

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

Diplomová práce

2021

Lubomír Ballek

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

Filmové řemeslo v autobiografiích filmových režisérů

Diplomová práce

Autor práce: Lubomír Ballek

Studijní program: Žurnalistika

Vedoucí práce: prof. MgA. Martin Štoll, Ph.D.

Rok obhajoby: 2021

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 2. 1. 2021

Lubomír Ballek



Bibliografický záznam

Ballek, Lubomír (2021) *Filmové řemeslo v autobiografiích filmových režisérů*. Mgr.
Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd.

Referenční systém: Harvard.

Rozsah práce: 196 166 znaků včetně mezer

Anotace

Tato diplomová práce je postavena na kvalitativní obsahové analýze čtyř knižních autobiografií filmových režisérů Krzysztofa Kieślowského, Vojtěcha Jasného, Romana Polanského a Juraje Herze. Cílem této práce je pochopit, co jsou nejdůležitější aspekty režisérské profese pro vybrané režiséry hraných a dokumentárních filmů. Práce se skládá ze dvou hlavních částí. V první části je řemeslo filmového režiséra analyzováno z pohledu osobnostních rysů režisérů. V druhé části je řemeslo analyzováno z pohledu výroby filmového díla s důrazem na tvorbu námětů a scénářů a na režii herců.

Annotation

This Masters thesis is based on the qualitative content analysis of four autobiographies of film directors Krzysztof Kieslowski, Vojtech Jasny, Roman Polanski and Juraj Herz. The goal of this thesis is to find out what are the most important aspects of the craft of directing for the selected directors of fiction and documentary films. The thesis consists of two main parts. In the first part, the craft of a director is analysed from the perspective of personal character traits of the directors. In the second part, the craft is analysed from the perspective of making a film. The focus of the second part is on how the directors come up with ideas, create scripts and direct actors.

Klíčová slova

filmové řemeslo režisér autobiografie Kieślowski Jasný Polanski Herz kvalitativní

Keywords

film craft director autobiography Kieslowski Jasny Polanski Herz qualitative

Title

Film Craft in Autobiographies of Film Directors

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu práce profesorovi Martinovi Štollovi za vřelý, přátelský a profesionální přístup.

OBSAH

ÚVOD.....	8
1. ČÁST	
METODIKA VÝZKUMU A PŘEHLED LITERATURY	
1.1 STUDIUM AUTOBIOGRAFIE Z RŮZNÝCH PERSPEKTIV.....	11
2.2 METODIKA SOCIOLOGICKÉHO KVALITATIVNÍHO VÝZKUMU NA HRANICI AUTORSKÉ ESEJE.....	15
2. ČÁST	
REŽISÉRSKÉ ŘEMESLO Z POHLEDU OSOBNOSTNÍCH RYSŮ REŽISÉRA	
2.1 NÁČRT ŽIVOTNÍCH A PROFESNÍCH CEST ANALYZOVANÝCH REŽISÉRŮ.....	22
2.2 OPTIMISTICKÉ A PESIMISTICKÉ LADĚNÍ OSOBNOSTI FILMOVÉHO REŽISÉRA.....	27
2.3 KDE REŽISÉR STOJÍ NA SPEKTRU OD POKORY PŘES ZDRAVÉ SEBEVĚDOMÍ, PŘÍMOST A OSOBNÍ DOMINANCI AŽ PO AROGANCI A EGOISMUS.....	34
3. ČÁST	
REŽISÉRSKÉ ŘEMESLO Z POHLEDU VÝROBY FILMOVÉHO DÍLA	
3.1 ZÁSADNÍ ROLE SPOLUSCENÁRISTŮ A DRAMATURGŮ.....	47
3.2 ZNALOST STAVBY FILMOVÉHO SCÉNÁŘE A VELKÁ PRAKTICKÁ ZKUŠENOST SE PSANÍM SCÉNÁŘŮ.....	51
3.3 NÁMĚTY, NÁPADY, MYŠLENKY – O ČEM REŽISÉŘI TOČÍ FILMY.....	57
3.4 OD TECHNICKÉHO SCÉNÁŘE A „FILMOVÉHO INŽENÝRSTVÍ“ PO LIMITY SCÉNÁŘE A „NÁBOJ“ FILMOVÉHO PLACU A STŘÍŽNY.....	66
3.5 REŽISÉR A HERECTVÍ.....	73
ZÁVĚR.....	80
SUMMARY.....	86
POUŽITÁ LITERATURA, FILMOGRAFIE.....	87
TEZE DIPLOMOVÉ PRÁCE.....	92
SEZNAM PŘÍLOH.....	96

ÚVOD

Nemyslím si, že by [autobiografii filmového režiséra] měli číst jen budoucí filmaři či studenti filmové vědy. Dokonce se mi zdá, že důležitější jsou v ní úplně jiné věci, než o jakých pojednává na první pohled. Například [víra režiséra Vojtěcha Jasného], že základem úspěchu každého takového kolektivního díla, jakým je film, jsou přátelské vztahy lidí, kteří na něm společně pracují. Platí-li to o filmu, který je i svou hospodářskou a technickou organizací jakýmsi zrozením nové reality, neplatí to pak i o větších a velkých celcích, reálně už existujících, takových, jakými jsou například národní společenství, státy, mezinárodní vztahy? (Jan Lukeš, 1999, 13)

Cílem této diplomové práce je pochopit skrze kvalitativní obsahovou analýzu knižně vydaných autobiografií režisérů hraných a dokumentárních filmů Krzysztofa Kieślowského, Vojtěcha Jasného, Romana Polanského a Juraje Herze, co jsou nejdůležitější aspekty režiséřské profese (obálky autobiografií v přílohách č. 1–4; Kieślowski, 2013, Jasný, 1999, Polanski, 1984, Herz, 2015). Pohledů na to, co to je režiséřská profese, je tolik, kolik je režisérů. Tato práce analyzuje řemeslo filmového režiséra v kontextu vybraných režisérů střední Evropy druhé poloviny 20. století. Práce usiluje o to, alespoň částečně pochopit tak nesmírně spleťtou profesi, jakou je filmová režie, zobecnit a vypíchnout některé z dominantních osobnostních rysů filmových režisérů a z oblastí filmové výroby, kterými se při své práci režiséři nejintenzivněji zabývají. Aby se na život i řemeslo filmového režiséra dalo pohlížet co nejuceleněji, tato práce soustředí svou pozornost na režiséry, kteří si prošli všemi fázemi svého profesního života od raných a většinou nelehkých začátků až po vrcholná období, k nimž u každého došlo v různých fázích kariéry. Pro zdoání takového úkolu v rozmezí diplomové práce se jako nejužitečnější zdroj informací ukázaly být knižně vydané autobiografie čtyř vybraných filmových režisérů. Fakt, že samotní režiséři jsou podepsáni pod svými autobiografiemi jako autoři, beru za zásadní. O slavných režisérech byla napsána jinými lidmi řada knih a biografií, ale autobiografii lze považovat za nejintimnější formu zpovědi. A to i navzdory tomu, že věrohodnost jednotlivých vypovědí autorů je v autobiografiích potřeba brát s určitou mírou obezřetnosti, což bude podrobněji vysvětleno v první části této práce. Skrze analýzu autobiografií bych se chtěl dozvědět, jaké klíčové okolnosti jejich života režiséry formovaly i jaké osobnostní rysy u nich dominovaly. Co se samotné výroby filmového díla týče, chtěl bych komparací textů odhalit konkrétní principy, kterými se daní tvůrci řídili ve své filmové tvorbě.

Má práce se dá chápat jako konfrontace názorů a myšlenek významných filmařů a text této práce je proto protkán řadou citací jednotlivých režisérských osobností. Autobiografie Jasného, Herze a Kieslowského byly knižně vydány v českém jazyce a jejich citace jsou ponechány ve velké většině bez jakýchkoliv úprav přesně, jak byly publikovány. Vzhledem k tomu, že autobiografie Polanského v českém jazyce nevyšla, jeho citace jsem do češtiny přeložil z anglického vydání této knihy. Určité citace jsou úmyslně ponechány delší, protože režiséři se v takových případech vyjadřují buď ke složité problematice, kterou by kratší citace nedokázala dostatečně jasně vystihnout, nebo v citacích režiséři postihují více diskutovaných aspektů najednou. Co se metodiky výzkumu týče, práce je postavena na kvalitativní obsahové analýze čtyř vybraných autobiografií, segmentaci společných témat, kterých se všichni analyzovaní režiséři alespoň částečně dotýkají, a konečně na komparaci témat a jednotlivých výroků vybraných režisérů. Jak bude podrobně vysvětleno v první části práce, obsahová analýza vychází ze standardní metodiky kvalitativního sociologického výzkumu. Přestože zachovávám formu odborného textu, svým přístupem tuto práci částečně přibližuji k autorské eseji. Toto je potřeba brát jako určitou míru stylizace této diplomové práce. Důvod pro tuto polohu je, že psát o umělecké tvorbě je v každém případě velmi složitý proces. Umělecká tvorba je z principu věci subjektivní problematika, a právě možnost interpretovat určité aspekty umělecké tvorby subjektivně se zdá být pro zdárnou reflexi profese filmové režie nevyhnutelné. I proto jsem zvolil formu kvalitativní obsahové analýzy autobiografií, která autorskou interpretaci nejen dovoluje, ale přímo vyžaduje, což bude podrobně vysvětleno v první části práce. Ačkoliv se v této práci pohybuji na hraně odborného textu, věřím, že tuto hranu nepřekračuji.

