filmu, které by se snažily usnadnit práci divákovi a udělat pro něj film přístupnější. Švankmajer říká, že jakékoliv vyhovování divákovi je na něm zároveň podvod. „Divák by se měl totiž seznámit s tím, co vy chcete dělat. Jak se k němu začnete přibližovat nějakými ústupky, tak v tu ránu ztrácí ta věc autenticitu.“ A autenticita je podle Švankmajera to nejdůležitější, co musí umělecké dílo mít. Režisér říká, že když si bude člověk dělat seznam typu „zaprvé, zadruhé“, tak „za prvé u každého uměleckého díla musí být autenticita“. A okamžitě jak začnete přemýšlet o divákovi, autenticitě se vzdalujete.

S Janem Švankmajerem jsme se zastavili u zajímavého paradoxu, že přestože se o filmu mluví jako o kolektivním díle, je pro něj zásadní, že rozhodnutí na jeho natáčeních dělá co nejméně lidí, ideálně jen on sám:

Automatismus musí na place fungovat u mě, ne u všech lidí, co tam jsou. To nejde. Film není kolektivní. Nebo takhle: je kolektivní, já to samozřejmě taky všude říkám, ale vlastně není, že jo. Nebo já se snažím tu kolektivitu zmenšit na co nejmenší míru. Nějaká ta míra tam samozřejmě je. Herci přeci jenom něco přinesou, že.
(Švankmajer, 2021)

Automatismus, který se Švankmajerovi dostavuje na place, přirovnává režisér k transu: „Já si myslím, že většina režisérů v nějakém transu je. To necítíte hlad, únavu, jste prostě v nějaké podivné euforii.“ A Švankmajer opět vyzdvihuje proces tvorby a ne výsledek: „Tím, že ve vás bylo všechno upnutý na ten film, tak tím pádem nejlepší nápady přicházely až při natáčení, protože se do toho zapojilo nevědomí.“ Vzhledem k tomu, že Švankmajer natáčí filmy velmi dlouhou dobu, zeptal jsem se ho, jestli v takovém tvůrčím transu opravdu dokáže vydržet třeba celý rok v kuse. Tak dlouho trvala např. realizace jeho filmu *Lekce Faust*. Švankmajer

konstatuje, že má tu zkušenost, že dost záleží na tom, jakou má při natáčení v tu chvíli náladu, a že samozřejmě, že se trans nedostavuje vždycky. Když se trans nedostaví, tak to je ten moment, kdy režisér sáhne po scénáři:

Někdy to taky nejde. Že se do toho nedostanete, protože vás sužují takové ty složenky nebo nějaké jiné problémy. Že se prostě do té meditační roviny nedostanete. A pak to holt prostě neděláte, když jde třeba o výtvarnou tvorbu. U filmu to samozřejmě nejde, tam máte natáčecí den a musíte. A to je ten moment, kdy se podíváte do scénáře. Stalo se mi to párkrát, že jsem se musel podívat do scénáře, a pak jsem teda jenom vyplňoval, jel jsem podle scénáře.
(Švankmajer, 2021)

Švankmajer tedy bere potřebu konzultovat na place scénář jako ústupek, který je třeba učinit, když člověk z nějakého důvodu nemůže pracovat ve správném tvůrčím rozpoložení. Je ironií, že standard, jakým pracuje většina filmařů – tedy „vyplňování“ scénáře během realizace – je pro Švankmajera neakceptovatelný ústupek z kvalitně odvedené práce, kterému se on podvoluje pouze v momentech osobní nepohody. V tomto duchu nepřekvapí, že Švankmajer velice dbá na svou dobrou psychickou hygienu a partnerské vztahy:

Fakt je, že než začnete točit, tak je důležité si vyklidit hlavu. V současné době je to asi dost těžké, ale dá se to. A musíte mít dobrého životního partnera, který to za vás v tu chvíli vezme. To, co pro mě byla Eva. (Švankmajer, 2021)

Během tvorby filmu Švankmajer nikdy neříká: „A teď už je konec.“ Protože film se neustále vyvíjí, stejně jako se vyvíjí jeho tvůrci, Švankmajer vysvětluje, že pokud to potřebuje, vrátí se na plac klidně i po natáčení a dotočí třeba nové záběry. Scénář pro něj není v tomto ohledu opět žádné omezení: „Když film děláte dva roky, tak za dva roky můžete být úplně jiný člověk. Takže já to všechno nechávám otevřený a nikdy neřeknu, tak to ne, ten záběr měl být takhle, ve scénáři je to takhle. Ne. Prostě to měním.“ Otevřenou nechává Švankmajer i fázi stříhu, kterou má na výrobě filmu ze všeho nejraději:

To je nejmilejší čas, když je dotočeno a když sedíme ve střížně a vybírám možnosti a podávám: „Teď tam stříhni tohle, teď tam stříhni tohle“. Stříh je ta nejvíc tvůrčí práce, protože tam z toho teprve vzniká film. Ten nevzniká jenom při natáčení, opravdu vzniká až při skladbě záběrů, kdy vidíte, jak se to spojuje, jak se to rozpojuje, jak to působí dohromady. Až do míchačky nechávám vše otevřené a můžu pořád cokoli předělávat. Měnit konce v tom filmu, měnit cokoli. My jsme vždycky dokončovací práce dělali dlouho. Zrovna tak jsme i dlouho točili. Mohli jsme si to dovolit, protože máme vlastní kamery a světla. (Švankmajer, 2021)

Pokud by se člověk snažil rozšifrovat, co dělá Švankmajerovu tvůrčí metodu výjimečnou, naskýtá se odpověď, že skoro všechno. A to včetně přístupu producenta Jaromíra Kallisty. Lze smutně podotknout, že podmínky, které Švankmajerovi producent zajišťuje, nejsou v české filmové výrobě bohužel standardem, ale ojedinělou výjimkou. Kallista např. vyhodnotil, že pořídit si vlastní kamery a světla umožní Švankmajerovi točit téměř kdykoliv se mu zachce, a velmi dobře si spočítal, že na úspěch jejich filmů by dlouhá realizační doba a doba stříhu mohly mít zásadní vliv. Bez pochyby se Kallista tímto krokem zásadně přičinil ke vzniku Švankmajerova originálního díla. Režisér vysvětluje, že jako každý producent kouká samozřejmě i Kallista na to, aby lidi přišli do kina a aby film něco vydělal. Ale nebyl podle něj jako američtí producenti a neříkal: „Tak a teď to vezmu do ruky já a udělám to tak, aby se to divákům líbilo.“ Švankmajer navíc vyzdvihuje vzájemnou loajálnost a výlučnost jeho režisérsko-producentského vztahu s Kallistou:

To nebyl producent, který teď dělá toho, teď dělá toho a teď dělá Švankmajera. On produkoval jenom mé filmy. Když se podíváte, tak máme mezi našimi filmy zhruba pět, šest let. A to ne protože jsem neměl scénář. Já, když jsme dotáčeli film, tak už jsem měl nový scénář a novou látku. Ale těch pět let na to trvalo sehnat peníze. A byl to Kallista, kdo ty peníze nakonec vždy sehnal. (Švankmajer, 2021)

Figura Jaromíra Kallisty je zajisté absolutně zásadní při úvahách, jak je možné docílit takové produkčního zázemí, jakého se dostalo Janu Švankmajerovi.

Při vším důrazu Švankmajera na otevřený tvůrčí proces jsem režisérovi namítnul, že si neumím představit, že by složité záběry kombinující živého herce a animaci mohl vymýšlet spontánně až na place bez detailního plánování. Švankmajer odpověděl, že u trikových záběrů svých dřívějších filmů, které točil s kameramanem Svatoplukem Malým, byly samozřejmě záběry tohoto typu dobře připraveny dopředu. Hlavní roli při realizaci takových záběrů měl kameraman Malý: „Uvnitř toho triku musíte spoléhat na kameramana, že to umí. Tam nemůžete improvizovat. Sváťa Malý byl žák Vladimíra Novotného, takže všechny triky ovládal dokonale.“ Přestože triky v některých jeho filmech tvoří velkou část stopáže, je k podivu, že Švankmajer neměl technické triky moc rád. Podle něj právě technický trik nejdříve zestárne a také nenese moc význam.