Práce je rozdělena do tří částí. V první části poukážu na fakt, že fenomén autobiografie je v akademickém světě hojně studované téma a na příkladech několika klíčových studií vysvětlím, jak lze ve vztahu k tomuto literárnímu žánru chápat moji diplomovou práci. Dále první část obsahuje detailní vysvětlení výzkumné metody kvalitativní obsahové analýzy autobiografií. V druhé části diplomové práce je řemeslo filmového režiséra diskutováno z pohledu jeho osobnostních rysů. Tato část je rozdělena do dvou kapitol. V první kapitole je nahlíženo na režiséry z pohledu jejich pesimistického a optimistického vidění světa a sebe sama. V druhé kapitole je na režisérskou profesi nahlíženo tak, že režisér může stát na spektru osobnostních rysů od pokory přes zdravé sebevědomí, přímost a osobní dominanci až po aroganci a egoismus. Zatímco

jedni režiséři mají stabilnější osobnost, které se drží po celý život, jiní na tomto spektru v různých obdobích života a po různých zkušenostech oscilují jedním nebo druhým směrem.

Ve třetí části práce se věnuji řemeslu filmového režiséra z pohledu výroby filmového díla. Důraz kladu na jedny z nejdůležitějších aspektů režiséřského řemesla, kterými jsou práce se scénářem a práce s herci. První kapitola druhé části se zaměřuje na zásadní vztah, který režiséři udržují se svými spoluscenáristy a dramaturgy. Druhá kapitola analyzuje velké znalosti jednotlivých režisérů ve stavbě filmového scénáře. Tyto znalosti vycházejí z jejich vlastní scénaristické praxe. Třetí kapitola se zabývá způsoby, jakými režiséři vymýšlejí náměty ke svým filmům. Čtvrtá kapitola se zaměřuje na důležitost technického scénáře, na režiséřovy vysoké nároky na řemeslo a konečně v souvislosti s aspekty režiséřovy práce na filmovém place a ve střížně tato kapitola poukazuje na limity filmového scénáře. Poslední kapitola se zabývá zásadním a velice komplexním aspektem režiséřské profese, kterým je režie herců.

1. ČÁST

METODIKA VÝZKUMU A PŘEHLED LITERATURY

1.1 STUDIUM AUTOBIOGRAFIE Z RŮZNÝCH PERSPEKTIV

Fenomén autobiografie se v zahraničním akademickém prostředí od 70. let 20. století stal široce studovanou problematikou napříč celou řadou disciplín, jako je filozofie, psychologie, antropologie, sociologie nebo literární teorie (Soukupová, 2012, 8). V českém prostředí se studium autobiografie zatím omezuje především na literární teorii. Literární historička Eva Klíčová se ve svém textu o historickém románu v současné české literatuře věnuje okrajově právě problematice autobiografie, když upozorňuje, že autoři literárních autobiografií „píšou mnohdy o době, kterou sice zažili, nicméně píšou o ní už z jistého časového odstupu, kdy minulé události mnohdy podvědomě kontextualizují (už víme, jak vše dopadne)“ (Klíčová, 2019). K autobiografiím jako k literárnímu žánru je Klíčová skeptická i z důvodu, že podle ní „lidské vzpomínky navíc patří k nejspolehlivějšímu paměťovému médiu“ (Klíčová, 2019).

Oproti Klíčové věnuje naopak velkou pozornost problematice autobiografií literární teoretička Klára Soukupová, která napsala dvě hloubkové literárněvědné studie *(Re)Konstrukce subjektivity a času v žánru autobiografie* a *Autobiografie v kontextu teorie pozicionality* (Soukupová, 2012, 2019). Obě práce studují fenomén autobiografie z perspektivy literární naratologie, ale interdisciplinárně využívají i poznatků z filozofie, psychologie či kognitivních věd (Soukupová, 2012, 5). Soukupová vysvětluje, že její práce v první řadě sloužily k zaplnění deficitu česky psané literatury o teorii autobiografie jako takové, která v českém prostředí do té doby prakticky neexistovala (Soukupová, 2012, 9, 2019, 9). V druhé řadě její studie *Autobiografie v kontextu teorie pozicionality* svá teoretická východiska prakticky ověřuje v analytických kapitolách, v nichž podrobuje tři konkrétní knižně vydané autobiografie naratologické analýze, a tyto autobiografie autorka interpretuje (Soukupová, 2019, 5). Soukupová dochází k závěrům, že autoři autobiografií sami sebe ve svých autobiografiích zobrazují podle určitého jimi zvoleného „vzorce a zápletky“ a jejich výpovědi tedy nejsou nezaujatým záznamem objektivní reality, ale spíše

konstruktem „narativních prostředků tematických i kompozičních“ (Soukupová, 2019, 6). Navíc, ačkoliv autoři autobiografií zpřítomňují svým čtenářům jejich často velice vzdálenou minulost, jako by se teď a tady odehrávala znovu před jejich očima, Soukupová zdůrazňuje podobně jako historička Eva Klíčová, že autobiografie vždy odráží „současnou situaci a pozici píšícího autora,“ a proto výpovědi autorů o vlastní minulosti musí být nutně zkreslené mimo jiné už jen samotnou nedokonalostí lidské paměti (Soukupová, 2012, 5).

Z podobného úhlu pohledu jako Soukupová se zabývá fenoménem autobiografie i americký literární teoretik Timothy Dow Adams. Ten ve své studii *Telling Lies in Modern American Autobiography/ Lhaní v moderní americké autobiografii* zdůrazňuje podobně jako Soukupová a Klíčová, že knižně vydávané autobiografie nejsou nezpochybnitelné záznamy historické pravdy, ale literární konstrukty vytvořené autory jednak na základě jejich nedokonalé paměti, ale také se záměrem prezentovat sebe sama ve světle, v kterém chtějí být zapamatováni (Adams, 1990). Adams je ale i přesto k autorům autobiografií smířlivý. Ve své studii analyzuje pět autobiografií amerických spisovatelů, kteří byli v menší či větší míře nařčeni z toho, že některé jejich výroky jsou historicky nepřesné. Poté, co Adams jednotlivá nařčení sám zkoumá, dochází k závěrům, že občasné historické nepřesnosti, navíc často vzniklé nevědomky přirozenou nedokonalostí lidské paměti, v žádném z analyzovaných případů nepodřívají autentičnost jednotlivých autobiografií jako celků (Adams, 1990, 167). Ať již čtenářovou schopností číst mezi řádky nebo zkrátka absencí jakýchkoliv zásadních nepravd, Adams dochází k závěru, že celkový obraz, který jím analyzované autobiografie podávají, je pravdivý i navzdory občasným nepřesnostem (Adams, 1990, 167). Adams dále cituje spisovatelku Patricii Hampl a důrazně se zastává autorů autobiografií v tom ohledu, že komu jinému bychom měli na prvním místě věnovat větší pozornost při reflexi jejich životů, než právě jim samotným (Adams, 1990, 171; Hampl, 1986, 1011). Konečně Adams poukazuje i na to, že zásadní lži nelze lehce zakrýt v tak veřejném aktu, jakým vydání knižní autobiografie je, a že pro čtenáře může být silným pochopením pravdy už jen to, když by sám se svou znalostí minulosti a studovaného oboru odhalil, že autor v autobiografii lže (Adams, 1990, 172).