Švankmajer přiznává, že stejně jako technické triky nemá rád světelné efekty nebo výrazné expresionistické úhly kamery. „Když se podíváte na mé filmy, tak jsou tak obyčejně svícené. Rozptýlený světlo, žádné velké exprese.“ V tomto bodě debaty narážíme se Švankmajerem na další paradox tohoto režiséra-výtvarníka. Švankmajer nerad pracuje s výraznými tvůrčími kameramany:

Nemám rád čarování se světlem. Já jsem nikdy nechtěl dělat s kameramany, kteří měli šílené výtvarné ambice. Já bych třeba nemohl dělat s Jaroslavem Kučerou nebo mu podobnými. Protože já dělám autorské filmy. A tam se nemůže setkat několik autorů. Autor kameraman, autor scenárista. To pak skončí nějakým kompromisem, aby se to vůbec udělalo a není to ani ryba, ani rak. Když tam máte tolik osobností, které mají nějakou představu o tom filmu, tak režisér, který musí nakonec říct hlavní slovo, ztrácí strašně moc energie a času na tom, že musí nějakými logickými argumenty vymluvit ostatním jejich nápady. (Švankmajer, 2021)

Je nutno říci, že nejenže by Švankmajer nepracoval s autorskými kameramany, ale jak vyplývá z jeho slov dále, krom toho, že je výtvarník a

režisér v jedné osobě, tak do jisté míry je sám sobě i kameramanem. Nejenže to byl Švankmajer, kdo na place rozhodoval, kde bude stát kamera, ale i samotné kompozice záběrů v kameře dělal on, a ne jeho kameraman:

Já jsem si komponoval všechny záběry. To musíte mít kameramana, který neřekne: „Pane režisére, záběr to je moje věc, do toho mi nekoukejte.“ Kameraman, kterého vy musíte mít, naopak řekne: „A pojdte se podívat.“ Vždycky jsem na to dbal dělat kompozice. Všechno jsme točili přes transfokátor, abych si mohl o ten kousek najet, jak jsem potřeboval, a neztráceli jsme tak čas výměnou objektivů. (Švankmajer, 2021)

Přestože z perspektivy práce kameramana se může zdát takové hodnocení přísné, je do jisté míry pravda, a sám Švankmajer to potvrzuje, že v roli Svatopluka Malého měl především trikového kameramana a osvětlovače (v Itálii nebo USA poměrně tradiční role *lighting cameraman*). U tak trikově náročných filmů, jaké točil Švankmajer, byl ale právě trikový kameraman nesmírně důležitá pozice. Švankmajer obecně vysvětluje, že ze své silně autorské pozice dělal vždy s lidmi, kteří byli především perfektní řemeslníci bez výraznějších tvůrčích ambicí. To platí například i o jeho střihačích. Režisér zdůrazňuje, že v osobě střihače potřeboval mít hlavně „nůžky“.

3.2 Krátká surreálná exkurze historií kinematografie

Na závěr mého rozhovoru s Janem Švankmajerem jsem se s tímto režisérem dostal do takové asociační slovní hry, kdy jsem mu říkal jména výrazných světových filmařů a on bez delšího přemýšlení okamžitě odpovídal, jaké postoje k jmenovaným osobnostem a jejich dílu má. Švankmajer byl v této „hře“ místy velmi tvrdý kritik, což je potřeba brát s určitou rezervou. Sám mám na řadu filmařů, o kterých jsem se s ním bavil, jiný názor než on. V každém případě se i tak jedná čistě o

Švankmajerovo individuální umělecko-kritické hodnocení. Švankmajer nehodnotil jednotlivé osobnosti jako lidi, ale hodnotil jeho vlastní vztah k dílům těchto filmařů. Na konci rozhovoru se Švankmajerem jsem si okamžitě uvědomil, že se jedná o velmi silnou výpověď, a proto jsem se rozhodl ji zde uvést v nepozměněné podobě téměř kompletní. Tyto Švankmajerovy postřehy totiž dobře reflektují jeho vlastní tvůrčí metodu. Čtenář ještě lépe pochopí, co tím Švankmajer myslí, když se hlásí k surrealismu, a jak je třeba surrealismus vnímat v kontextu historie kinematografie. Konečně je třeba také znovu ocenit Švankmajerovu věcnost a upřímnost a jeho neustávající snahu dobírat se podstaty věcí. Švankmajer by mohl na mé otázky ohledně svých postojů k filmovým osobnostem mlčet, ale on zcela přirozeně a nenuceně odpovídal, protože ví, jak sám podotknul, že veřejně známí filmaři nejsou žádní bohové, ale pouze lidé, jako kdokoliv jiný, a jejich tvorbu lze poměrně jednoduše zařadit do historicko-filozofických kategorií naší kultury. A konečně Švankmajerova odvaha upřímně a otevřeně mluvit o ostatních filmařích by měla povzbudit studenty filmu ve vlastním upřímném hodnocení filmových děl jejich slavnějších kolegů. O výše zmíněné tvůrčí metodě Jana Švankmajera a o jeho postojích k filmovému scénáři a dramaturgii je třeba přemýšlet i v kontextu následujících řádků. Ať se každý čtenář sám rozhodne, v čem se Švankmajerovými názory na jiné filmaře souzní, a v čem má jiný názor:

Bergman je na mě moc existencialistický. Uznávám, že je to kvalitní filmař a některé jeho filmy mám dokonce i rád, ale není to teda filmař mého srdce, jako je třeba Buñuel nebo Fellini. A nebo teď David Lynch. Michelangela Antonioniho bych dal ještě o dvě příčky dál od Bergmana. Tvorbu Michaela Hanekeho neznám. Mě teď velice zaujal režisér Sorrentino. A především série *Papežové* (2016-2020). Jsou geniální. Obě dvě série. Woody Allen se mi taky líbí. U něj je to spíš tím humorem. On tam má takové ty úlety do absurdna, a to se mi líbí. Ale současně jsou na mě ty filmy trochu moc ukecané. Není to ten Buñuel, ale je to zase blíž k Buñuelovi než k Bergmanovi. Tvorba Františka Vláčila se mi vůbec nelíbí. *Holubice* (1960), která ho tak proslavila, je k nekoukání. To je nesmyslný. Ačkoliv jsem výtvarník, tak to výtvarno, co je u Vláčila v *Holubici*, tak to se mi úplně dělá špatně od žaludku,

když to vidím. Já ve svých prvních filmech výtvarnou stránku taky takhle miloval. Pak jsem ale pochopil, že film nejsou rozpořbovaný obrázky, ale že je to nějaké drama. Ale zvlášť v 60. letech se tohle dělalo dost. A to je taky trochu Kučera s Chytilovou, kteří takhle občas taky tlačili. Vojtěch Jasný za mě vůbec ne. Jeho [Až přijde k]ocour (1963) je úplně strašný. Myšlenka toho filmu je totálně banální. Pak je to dělaný těmi filmařskými prostředky – to barvení figur – takovýhle filmový triky absolutně nesnáším. Občas tam je nějaký moudro, ale i Werich tam není dobrý. Jinak Werich byl fantastický herec. Na filmy Quentina Tarantina se docela rád dívám. *Pulp Fiction* – *povídky z podsvětí* se mi moc líbily. Ty ostatní nedosahují této úrovně. Tarantina bych úplně neodpálil, ale ani bych ho netahal moc vysoko. *Pulp Fiction* se přibližuje filmům Davida Lynche. I když Lynchovy filmy jsou daleko imaginativnější. *Městečko Twin Peaks* (1990-2017), a zvlášť ta druhá série, je úplně skvělé. Filmy Krzysztofa Kieślowského jsou na mě taky moc existencionalní. To moc nemusím. Braky to nejsou, ale taky bych to dal někam k tomu Bergmanovi. (Švankmajer, 2021)

Přerušuju Švankmajera a ptám se, proč se to stane, že Bergman je pro někoho taková modla. Švankmajer odpovídá:

Uvědomte si, že jsou lidi, kteří jsou ladění imaginací, kam teda patří surrealismus, a pak lidi ladění trdomyslností, a to je existencionalismus. A to jsou v podstatě protiklady. Čili Bergman je v podstatě protiklad Buñuela. Ale ne jako filmař – lidi by říkali, „že to je na rovinu, to jsou stejně geniální umělci“. Ale já to neberu jako umělci, ale jako lidi, kteří jsou na nějaké straně barikády svojí mentalitou. A Bergman je na druhé straně barikády, než je Buñuel nebo Fellini. A ne tím uměním nebo jak umí pracovat, ale postojem k životu a ke světu. Andrej Tarkovskij je pro mě taky druhá strana barikády. (Švankmajer, 2021)

Říkám Švankmajerovi, že si myslím, že třeba na FAMU stále není vyššího jména než Bergman a Tarkovskij. Když se o ně někdo „otře“, urazí všechny. Švankmajer reaguje:

No jasně, to já vím. Spousta umělců si totiž myslí, že existencionalismus, trdomyslnost, zatěžkaná hlava, že to je to umění. To je ten skutečný umělec, který má plnou hlavu problémů a teď se v tom motá. A to je Sartre v románu taky. Ale jak se objeví humor, tak říkají, to je takový lehký, že to

je jen povrch života. Ale to není pravda. Samozřejmě nemluví o humoru amerických nebo českých veseloher, to nemyslím. Ale myslím třeba humor Davida Lynche. Tam je přece úžasný humor. Nebo zrovna humor Tarantina v *Pulp Fiction* je úžasný. Roberta Bressona taky neberu. Není tam humor. Oni si myslí, že moje filmy taky nemají humor. Ale to proto, že si představují takový ten humor, jako když vás někdo lechtá. Surrealisti mají jako nejvyšší metu objektivní humor. Juraj Herz byl můj spolužák z DAMU. My jsme na den a rok stejně narození. Já jsem „nočňátko“ a on je denní. Takže on byl otevřenější, extrovertnější, já jsem introvertnější. Já si myslím, že neměl vlastní téma. On sám nepsal scénáře a bral je takzvaně podle kvality. Ale neměl téma. Ať je to malíř nebo kdokoliv, tak musí mít téma. Roman Polanski je takový šikovný režisér. To je asi jako Forman. To jsou šikovní režiséři, ale chybí jim téma. Forman tvrdil, že jeho téma je svoboda. On udělal geniální filmy tady: *Hoří, má panenko* (1967) nebo *Lásky jedné plavovlásky* (1965), který beru a hned bych je dal na tu stranu imaginace. I *Taking Off* (1971) je výborný. Ale v Americe zjistil, že tam to nepůjde. Amerika je jiná, a tak se přizpůsobil Americe. Podle mě *Amadeus* (1984) je nesnesitelný. Ještě se mi docela líbí *Ragtime* (1981). Ten taky neuspěl, i když tam se Forman trochu projeví. A tam, kde se přizpůsobuje, tak s tím měl úspěch. Podle mě *Přelet nad kukaččím hnízdem* (1975) je nesnesitelný americký film.
(Švankmajer, 2021)

U Švankmajerova hodnocení Formana je důležité číst mezi řádky a uvědomit si, že Švankmajer zde nehodnotí Formanovi schopnosti, ale spíše jeho rozhodnutí. Přemýšlím před Švankmajerem nahlas, že Forman přístupy, jak moc se někomu přizpůsobit, asi film od filmu střídal. A ptám se Švankmajera, jestli on by se nikdy nepřizpůsobil. Švankmajer:

Já bych nemohl. On se přizpůsobil, protože je šikovný, ale já nejsem takhle šikovný. Já neumím točit všechno. Já můžu točit jenom to, co si sám udělám a co vím, že zvládnou. Ale cizí věci bych nemohl dělat. Já bych to neuměl. (Švankmajer, 2021)

Vyprovokován Švankmajerovou odvahou upřímně hodnotit umělecká díla ostatních tvůrců uzavírám rozhovor s režisérem otázkou, zda surrealismus může být i v 21. století stále hodnotná tvůrčí metoda. Švankmajer

odpovídá, že zatím ano, ale že se může v budoucnu proměnit do nového a jemu i nám ještě neznámému uměleckému směru:

Každá doba má svůj romantismus a svůj klasicismus. A někdy v té konkrétní době vyleze klasicismus a někdy převáží romantismus. Surrealismus je romantismus 20. století. Než se zformuje romantismus 21. století, v kterém teď žijeme, tak tu funkci bude hrát i nadále surrealismus. Ty romantismy napříč historií byly: gotika, manýrismus, romantismus, symbolismus, surrealismus. Každý tento směr je trochu jiný, ale všechno je na straně romantismu. Tak jako je na této straně teď řada umělců i když doba se spíš klaní ke klasicismu. Ale jsou tady lidi jako Lynch, kteří jsou evidentně romantici. Zatímco třeba Bergman by byl víc klasicista. (Švankmajer, 2021)

ZÁVĚR

Když bychom se okruhem vrátili na začátek této diplomové práce a snažili bychom se odpovědět na otázku, kde v tvůrčím procesu kameramana stojí dramaturgie a jakým způsobem kameramani pracují s filmovým scénářem, nejlepší odpověď by asi byla, že každý kameraman má svobodu řídit se vlastním úsudkem a vytvořit si takové tvůrčí postupy, kterému nejvíce vyhovují mu a jeho režisérovi. Jak se tento text snažil ukázat, co tvůrčí osobnost, to unikátní pohled na to, co to je dramaturgie a jak pracovat nebo nepracovat s filmovým scénářem. Uvědomovat si tu nesmírnou šíři možností, jakým způsobem lze interpretovat filmový scénář, je asi největší kameramanovou devizou, co se problematiky dramaturgie týče. S takto otevřenou hlavou je potom kameraman připravený pracovat s velmi rozdílnými režiséry.

Martin Štrba je příklad přesně takového kameramana, který nedělá z žádného přístupu ke scénáři dogma, ale je připravený pracovat s různými režiséry různými metodami. Bude-li chtít kameraman realizovat jen opoznámkovaný literární scénář, technický scénář nebo mít i detailně rozkreslený obrázkový scénář, Štrba je jako kameraman připravený na jakoukoliv situaci. Ze Štrbových zkušeností stojí za připomenutí, že z různých přístupů různých režisérů k filmovému scénáři můžou pro kameramany plynout různé paradoxy. Např. takový paradox, že literárně založení režiséři můžou dát kameramanovi často větší tvůrčí svobodu než výtvarně orientovaní režiséři. Další paradox, na který Štrba během své profesní cesty narazil, je, že dialogy nemusí být nutně překážkou obrazovému řešení scény, ale pokud jsou dobře napsané, můžou naopak obrazové řešení včetně aranžmá herců předjímat. Asi nejdůležitější poznání, které vyplývá ze slov Martina Štrby, je důraz na to, že režisér v kameramanovi nezískává v první řadě technického pomocníka, ale především obrazového dramaturga. A přestože Štrba sám ctí filmový scénář jako stavební kámen celé filmové výroby, vyzdvihává fakt, že ty

nejdůležitější informace týkající se transformace scénáře do filmu nenajdou režisér s kameramanem v literárním, technickém ani obrázkovém scénáři, ale v prchavých „mezimomentech“ jejich společné debaty.

Důležitost otevřené diskuze staví nade vše i kameraman Miro Gábor, který koncept „dramaturgie“ vnímá právě jako důvěrnou komunikaci mezi režisérem a kameramanem. Taková dramaturgie se navíc mezi režisérem a kameramanem utužuje film od filmu, čím více se mají možnost sblížovat. Na příkladu transformace scénáře *Knoflíkářů* do filmu lze ukázat, že kameraman má obrovský vliv na to, jak taková transformace dopadne. Zatímco Gábor správně vycítil, co je jedna z nejpodstatnější povídek ve scénáři, a vytvořil pro ni podmanivé obrazové řešení, některé jiné pasáže se zdají být působivější v Zelenkově scénáři než ve výsledných obrazech filmu. Práce kameramana tedy může zajisté scénář povýšit stejně jako oslabit. Každý kameraman by si toho měl být maximálně vědom.

Zatímco z tvůrčích přístupů Martina Štrby a Miro Gábora vystupuje důležitost filmového scénáře do popředí, tvůrčí přístup režiséra Jana Švankmajera přináší zamyšlení podněty, že film se nemusí nutně zrodit z filmového scénář, ale i zcela jinými způsoby. Je jedna věc, že Švankmajer jako výtvarník sám komponoval záběry a tvůrčí svobodu svých kameramanů značně omezoval na svícení a tvorbu trikových záběrů. Ta druhá, a pro nás mnohem důležitější, věc je, že metoda Jana Švankmajera poukazuje na to, že předobraz pro budoucí film nemusí vycházet nutně jenom ze slov scénáře ale i z obrazů samotných. Přestože na Švankmajerově place by kameraman sice musel ustoupit hluboko do pozadí výrazně autorské osobnosti režiséra, postupy tohoto režiséra může jakýkoliv kameraman zajisté sám uplatnit při realizace fillmů s jinými režiséry. Švankmajerův důraz na to, že všechny výrazové prostředky jsou ve filmu stejně důležité, nebo že filmař by měl být citlivý k prostředí, v kterém natáčí, a být připravený z něj čerpat inspiraci, stejně jako režisérův důraz na to, že v umění je důležitější samotný proces tvorby než výsledek tvorby - to vše může být velkou inspirací pro jakéhokoliv tvůrce, kameramana nevyjímaje.