Velké pozornosti se dostalo fenoménu autobiografie také v knize *Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture/ Narativ a identita: Studie autobiografie, vlastního já a kultury*, která obsahuje sérii esejí zabývajících se důležitostmi toho, jak si lidé pomocí příběhů konstruují, čemu říkají vlastní život (Brockmeier a Carbaugh, 2001, 1). Akademici z nejrůznějších disciplín – od psychologie

a psychiatrie přes filozofii a společenské vědy až po filmová studia a literární teorii – zkoumají, jak lidé vnímají a rozumějí světu i sami sobě skrze konstrukci příběhů, a velkou pozornost ve svých esejích věnují právě problematice autobiografie. Důležitou esej „Self-making and world-making”/ „Sebe-tvoření a světa-tvoření“ v této knize napsal významný psycholog Jerome Bruner (Bruner, 2001). Na rozdíl od doposud zmíněných literárních teoretiků studuje Bruner autobiografii spíše z psychologického a sociologického hlediska a tvrdí, že to, jak člověk chápe svůj život, je do velké míry omezeno okolím, v kterém žije. Bruner píše, že „každý je svým vlastním způsobem projevem kultury. Individuální psychická geografie odráží kulturní geografii“ (Bruner, 2001, 33). Jak bude diskutováno v této diplomové práci, Brunerovo tvrzení rezonuje silně s obsahem mnou studovaných autobiografií, kde jsou režiséři ve svých profesních rozhodnutích, metodách práce, ale i laděním jejich osobnosti odrazem jejich okolního světa. Jerome Bruner také trefně vystihuje, že lidé, stejně jako autoři autobiografií, se často prezentují před ostatními i sami před sebou ne takoví, jací skutečně jsou, ale tak, aby je daná kultura akceptovala (Bruner, 2001, 29). Jak ale ukážu v následujících kapitolách, například režisér Krzysztof Kieślowski se svěří se svými silně kritickými světonázory tak upřímně, že u něj nelze hovořit o tom, že by mírnil svá stanoviska, aby byl kulturně akceptován.

Doposud zmíněný akademický výzkum analyzuje autobiografii spíše z perspektivy formálních a ideologických hledisek, z lingvistické perspektivy toho, jak autoři používají jazyk, nebo z perspektivy toho, do jaké míry jsou autoři autobiografií pravdomluvní. Oproti tomu je má studie postavena na kvalitativní obsahové analýze autobiografií vybraných režisérů. Tato práce je přínosná jednak z pohledu sociologického, kdy se předmětem výzkumu stávají lidská profese – konkrétně filmová režie – a představy, co si o své profesi myslí její samotní vykonavatelé, tedy jednotliví filmoví režiséři. Součástí tohoto přístupu je i psychologický rozbor jednotlivých režiséřských osobností. Co se sociologické perspektivy týče, sociologové dělí výzkum podle toho, zda se zabývá mikrodimenziemi, makrodimenziemi nebo současně oběma dimenzemi společenského života (Giddens, 2013, 42-43, Jandourek, 2009, 46-47). Z celospolečenského pohledu jsou profese zabývající se filmovým uměním velmi malou skupinou populace, a proto tato práce zkoumá pouze mikrodimenze společenského života – malé skupiny populace – a nezabývá se makrodimenziemi společenského života – populací jako celkem. Jak bude dále rozvedeno

v následující kapitole, psychologicko-sociologický úhel této práce vychází z tradice podobně zaměřených akademických textů.

Kromě psychologicko-sociologické perspektivy má tato práce dále přínos pro obor filmové teorie, konkrétně pro historické bádání filmové teorie (*historical poetics*) (Rushton a Bettinson, 2011, 132-155). Práce je hodnotná mimo jiné i v tom, že se dotýká historického kontextu filmové výroby druhé poloviny 20. století v Československu, Polsku a americkém Hollywoodu. A konečně má tato práce přínos především pro obor filmové praxe, neboť se data nasbíraná v tomto výzkumu přímo dotýkají tvůrčích postupů konkrétních filmových režisérů. Obdobný výzkum, tedy studium profese skrze analýzu autobiografií, byl publikován v roce 2018 v podobě monografie Dietricha Erbeny a Tobiase Zervosena *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion: Autobiographie und Professionsgeschichte/ Vlastní život jako estetická fikce: Autobiografie a profesní historie* (Erben a Zervosen, 2018). Autoři v této studii analyzují autobiografie konkrétních architektů, politiků, vědců, spisovatelů nebo filozofů s cílem definovat a lépe pochopit, jak tyto významné osobnosti vnímají a vykonávají svou profesi. Erben a Zervosen neanalyzují autobiografie jako pouhé literární konstrukty ani jako pouhé dokumentární sebevyjádření jejich autorů, ale chápou je jako součást široké oblasti profesních, kulturních a sociálních dějin. Klára Soukupová, která se v českém kontextu autobiografiím intenzivně věnuje z literárněvědného hlediska, ve své recenzi „Kunsthistorické čtení autobiografií“ poukazuje právě na to, že obsahová analýza autobiografií v Erbenově a Zervosenově studii sice nepřináší nové závěry pro studium autobiografie jako literárního žánru, ale zato je hodnotná pro obory architektury, politologie či výtvarného umění (Soukupová, 2018, 584). V duchu této recenze nemá ani předkládaná diplomová práce ambice přinést nové zásadní poznatky o autobiografii jako literárním žánru. Na místo toho v terminologii sociologického bádání analyzuje obsah vybraných autobiografií, který slouží jako výzkumný vzorek pro sběr dat o profesi filmových režisérů. Tato výzkumná metoda vycházející z tradice kvalitativního sociologického výzkumu je podrobně vysvětlena v následující kapitole.

1.2 METODIKA SOCIOLOGICKÉHO KVALITATIVNÍHO VÝZKUMU NA HRANICI AUTORSKÉ ESEJE

V této kapitole vysvětluji svou výzkumnou metodiku kvalitativní obsahové analýzy autobiografií filmových režisérů, která vychází z tradice kvalitativního výzkumu v sociologii. Metodika sběru a zpracování dat, kterou podrobně objasňuje Miroslav Disman v knize *Jak se vyrábí sociologická znalost?*, se v určitých aspektech částečně překrývá s metodami historického bádání (*historical poetics*) filmové a literární teorie (Disman, 2007, Rushton a Bettinson, 2011, 132-155, Culler, 2002, 132). Nicméně vzhledem k tomu, že autobiografie režisérů se v této diplomové práci analyzují především z perspektivy profese, a nikoliv čistě z perspektivy literárního díla ani čistě z perspektivy studia jednotlivých filmových děl, sociologická metodika výzkumu se zdá být nejvhodnější. Co se jednotlivých fází výzkumu týče, postupně v této kapitole vysvětlím prvotní motivace pro výběr dané metodiky, popíšu rozhodnutí učiněná ohledně výběru zkoumaného vzorku, dále popíšu postup při sběru dat a konečně také způsob samotné analýzy a interpretace dat. Na základě analýzy a interpretace dat na konci výzkumu vznikly kategorie, podle kterých jsou vytvořeny jednotlivé kapitoly ve druhé a třetí části diplomové práce. V závěru této kapitoly vysvětlím, že v tradici předešlých kvalitativních sociologických výzkumů v sobě nese práce také prvky volnějšího stylu autorské eseje.

Prvotní motivy k napsání diplomové práce vychází z mého zájmu profesně se věnovat tvorbě dokumentárních filmů. Zájem, který byl mimo jiné podněcován i studiem na Fakultě sociálních věd především v předmětech profesora Martina Štolla nebo doktora Martina Lokšíka, mě dovedl k četbě autobiografie polského režiséra Krzysztofa Kieślowského, který byl uznávaným evropským režisérem dokumentárních a hraných filmů (Kieślowski, 2013). Při četbě jsem si uvědomil, že právě žánr autobiografie nabízí nejucelenější, nejbohatší, ale současně také nejvýstižnější a nejpřístupnější soubor informací o celoživotním vývoji filmového režiséra, a to jak z pohledu osobního, tak profesního.

Miroslav Disman v knize *Jak se vyrábí sociologická znalost?* řadí mezi jednu ze základních technik sběru kvalitativních dat analýzu osobních dokumentů a vysvětluje, že podobně jako Bogdan a Taylor ve své studii o kvalitativních výzkumných metodách i on řadí právě autobiografii mezi základní typy osobního dokumentu:

Osobní dokument je respondentova osobní popisná výpověď o vlastním životě, nebo části tohoto života, nebo jednotlivcova úvaha o určité události, nebo problému. Konkrétněji řečeno, jde o takové materiály jako

autobiografie, deníky, dopisy a dlouhé nestandardizované rozhovory, zapsané doslovně. (Disman, 2007, 308-309; Bogdan a Taylor, 1975, 96)

Disman ale připomíná, že analýza autobiografií patří mezi kvalitativní výzkumné metody pod podmínkou, „že tyto dokumenty neslouží k testování hypotéz,“ ale „že jsou materiálem, ve kterém pátráme po existujících strukturách“ (Disman, 2007, 309). Než vysvětlím, jak jsem se konkrétních struktur a kategorií ve vybraných autobiografiích dopátral, nejdříve je třeba vysvětlit konstrukci mého zkoumaného vzorku.