Tvůrčí metoda Jana Švankmajera konečně poukazuje také na to, že koncepty filmové dramaturgie a filmového scénáře mají svá omezení. Švankmajer je kritický k dramaturgii jako institucionalizované profesi a hranici vlivu dramaturga vidí ve figuře blízkého přítele a umělceva osobního rádce. Co se scénáře týče, Švankmajer je kritický k prakticky všem jeho formám: od literárního, přes technický, až k obrázkovému. Jak sám tvrdí, scénář je pro něj především dokument pro získání financí na film a obecněji jako prostředek pro komunikace s producenty. V tvůrčím procesu vidí Švankmajer pro scénář spíše omezenou roli a zajisté ne posvátný nedotknutelný dokument, který když se jednou nepíše, tak už se na něj nesahá. Scénář je pro Švankmajera naopak živý prvek, který se během natáčení může měnit ze dne na den.

Jak bylo v úvodu této diplomové práce nastíněno, cíl práce nebyl podat vyčerpávající výčet všech dramaturgických situací, do kterých se může kameraman během své profesní dráhy dostat. Snahou bylo zamyslet se společně s výraznými filmaři současnosti nad tím, co termíny „filmový scénář“ a „dramaturgie“ opravdu znamenají, v čem můžou kameramanovi pomoci během realizace, ale také v čem se kameraman nesmí nechat scénářem a dramaturgií omezovat a vůči čemu se může vymezovat. Zásadní fakt, který vyplývá z debaty s Martinem Štrbou, Miro Gáborem i Janem Švankmajerem, je, že jasná pravidla neexistují a nelze předepsat žádný návod na to, zda točit filmy pouze na základě opoznámkovaného literárního scénáře nebo naopak pouze s detailním technickým scénářem nebo klidně i zcela bez scénáře. Nejenže je každý režisér, s kterým kameraman pracuje, vyhraněná a zcela osobitá jednotka, ale i každý film je zcela unikátní dílo, které vyžaduje unikátní péči.

V závěru této práce je třeba podotknout - obzvláště po shrnutí Švankmajerovi tvůrčí metody - že tento text se v žádném případě nesnaží podrýt důležitou roli scénáristů. Právě jejich snahy pracovat s tak delikátní věcí, jako jsou myšlenky, nápady a jiné nehmotné obsahy, je třeba si nejvíce vážit. Stejně tak by ale mělo být právě scénáristům donekonečna připomínáno, že situace ve filmu se dají někdy řešit i bez replik a že obraz

a neverbální zvuky jsou ve filmu stejně důležité prvky jako verbální komunikace. - Pokud bychom se zamysleli nad tím, zdali by mohla tato diplomová práce ukázat směr, co zkoumat dál, nabízelo by se navrhnout, aby teoretickým pracím zabývajících se teorií a výstavbou filmového příběhu a postav věnoval svou pozornost ideálně nějaký filmový profesionál praktik fundovaný v práci s výtvarnou stránkou filmu. Mohlo by se dojít k překvapivým závěrům ohledně toho, jak stavba příběhu a postav souvisí s obrazovou stránkou filmu.

POUŽITÉ ZDROJE

Referenční systém: Harvard.

- Aristoteles (1929) *Poetika*. Praha: Společnost přátel antické kultury.
- Aronson, Linda (2014) *Scénář pro 21. století*. Praha: NAMU.
- Bláha, Ivo (2019) *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: NAMU.
- Blech, Richard (1993) *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor.
- Burke, Kenneth (1969) *A Grammar of Motives [Gramatika motivů]*. Berkley: University of California Press.
- Daniel, František a Kratochvíl, Miloš (1964) *Cesta za příběhy*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n.p. .
- Eco, Umberto (2004) *Meze interpretace*. Praha: Karolinum.
- Field, Syd (2007) *Jak napsat dobrý scénář*. Praha: Rybka Publishers.
- Foll, Jan (1994) Film je živým organismem. *Lidové noviny*, 30/09/1994, 10.
- Gábor, Miro (2021) *Rozhovor autora diplomové práce s Miro Gáborem ze dne 18/08/2021*. Praha. [Rozhovor].
- Gulino, Paul Joseph (2014) *Screenwriting: The Sequence Approach*. New York: Bloomsbury Academic.
- Freytag, Gustav (1944) *Technika dramatu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol.
- Chatman, Seymour (2008) *Příběh a diskurs*. Praha: Host.
- Klos, Elmar (1988) *Dramaturgie je když...* Praha: Československý filmový ústav.
- Krobot, Miroslav a Smékal, Lubomír (2021) *Šnajdr – literární scénář*. Praha: Evolution Films. [Scénář].
- Michálek, Vladimír a Hakl, Emil a Křižan, Jiří (2006). *O rodičích a dětech – literární scénář – 10.6.2006*. Praha: Národní filmový archiv. [Scénář].