Konstruování zkoumaného vzorku je započato v kvalitativním výzkumu pouze rozhodnutím, který osobním dokument začneme studovat jako první (Disman, 2007, 304). Disman dále pokračuje v definici konstrukce vzorku, když vysvětluje, že je do něj třeba postupně přidávat nové osobní dokumenty:

Rozhodnout o tom, který případ budeme studovat jako další, můžeme tehdy, když jsme interpretovali první případ. Výsledky této první analýzy nám pomohou se rozhodnout, na jaký úsek dat, na jakého jedince, instituci, dokument atd. bychom se měli zaměřit v druhém kroku. Vzorek je vytvořen teprve tehdy, [...] když další data nepřinášejí nic nového, dejme tomu k poznání, jak jsou prodavači trénováni v umění přesvědčit zákazníka. (Disman, 2007, 304)

Po interpretaci prvního zkoumaného osobního dokumentu, autobiografie Krzysztofa Kieślowského, bylo na snaze v mém výzkumu režisérské profese zanalyzovat další autobiografii od filmaře, který by měl podobné kulturní zázemí jako Kieślowski, ale současně točil zcela odlišné filmy. Dva filmaři vycházející ze stejného prostředí, ale točící jiné filmy, mohou do výzkumu přinést odlišné pohledy na režisérské řemeslo ne z důvodu odlišnosti jejich kulturního zázemí, ale čistě z odlišných názorů na to, jaké filmy a jakým způsobem se mají točit. Pátrání po autobiografii dalšího polského režiséra byl proto následující krok mého výzkumu. V češtině, slovenštině a angličtině, tedy v jazycích, v kterých jsem schopen text studovat, připadala v úvahu buď autobiografie Andrzeje Wajdy nebo Romana Polanského (Wajda, 1996, Polanski, 1984). Zatímco dílem by se lépe hledaly paralely mezi filmy Kieślowského a Wajdy, životem i dílem stáli na nejbližších pólech proti sobě Kieślowski a Polanski. A to i navzdory tomu, že oba režiséři pocházeli ze stejného kulturního zázemí. Druhá volba ve výběru autobiografie proto padla na Romana Polanského. Nejenže oba režiséři vyrostli a první filmy natočili v Polsku, oba také prošli obdobným filmovým vzděláním, tedy katedrou režie na polské národní filmové škole v Lodži. Přes jejich stejné filmové vzdělání byli ale oba režiséři zcela jiné

osobnosti a točili zcela jiné filmy, což v případě mého výzkumu slibovalo pestřejší pohled na profesi filmového režiséra.

Po četbě a analýze prvních dvou autobiografií Kieślowského a Polanského se ukázalo, že zkoumaný vzorek se bude muset omezit na celkový počet čtyř autobiografií. Takový počet dával na ploše diplomové práce prostor pro dostatečně pestrou debatu o režisérském řemesle a současně se ukázalo, že to byl maximální počet, kdy se debata ještě nestala příliš povrchní a názory všech čtyř režisérů bylo stále možné diskutovat v potřebné hloubce. Cesty v pátrání za třetí a čtvrtou autobiografií se mohly ubírat dvěma směry. První směr by znamenal sáhnout po autobiografiích režisérů z co nejodlišnějších a nejvzdálenějších zemí a s co nejodlišnějšími profesními i osobními zkušenostmi, než měli Kieślowski a Polanski. Takových autobiografií byla vydána především v angličtině celá řada. Režiséři Akira Kurosawa, Sidney Lumet, Tony Richardson, Spike Lee, Luis Buñuel, Charles Chaplin, ale konečně také dílem, geograficky i kulturně stále dostatečně odlišní Sergej Ejzenštejn, Andrej Tarkovskij, Jean Renoir, Federico Fellini, Ingmar Bergman nebo Terry Gilliam a celá řada dalších – ti všichni měli v době, kdy probíhal můj výzkum, knižně vydané autobiografie (Kurosawa, 1983, Lumet, 1996, Richardson, 1993, Lee, 2006, Buñuel, 2004, Chaplin, 2003, Ejzenštejn, 1987, Tarkovskij, 2009, Renoir, 2004, Fellini, 1986, Bergman, 1991, Gilliam, 2017).

Druhým směrem by bylo vyjít z dvou již vybraných režiséru a pokusit se najít jim podobné protějšky, z nichž by se jeden podobal Kieślowskému a druhý Polanskému jak kulturním zázemím, tak i dílem a osobnostními rysy. Najít ke každému dvojníka bylo samozřejmě nemožné, protože nikdo takový neexistuje. Zajímalo mě, jestli by například režisér, který by byl podobný zázemím a dílem Romanovi Polanskému, sdílel s Polanským i jeho konkrétní názory na to, co jsou nejdůležitější aspekty filmového řemesla. V posledním kole konstruování výzkumného vzorku jsem proto obrátil svou pozornost na autobiografie režisérů, kteří původně pocházeli ze střední Evropy. Prostudoval jsem autobiografie Andrzeje Wajdy, Otakara Vávry, Vojtěcha Jasného, Miloše Formana, Juraje Jakubiska, Jiřího Menzela, Pavla Juráčka, Juraje Herze, Zdeňka Podskalského, Marie Poledňákové a konečně i jednoho z nejmladších zkoumaných – Tomáše Vorla (Wajda, 1996, Vávra, 2011, Jasný, 1999, Forman, 2007, Jakubisko, 2013, Menzel, 2013, Juráček, 2017a, 2017b, 2018, Podskalský, 2010, Poledňáková, 2013, Vorel, 2017). Aby bylo adekvátní diskutovat jejich názory vedle názorů Kieślowského a Polanského, poslední dva režiséři, kteří by uzavřeli zkoumaný vzorek, měli kromě podobného kulturního zázemí naplňovat

také to, čeho dosáhli jak Kiesłowski, tak Polanski profesně: měli mít zrežirováno alespoň deset celovečerních hraných filmů a několik z nich měli mít promítnutých v mezinárodním prostředí v kinodistribuci. Do užšího výběru nebyla zařazena Věra Chytilová, která by obě podmínky sice splňovala, ale její kniha *Věra Chytilová zblízka* je spíše biografií než autobiografií (Chytilová a Pilát, 2010). Přestože kniha o Chytilové obsahuje velkou řadu citací v první osobě přímo od režisérky, text je vyprávěn Tomášem Pilátem, a ne samotnou Chytilovou. V nejužším výběru režisérů Andrzeje Wajdy, Otakara Vávry, Jiřího Menzela, Miloše Formana, Juraje Jakubiska, Juraje Herze a Vojtěcha Jasného vznikly nejsilnější paralely s Kiesłowským a Polanským v případě posledních dvou jmenovaných – Juraje Herze a Vojtěcha Jasného.

Herz a Polanski měli obdivuhodně podobnou cestu k filmu, oba prožili z první ruky hrůzy druhé světové války, oba se chtěli stát herci a oba na herecké akademie nebyli navzdory talentu přijati kvůli fyzickému vzhledu. Oba se po celý život vedle filmové režie věnovali také herectví a oba jako režiséři prosluli v žánru hororového filmu. Podobně silné paralely vyvstaly mezi Kiesłowským a Jasným, kteří oba začínali a několik let pracovali výhradně jako dokumentaristé. Tato zkušenost v nich utvrzovala ryze lidský přístup k životu i k látkám jejich filmů. Dílo obou se také vymyká klasickým žánrovým definicím. Co se ocenění na světových festivalech a přehlídkách týče, oba také patřili k té nejvyšší špičce filmařů ve svých rodných zemích. U dvojice Kiesłowski-Jasný a Polanski-Herz vznikl ještě poslední zásadní prvek pojící všechny čtyři režiséry k sobě: zatímco Kiesłowski a Herz pracovali po většinu svého života ve svých rodných zemích, Polanski a Jasný pracovali a žili po většinu svého života v emigraci. Tato čtveřice se tedy stala velmi silnou kombinací zkoumaných režisérů, mezi nimiž existovaly na jednu stranu silné paralely a současně výrazné rozdíly. Z těchto důvodů jsem se rozhodl, že vzorek kvalitativního výzkumu o profesi filmové režiséra se bude skládat z autobiografií režisérů Krzysztofa Kiesłowského, Romana Polanského, Vojtěcha Jasného a Juraje Herze.

Co se dalších fází mého výzkumu týče, Miroslav Dismán vysvětluje, že analýza a interpretace dat probíhá během kvalitativního výzkumu nepřetržitě a dochází také k velké redukci dat, aby mohly být vytvořeny kategorie pro data podobného charakteru:

Analýza a interpretace by měla být nedílnou součástí každé operace týkající se sběru dat. [...] Všechny vynořující se myšlenky, předběžné interpretace musí být zaznamenány, i když víme, že budou mnohokrát přeformulovány. Totéž platí i o poznámkách, týkajících se metodologie. [...] V kvalitativním výzkumu máme [také] etapu silně formalizované redukce dat. Na rozdíl od kvantitativního výzkumu redukce dat do kategorií není prováděna

na základě apriorně formulovaných hypotéz. Východiskem pro vytváření kategorií jsou data a interpretace těchto dat. (Disman, 2007, 314, 137)

Opakované přeformulování dat v průběhu kvalitativního výzkumu souvisí i s tím, že často musíme pro označení dat použít „dvojité kódování“:

Musíme se připravit na neustálé změny v kódování. Soubor kategorií se vyvíjí, je stále úplnější, kategorie jsou postupně přesněji delimitovány. Někdy se stane, že musíme použít dvojité kódování [...]: stejný předmět (odstavec, věta) spadá do více než jedné kategorie a je definován více než jedním kódem. [...] V kvalitativní studii nemusí být požadavek, aby použité kategorie byly vzájemně exklusivní, striktně dodržován. Smyslem kódování tu je, pomoci nám nalézt určité koncepty, předměty, analytické kategorie, a ne je počítat. (Disman, 2007, 319)

Zpracování dat v mém výzkumu probíhalo přesně podle Dismanových instrukcí. Během postupného analyzování čtyř zvolených autobiografií docházelo k neustálému interpretování a redukci dat s cílem vytvořit jednotlivé kategorie, z kterých vznikly kapitoly v druhé a třetí části této diplomové práce. K velké redukci dat muselo dojít například v případech, kdy Roman Polanski píše ve své autobiografii o vzniku filmových scénářů. Míst, kde rozebírá dramaturgii a stavbu scénářů svých konkrétních filmů, je v knize tolik, že vybrat nejlepší ukázkou k demonstraci jeho dramaturgických znalostí byl nelehký úkol. Obzvláště ve druhé části této práce o osobnostních rysech filmových režisérů docházelo ve velké míře i k Dismanově „dvojitému kódování“, kdy často stejné odstavce nebo věty z jednotlivých autobiografií pasovaly do více kategorií najednou (Disman, 2007, 319). Například v autobiografii Krzysztofa Kieslowského je řada pasáží textu, kde obzvláště jasně vychází najevo nejen jeho silně pesimistické ladění osobnosti, ale také jeho komplexní uvažování o dramaturgii filmových děl. Redukce dat v podobných případech byla řízena logikou, že pokud bylo možné například do kapitoly „Optimistické a pesimistické ladění osobnosti“ vybírat z několika Kieslowského citací, byla vybrána taková pasáž, aby se nemusela znovu použít například v kapitole „Znalost stavby filmového scénáře“. Takového postupu ale nešlo použít ve všech případech, a proto se některé citace analyzovaných režisérů objevují na více místech diplomové práce.

Co se týče vztahu mezi výslednou prací a její tezí, je třeba vysvětlit, že po analýze čtyř vybraných autobiografií došlo ke značnému zredukování zkoumaných kategorií, které byly navrženy v tezi. Režiséři ve svých autobiografiích píšou o každé fázi filmové tvorby tak podrobně a komplexně, že pokud by se měly v dostatečné míře debatovat všechny tyto fáze, text by značně překročil vymezenou délku odpovídající nárokům diplomové práce.

Oproti návrhu teze se tato práce proto ve větší hloubce nezabývá režisérskou profesí z perspektivy práce s obrazem a zvukem, režisérovy práce na natáčecím place, ani z perspektivy režisérova vztahu k filmovému střihu, k finančním aspektům natáčení nebo k prezentaci filmů v kinech. Práce se nicméně pozorně soustředí na diskuzi nad první polovinou kategorií navrhovaných v tezi, které patří ke klíčovým aspektům režisérovy profese. Práce analyzuje režisérskou profesi z perspektivy osobnostních rysů filmových režisérů a z perspektivy jejich obecného postoje k životu, dále z perspektivy vymýšlení nápadů a konstrukce filmového scénáře a konečně také z perspektivy jednoho z nejzásadnějších aspektů režisérské profese, kterou je práce s herci. Tyto kategorie sloužily i jako rozdělení práce do jednotlivých kapitol. Přestože se nejedná o hlavní záměr tohoto textu, v debatě nad scénářem se dotknu i několika bodů navržených v druhé polovině teze: aspektů režisérovy práce na place a aspektů jeho práce s filmovým střihem.

Na závěr této kapitoly je třeba zdůraznit, že tato diplomová práce v sobě nese i prvky volnějšího stylu autorské eseje podobně jako řada jiných kvalitativních psychologicko-sociologických studií. Přestože se například psychologicko-sociologická esejistická práce Ericha Fromma *Strach ze svobody* (1993) nebo studie Anthonyho Giddense *Proměna intimacy* (2012) zabývají zcela odlišnými tématy, po stránce metodiky výzkumu spojují tyto dva texty s předkládanou prací právě paralely týkající se jejich esejistického ladění. Podobně jako Fromm na pozadí odborného studia literatury dějin, psychologie a sociologie věnuje prostor i vlastním úvahám a zamyšlením nad svobodou jedince v moderní společnosti, i má práce v určitých pasážích nabízí autorské zamyšlení nad výroky zkoumaných režisérů. Jeden z nejváženějších sociologů současnosti Anthony Giddens ve své studii *Proměna intimacy* do velké míry vyvozuje vlastní závěry a interpretace o roli intimního života v moderní společnosti jako celku na základě citací od často náhodně vybraných jedinců společnosti. V terminologii sociologie interpretuji v podobném duchu názory jednotlivých režisérů s cílem dosáhnout obecnějších závěrů aplikovatelných na větší celek sociální reality – na režisérskou profesi jako celek.

Volnější styl autorské interpretace je navíc v kvalitativním sociologickém výzkumu nejenže možný, ale jak Miroslav Disman vysvětluje, přímo nutný, protože v takovém výzkumu by analýza a interpretace „měla být nedílnou součástí každé operace týkající se sběru dat“ (Disman, 2007, 314). Jak Disman dále píše, „na rozdíl od kvantitativního výzkumu redukce dat do kategorií není prováděna na základě apriorně formulovaných hypotéz, východiskem pro vytváření kategorií jsou data a interpretace těchto dat“ (Disman,

2007, 314, 137). Jak dále vysvětluje sociolog Jan Jandourek, volnější kvalitativní styl sociologického výzkumu, kde větší prostor dostává autorova interpretace dat před exaktností kvantitativních sociologických výzkumů, má mezi sociology řadu kritiků, ale také velké množství zastánců (Jandourek, 2009, 23-55). Jak nám Jandourek připomíná, jedním z výrazných obhájců této metodiky je jeden z nejdůležitějších sociologů historie Charles Wright Mills, který volnější autorský styl kvalitativního sociologického výzkumu brání ve své slavné knize *The Sociological Imagination/ Sociologická imaginace* (Jandourek, 2009, 51, Wright Mills, 2002). Jandourek vysvětluje, že „tragédií sociologie podle [Wright Millse] je, že není schopná či ochotná pěstovat právě [...] sociologickou imaginaci,“ kdy je důležité propojovat mikroskopické a makroskopické sociální reality právě skrze vlastní autorské zamyšlení a autorovu imaginaci (Jandourek, 2009, 51). Zatímco Wright Mills propojoval svými úvahami vztahy mezi vládnoucí elitou společnosti a konkrétními jedinci ze střední třídy, tato diplomová práce analyzuje názory jednotlivých režisérů, na základě kterých se autor zamýšlí nad režisérskou profesí jako celkem.