Mladá fronta dnes (2005) *Zelenka debutuje v Drážďanech. Mladá fronta dnes*, 21/01/2005.

Peňás, Jiří (1997) Svět za zdí: Nový český nezávislý film Knoflíkáři. *Respekt*. č. 49, 18-19.

Sartre, Jean-Paul (1946) *Cesty k svobodě – Věk rozumu*. Praha: Evropský literární klub.

Spáčilová, Mirka (1998) Jak číst scénář Knoflíkářů. *Mladá fronta dnes*, 10/06/1998.

Štrba, Martin (2021) *Rozhovor autora diplomové práce s Martinem Štrbou ze dne 10/08/2021*. Olomouc. [Rozhovor].

Švankmajer, Jan (1987) *Alenka v říši divů – technický scénář*. Praha: Národní filmový archiv. [Scénář].

Švankmajer, Jan (1990) *Lekce Faust – technický scénář*. Praha: Národní filmový archiv. [Scénář].

Švankmajer, Jan (2021) *Rozhovor autora diplomové práce s Janem Švankmajerem ze dne 25/08/2021*. Horní Staňkov. [Rozhovor].

Zelenka, Petr (1996) *Knoflíkáři – literární scénář – druhá verze – listopad 1996*. Praha: Národní filmový archiv. [Scénář].

Zelenka, Petr (1998) *Knoflíkáři*. Praha: Mladá fronta.

FILMOGRAFIE

Amadeus (1984) Film. Režie Miloš Forman. USA.

Až přijde kocour (1963) Film. Režie Vojtěch Jasný. Československo.

Gauneři/Reservoir Dogs (1992). Film. Režie Quentin Tarantino. USA.

Hoří, má panenko (1967) Film. Režie Miloš Forman. Československo.

Holubice (1960) Film. Režie František Vlácil. Československo.

Jánošík – Pravdivá historie (2009) Film. Režie Agnieszka Holland a Kasia Adamik. Slovensko.

Je třeba zabít Sekala (1998) Film. Režie Vladimír Michálek. ČR.

Knoflíkáři (1997) Film. Režie Petr Zelenka. ČR.

Lásky jedné plavovlásky (1965) Film. Režie Miloš Forman. Československo.

Lekce Faust (1994) Film. Režie Jan Švankmajer. ČR.

Marketa Lazarová (1967) Film. Režie František Vlácil.

Městečko Twin Peaks/Twin Peaks (1990-2017) Televizní seriál. Režie David Lynch. USA.

Mladý papež/Il giovane papa (2016) Televizní seriál. Režie Paolo Sorrentino. Itálie.

Mňága – Happy End (1996) Film. Režie Petr Zelenka. ČR.

Něco z Alenky (1988) Film. Režie Jan Švankmajer. Československo.

Noc na zemi/Nigh on Earth (1991) Film. Režie Jim Jarmusch. USA.

Nový papež/The New Pope (2020) Televizní seriál. Režie Paolo Sorrentino. Itálie.

O rodičích a dětech (2007) Film. Režie Vladimír Michálek. ČR.

Přelet nad kukaččím hnízdem/One Flew Over the Cuckoo's Nest (1975) Film. Režie Miloš Forman. USA.

Příběhy obyčejného šílenství (2005) Film. Režie Petr Zelenka. ČR.

Pulp Fiction: Historiky z podsvětí (1994). Film. Režie Quentin Tarantino. USA.

Ragtime (1981) Film. Režie Miloš Forman. USA.

Rok dábla (2002) Film. Režie Petr Zelenka. ČR.

Šílení (2005) Film. Režie Jan Švankmajer. ČR.

Šnajdr (přepokládaný rok dokončení 2021/2022) Film – v době psaní této práce je film v postprodukci a ještě nebyl distribuován. Režie Miroslav Krobot. ČR.

Taking Off (1971) Film. Režie Miloš Forman. USA.

Visací zámek 1982 – 2007 (1993) Film. Režie Petr Zelenka. ČR.

Zánik domu Usherů (1980) Film. Režie Jan Švankmajer. Československo.