Obhajobu volnějšího autorského stylu v akademických textech lze uzavřít stanoviskem filozofky Terezy Matějčkové, která zdůrazňuje, že na rozdíl od některých západních zemí je autorská esej důležitý žánr akademického textu právě v českých kruzích, kde si volnější esejistická forma vydobyla své postavení díky unikátnímu historickému vývoji českého akademického prostředí:

V českém disentu a obecně před revolucí lidé často promýšleli svou situaci a neměli přístup k zahraniční literatuře. Museli čerpat sami ze sebe. Tím tady vznikl esejistický, volnější styl. To je rozdíl oproti Německu, kde když chcete vydávat ve slušném nakladatelství, musíte se vypořádat s veškerou sekundární literaturou, precizně vršit poznámky pod čarou...
(Matějčková et al, 2019)

V následujících dvou částech této diplomové práce budou prezentovány výsledky kvalitativního sociologického výzkumu profese filmové režie provedeného skrze obsahovou analýzu autobiografií vybraných režisérů a skrze interpretaci získaných dat.

2. ČÁST

REŽISÉRSKÉ ŘEMESLO Z POHLEDU OSOBNOSTNÍCH RYSŮ REŽISÉRA

2.1 NÁČRT ŽIVOTNÍCH A PROFESNÍCH CEST ANALYZOVANÝCH REŽISÉRŮ

Než se obrátím k analýze psychologie a povahových rysů profese filmového režiséra, je třeba nejdříve krátce načrtnout životní cesty analyzovaných režisérů Vojtěcha Jasného, Romana Polanského, Juraje Herze a Krzysztofa Kieślowského. Znáť alespoň ve zkratce jejich životní dráhy je nezbytné pro dobrou orientaci v následných analýzách.

Vojtěch Jasný se narodil v moravské Kelči 30. listopadu 1925 do rodiny učitelů. Za druhé světové války přišel o otce a sám na Moravě působil v protifašistickém odboji. Ke svému rodnému kraji si vybudoval hluboký vztah a moravská příroda a kultura se mu staly celoživotní inspirací. Vysokoškolská studia zahájil na Karlově univerzitě jako posluchač filozofie a ruštiny. Po roce přešel na katedru kamery na FAMU, kde se seznámil se spolužákem Karlem Kachyňou. Po studiích na FAMU začali Jasný a Kachyňa natáčet dokumentární filmy v tvůrčím tandemu, v němž působili oba jako scenáristé, kameramani i režiséři. Jejich úspěšná spolupráce vrcholí natočením několika dokumentů v Číně. Tam, a především během cest Sovětským svazem, se Jasný stává svědkem komunistického útlaku na tamních občanech. Přes svůj kritický postoj k vládnoucímu režimu se ke konci 50. let dostávají jak Jasný, tak Kachyňa k hranému filmu. Jasného první velký úspěch přichází v roce 1958 s filmem *Touha* (1958, Jasný), který je promítán a oceněn na festivalu v Cannes. Stejný úspěch v Cannes zopakuje i v následujících letech s filmy *Až přijde kocour* (1963, Jasný) a *Všichni dobří rodáci* (1968, Jasný). Všechny tři filmy Jasný jak režíroval, tak k nim napsal scénář. Scénář k filmu *Až přijde kocour* psal se spoluscenáristy. Přes profesní úspěchy Jasného potká ještě před dokončením prvního ze jmenovaných filmů série osobních tragédií. V krátké době po sobě mu zemře na rakovinu matka, jeho manželka porodí mrtvé dítě a brzy nato také umírá na rakovinu. Jasný v autobiografii vysvětluje, že tato série událostí byla tragickým přelomem v jeho životě, kvůli kterému málem sklouznul „v dočasně beznaději do propastných psychických hlubin“ (Jasný, 1999, 29-30, 35). Naštěstí se ale v tomto těžkém

období seznámil se svou druhou budoucí manželkou Květou a jejím synem, díky jejichž lásce se ze svých chmur dostal (Jasný, 35). Tato tragédie přivedla Jasného i na jeho celoživotní duchovní cestu, kdy vedle křesťanské víry začal praktikovat jógu. Kvůli politickému nátlaku po příjezdu vojsk Varšavské smlouvy Jasný s manželkou a nevlastním synem emigruje nejdříve do Jugoslávie, poté do Rakouska a Německa, až nakonec najde svůj nový domov v New Yorku. V zahraničí žije dalších třicet let a zpátky na rodnou Moravu se natrvalo vrací až na sklonku života. Díky úspěchům svých československých filmů pokračuje krátce po emigraci ve filmové tvorbě. Byť většinu ze svých šedesáti filmů natočil Jasný v emigraci, věhlasem se jeho československým filmům vyrovná jen několik, jako třeba celovečerní dokument *Život schizofrenního básníka Alexandra Märze* (Jasný, 1976) nebo hraný film *Klaunovy názory* (Jasný, 1976). Vedle natáčení filmů Jasný v zahraničí také vyučoval filmařskou profesi na vysokých školách. Vojtěch Jasný zemřel v roce 2019 ve věku 93 let v Přerově.

Roman Polanski se narodil 18. srpna 1933 v Paříži polským rodičům, kteří tam dočasně žili. Polanského otec se živil užitým sochařským uměním. V Polanského třech letech se rodina přestěhovala zpět do polského Krakova. Druhou světovou válku malý Polanski přečkal v osamocení bez rodičů na venkově v jižním Polsku, kde ho ukryla chudá rolnická rodina. První velká životní rána přišla po válce, když se dozvěděl, že jeho matka zemřela v Osvětimi. Polanski proto nadále vyrůstal pouze se svým otcem, který malého Romana sice velice miloval, ale vychovával ho přísně. I přes přísnou výchovu strávil Polanski své poválečné dětství potulováním po krakovských ulicích se svým nejlepším kamarádem Piotrem Winowskim. Skrze vysoce inteligentního a herecky nadaného kamaráda Winowského v sobě i sám Polanski objevil herecký talent. Po střední umělecké škole, kde studoval malbu, se Polanski neúspěšně hlásil na hereckou akademii. Navzdory velmi dobrému hereckému výkonu byl odmítnut kvůli malému vzrůstu. Z neštěstí ale Polanského brzy dostalo přijetí na vysokou filmovou školu v Lodži. Krátce po škole Polanski debutoval sociálním thrillerem *Nůž ve vodě* (Polanski, 1962), který je dodnes jedním z jeho nejocenenějších filmů a byl promítán na festivalu v Benátkách a nominován na Oscara. Přes zahraniční ohlasy byl ale film odmítnut polskou kritikou, na základě čehož se Polanski rozhodnul emigrovat do Paříže. V Paříži Polanski zprvu přežíval především díky kontaktům, které v minulosti získal s pomocí své bývalé manželky Barbary Lass, mezinárodně uznávané polské herečky. Polanski se v Paříži seznámil s Gérardem Brachem, který se stal na celý život jeho nejčastějším spolupracujícím spoluscenáristou. Z absolutní bídy a chudoby se

Polanski a Brach dostali po několika neúspěšných pokusech napsáním scénáře k hororu *Hnus* (Polanski, 1965), který Polanski natočil ve Velké Británii. I když během jeho kariéry byla většina filmů spojená se značnými problémy zdlouhavého hledání finančních prostředků, Polanski se po pár letech propracoval především díky americkým filmům *Rosemary má děťátko* (Polanski, 1968) a *Čínská čtvrt'* (Polanski, 1974) do pozice jednoho z nejrespektovanějších světových režisérů. Ve své autobiografii považuje za nejvýraznější zlom ve svém osobním životě moment, kdy byla nedopatřením zavražděna jeho těhotná manželka a slavná americká herečka Sharon Tate (Polanski, 1984, 324). Na základě této tragédie Polanski přestal věřit, že by kdy ještě mohl žít šťastný život (Polanski, 324). Od dob nevyjasněného soudu z roku 1978, kdy byl obviněn ze znásilnění nezletilé americké dívky, se Polanski odmítá vrátit do Spojených států a dnes žije ve Francii. Tam a v dalších evropských státech za posledních 30 let natočil velkou řadu úspěšných filmů: od Oscary a v Cannes oceněného *Pianisty* (Polanski, 2002) po řemeslně mistrně natočené žánrové filmy *Muž ve stínu* (Polanski, 2010), *Bůh masakru* (Polanski, 2011) nebo *Žaluji!* (Polanski, 2019).

Juraj Herz se narodil 4. září 1934 do rodiny lékárníka ve slovenském Kežmarku, kde vedle sebe žili přátelsky Čechoslováci, Maďaři i Němci. Obdobně jako Polanski zažil ještě jako malý chlapec druhou světovou válku. V roce 1944 v Osvětimi kvůli zdržení dodávky Cyklonu B unikl se svými rodiči jen o vlásek smrti a zbytek války rodina strávila v koncentračním táboře Ravensbrück. Proti veškerým očekáváním Herz ve své autobiografii vzpomíná, že on a ostatní děti se v táboře často snažili vědomě vytvářet i humorné situace, což jim psychicky ulehčovalo lépe přežít nelidské podmínky koncentračního tábora. Po hrůzách nacistického koncentračního tábora desetiletý Herz na konci války absolvoval sám cestu z německého Ravensbrücku zpět do Košic, během které přihlížel hororům páchaným zase pro změnu sovětskou armádou, kdy například opilý ruský voják pro láhev vodky zastřelil na nádraží zaměstnance polských železnic. Herz a jeho rodiče válku přežili. Po návratu do Kežmaroku v sobě mladý Herz objevil, opět obdobně jako Polanski, herecký talent. A stejně jako Polanski nebyl přijat na hereckou akademii kvůli nereprezentativnímu fyzickému vzhledu. Shodou okolností se mu ale podařilo dostat na loutkařský obor pražské DAMU. S pomocí svého spolužáka Jana Švankmajera se po škole uchytil v divadle Semafor, kde zprvu hrál jako herec a později i režíroval. Když ho ale po úspěšných hereckých představeních obsadil do malé role ve svém filmu režisér Zbyněk Brynych, Herz dal v Semaforu výpověď a zůstal u Brynychy jako pomocný režisér. Po dalších zkušenostech,

kteře nasbíral jako pomocný režisér u Jána Kadára, se mu už relativně rychle podařilo dostat k samostatné režii. Na Barrandově se učil řemeslu od těch nejzkušenějších režisérů a již jeho druhý hraný film *Spalovač mrtvol* (Herz, 1968) patří mezi to nejlepší, co kdy natočil. Toto řemeslně mistrovské dílo nicméně rychle směřovalo do trezoru kvůli svému děsivému obsahu a obavám z možných spojitostí obsahu filmu s vládnoucím režimem. Do své pozdní emigrace v druhé polovině 80.let Herz strávil dobu normalizace přesouváním mezi Barrandovem, Československou televizí a Bratislavou. Vždy když na jednom z míst dostal zákaz natáčet, přesunul se točit na další. Mezi jeho nejoceňovanější filmy z těchto let patří *Sladké hry minulého léta* (Herz, 1969) nebo *Petrolejové lampy* (Herz, 1971). Druhý jmenovaný byl poslední československý film, který se promítal v Cannes. Po neustálých zákazech a opětovných povoleních točit bylo poslední kapkou pro Herze i vládnoucí režim natočení jeho postapokalyptického filmu *Straka v hrsti* (Herz, 1983), ke kterému Herz přepsal v tajnosti za zády cenzorů scénář. Když se o natáčení filmu doslech prezident Husák, nechal natáčení zastavit. Kvůli neefektivní pomalé byrokracii se ale zpráva dostala na Barrandov až ve fázi míchání zvuku, kdy byl film už téměř hotový. S nedodělaným zvukem film mířil rovnou do trezoru. Po krátké emigraci v Německu v druhé polovině 80. let se Herz v 90. letech vrátil do České republiky, kde pokračoval ve filmové tvorbě, ale úspěch československých filmů už nezopakoval. Juraj Herz zemřel v roce 2018 ve věku 83 let v Praze.

A konečně nejmladší z režisérů Krzysztof Kieślowski se narodil 27. června 1941 ve Varšavě do rodiny stavebního inženýra a úřednice. Kieślowského otec trpěl tuberkulózou a rodina proto musela neustále přejíždět od sanatoria k sanatoriu. Přestože byla rodina kvůli situaci s otcem chudá a děti byly neukotvené kvůli častému stěhování, Kieślowski vyrůstal relativně poklidným životem obklopen milující rodinou. Po absolvování vysoké filmové školy v Lodži začal Kieślowski natáčet dokumentární filmy, které do dnešního dne patří k těm nejlepším v Polsku. V průběhu 70. let Kieślowski vedle dokumentární tvorby zakouší i první pokusy v hrané tvorbě. Po několika méně výrazných filmech natáčí obsahově i formálně vycizelovaný autorský hraný film *Amatér* (Kieślowski, 1979), jeden z nejdůležitějších filmů polské historie. Kieślowski zde započíná dráhu výsostně autorského stylu natáčení, kdy se jeho filmy po obsahové stránce i po stránce práce s filmovým jazykem špatně škatulkují do žánrů. Na počátku 80. let se Kieślowski setkává se zásadním člověkem svého života – Krzysztofem Piesiewiczem, právníkem, který se mu stane u všech následných filmů nedocenitelným spoluscenáristou. Silně

atmosférické a filozofické filmy Kieślowského a Piesiewiczze začaly brzy dosahovat nejvyšších ocenění. *Krátký film o zabíjení* (Kieślowski, 1987) byl oceněn v Cannes, *Krátký film o lásce* (Kieślowski, 1988) na festivalu v San Sebastianu. Po pádu komunismu Kieślowski natáčí filmy v evropských koprodukcích se stále stoupající kvalitou. Byť jsou velké filmové festivaly známé tím, že každý z nich se při výběru filmů řídí svou vlastní ideologií a vkusem, Kieślowského filmy se těmito formulím zjevně vymykají (Herz, 2015, 406). Jeho filmy *Dvoji život Veroniky* (Kieślowski, 1991), *Tři barvy: Modrá* (Kieślowski, 1993) a *Tři barvy: Bílá* (Kieślowski, 1994) jsou postupně oceněny na třech nejváženějších festivalech v Cannes, Berlíně a Benátkách. V roce 1994 Kieślowski zakončuje filmovou dráhu svým vrcholným dílem *Tři barvy: Červená* (Kieślowski, 1994). Krzysztof Kieślowski byl pověstný workoholik a silný kuřák, který kvůli šetření rozpočtu často natáčel se stejnými herci dva filmy naráz, po večerech mezi natáčecími dny filmy stříhal a prakticky nespál. Zemřel ve Varšavě v roce 1996 na rakovinu ve věku 54 let.

K přechodu k samotné analýze psychologie a povahových rysů filmových režisérů bude nyní nejlépe sloužit právě osobnost Krzysztofa Kieslowského. Byť je Kieślowski viděn především jako humanistický filmař, zásadní moment v jeho životě ovlivnila politika. Po uvolnění poměrů v Polsku s pomocí hnutí Solidarita bylo v roce 1981 vyhlášeno stanné právo a rychlými soudy začali být neprávem odsuzováni lidé jako výstraha proti nekonformitě s režimem. Podobně jako u nás invazí vojsk Varšavské smlouvy Polsko zažilo zavedením stanného práva morální ránu, ze které se podle Kieślowského Poláci už nikdy nevzpamatovali:

Myslel jsem si tehdy – a ostatně si to myslím dodnes –, že stanné právo znamenalo porážku všech, prohráli všichni, nikdo nevyhrál. V době stanného práva jsme všichni sklopili hlavy. Myslím, že důsledky toho neseme dodnes. Opět jsme ztratili naději. Generace, k níž patřím, už nikdy hlavu nezvedla, i když získala v roce 1989 vládu a pokoušela se ukázat, že má ještě dost energie a naděje. Já už jsem nikdy poté neuvěřil. (Kieślowski, 2013, 120-121)

Kieślowského pesimistické vyhodnocení dopadu stanného práva je dobré uvést do kontextu základních povahových rysů jednotlivých režisérů, v tomto případě pesimistického a optimistického ladění osobnosti.

2.2 OPTIMISTICKÉ A PESIMISTICKÉ LADĚNÍ OSOBNOSTI FILMOVÉHO REŽISÉRA

Oba polští analyzovaní režiséři se ve svých autobiografiích přiznávají, že jejich osobnost je neodlučitelně spjatá s hluboce zakořeněnou skepsí a pesimismem. U Krzysztofa Kieślowského, z analyzované čtveřice jednoho z umělecky nejoceňovanějších, je celoživotní tendence k pesimismu nejvýraznější. Ve své autobiografii Kieślowski vyjadřuje těžkou skepsí na všech rovinách – k Polsku, osobnímu životu i své profesi.

Kieślowski na prvních stránkách své autobiografie popisuje svůj vztah k Polsku jako lásku v dlouholetém manželství, ve kterém „manželé o sobě všechno vědí, mají jeden druhého tak trochu plné zuby, ale jakmile jeden z nich umře, o měsíc později umírá i ten druhý“ (Kieślowski, 12). Kieślowski dále zdůrazňuje, že jeho osoba je od Polska neodlučitelná:

Abych pravdu řekl, nedokážu si představit život bez Polska. Je mi těžko, když jsem na západě, i když tam mám velmi dobré životní podmínky; ale když [v Polsku] jedu autem, lidé mi ho pomůžou roztlačit a v obchodě říkají „dzien dobry“. Ať je to jakkoliv, kdykoliv přemyslím o své budoucnosti, představuji si ji jediné v Polsku. (Kieślowski, 12)

S vědomím, že je režisér tak hluboce spojen se svou rodnou zemí, je pro něj zajisté o to bolestivější vypořádat se se svými názory na Poláky jako na národ. Kieślowski je velmi kritický k postoji Poláků k práci:

Ten náš národní pocit, že jsme byli stvořeni k něčemu vyššímu, než je uklízení záchodů, udržování ulic v čistotě, správné asphaltování nebo instalování vodovodních trubek tak, aby neprotékaly. To je trapně přízemní. K tomu jsme vůbec nebyli stvořeni. My jsme totiž pupek světa. Jsem přesvědčen o tom, že náš vztah k práci pramení ve velké míře z absurdního pocitu nadřazenosti. Práce to je něco nepodstatného. (Kieślowski, 183)

Nejenže Kieślowski tvrdě hodnotí národ Poláků jako líný a s pocitem nadřazenosti, těžkou skepsí cítí i k polským reáliím, jakou je třeba polské hlavní město:

Když přemyslím o tom, co je Polsko a kdo jsou Poláci, jak je to krásné a báječné, že máme čest, která nám nedovoluje žít v područí a nedovolí nikomu nás zotročit –, a vidím Varšavu, ošklivé, nesmyslně vyprojektované město, jak komunikačně, tak architektonicky, a vůbec, naprosto stupidně vyřešené, přemyslím, jestli je dobré být takovým národem. (Kieślowski, 128)

A na otázku, „jestli je dobré být takovým národem,“ si odpovídá a pesimistický soud přesouvá od národu k celému svému životu:

Cítím hořkost nebo možná lítost nad životem, který mě obklopoval, obklopuje a bude obklopoovat a který je takový, jaký je, ve kterém je všechno marné, kterému chybí úroveň, neexistuje žádná pravda, jenom klam. Mluví o polském životě, k němuž jsem odsouzen a pravděpodobně ho až do konce strávím zde. Cítím velkou lítost k té zemi, z níž pocházím, a nikdy jí neuteču ani neujedu, není to možné. K sobě samému, jako části tohoto národa, cítím stejnou lítost. (Kieślowski, 127-128)

Stejně pesimistický jako ke své zemi a národu je Kieślowski i ke své profesi:

Asi bych měl s tímhle povoláním přestat. Začíná se mi nedostávat něčeho, co je pro děláni filmů nezbytné – trpělivosti. Nemám trpělivost s herci, s kameramanem, s počasím, s čekáním, s tím, že nic nevychází tak, jak bych opravdu chtěl. Současně to nemůžu dát najevo. Zrovna já to nemůžu udělat. Stojí mě hodně námahy ukryvat před štábem, že nemám trpělivost. (Kieślowski, 9)

Jak již bylo řečeno v úvodu, Kieślowski byl notorický workoholik, který málo spal, protože konstantně přes den natáčel filmy a po večerech je stříhal. Z následující citace z jeho autobiografie lze postřehnout, že za jeho pesimistické vidění světa je částečně zodpovědný i jeho workoholismus, který ho ke konci života dostihnul:

V podstatě celou dobu jsem jenom pracoval. Neměl jsem čas žít. Nemám čas – ale ani dost zvědavosti v sobě – na to, co pro mě bylo kdysi tak důležité – na pozorování života. Kdysi jsem pořád někde coural, díval se, poslouchal, přihlížel. Teď už na to nemám trpělivost. Co jsem mohl poznat, jsem poznal, a co jsem nepoznal dosud, už jistě nestihnu. (Kieślowski, 180)

Vrcholu jeho negativního vidění světa a vlastní režisérské profese v době, kdy patřil k nejrespektovanějším evropským režisérům, se dotýká, když odsuzuje volbu svého povolání:

Upřímně řečeno, filmy dělám proto, že nic jiného neumím. Volba, již jsem tehdy udělal, byla špatná. Pravděpodobně tehdy nemohla být jiná. Dnes vím, že byla špatná. Je to velmi těžké povolání. Velmi stresující, velmi únavné a vrací nesrovnatelně méně uspokojení v porovnání s úsilím, které mu člověk věnuje. (Kieślowski, 66)

Aby Kieślowského pesimismu nebylo málo, vedle skepse ke své zemi, národu a profesi, hodnotí se značnou skepsí i svůj osobní život, své přátelské vztahy:

Za posledních čtyři pět let bych mohl spočítat kolegy, s nimiž se setkávám ve Varšavě, na prstech jedné ruky. Ne proto, že nemám čas, ale proto, že nemám žádnou zvláštní potřebu je vidět. Ani oni takovou potřebu nemají. Všechny ty vztahy se prostě rozpadly. [...] Po stanném právu se všechno rozpadlo. (Kieślowski, 127)

Krom toho, že se Kieślowski ve své autobiografii opakovaně vrací k tomu, že za hlavní zdroj své rezignace na život považuje vyhlášení stanného práva v Polsku v roce 1981, není pochyb o tom, že Kieślowski byl velký pesimista obecně i bez ohledu na politické prostředí, ve kterém žil. Sám si je svého osobnostního sklonu k pesimismu vědom a jak sám tvrdí, částečně ho má podděný nebo alespoň odkoukaný od svého otce:

Já byl ostatně pesimista vždycky. Stejně jako můj otec. [...] Otec byl těžce nemocný. Nemohl vydělávat na svoji rodinu, měl pro svůj pesimismus velice pádné důvody. Nemoc a to, co se s ním stalo, jeho pesimismus jen prohloubily. I já zažívám věci, jenž můj pesimismus prohlubují, přestože mě potkalo tolik dobrého. (Kieślowski, 124)

„Věci, jenž můj pesimismus prohlubují,“ už byly v případě Kieślowského dané do souvislostí se stanným právem a s jeho dopady na polskou společnost. Nicméně ten pravý důvod Kieślowského hlubokého pesimismu je třeba ještě zkomplikovat faktem, že jako humanistický filmař se celý život snažil vyzdvihovat vznešené stránky lidského charakteru. Do jisté míry se Kieślowski o to více musel cítit podvedený, když jeho dlouholeté humanistické snahy a víra v dobro člověka byly zbourány represivními zásahy polského vládnoucího režimu. Právě v tomto duchu lze chápat Kieślowského slova, když v autobiografii vysvětluje: „Moje znechucení, hořkost nebo určitý pesimismus vůči životu vyplývají právě z toho, že záměry, jež jsem měl, byly sice dobré, ale zapůsobily špatně“ (Kieślowski, 124). Než že by záměry v jeho filmech zapůsobily přímo „špatně“, jak Kieślowski sám sebe přísně odsuzuje, můžeme souhlasit, že zapůsobily nedostatečně. Stannému právu nezabránily.

Přestože lze přisoudit za zdroj Kieślowského pesimistické náтуры především život strávený v totalitním režimu, kde se musel více či méně stát konformním stejně jako jeho spoluobčané, v podobných podmínkách žil a tvořil v Československu i Juraj Herz a jeho nátura se zcela jistě za pesimistickou nedá označit. I když je pravdou, že i Herz si byl samozřejmě vědom toho, že „komunismus dokázal zničit lidi na mnoho způsobů,“ zvláště pak po zkušenostech, kdy se například dozvěděl, že Státní bezpečnosti ho udávali jeho nejbližší spolupracovníci, jako byl jeho pomocný režisér (Herz, 324).

I Herz si všímal špatných mezilidských vztahů mezi spoluobčany své země. Jeden z příkladů, kdy Herz kritizoval Českoslováky, je jeho popis natáčení filmu v Bulharsku, během něhož poprosil turisty, aby na pár minut vylezli z vody a nechali štáb natočit záběr:

Zajímavé bylo, že zatímco Němci disciplinovaně poslechli, Čechoslováci brblali a vždycky se mezi nimi našel někdo, kdo nám nechtěl vyjít vstříc: „Já nikam nejdu, já jsem si to tu zaplatil!“

„Prosím Vás, je to jen na deset minut. Natočíme záběr a zase se budete koupat.“

Když ostatní viděli, že jeden z nich v moři zůstal a plave, naskákali zase zpátky a začalo to nanovo. (Herz, 231)

Herz zde zdůrazňuje nejen neochotu člověka pomoci člověku, ale konkrétně neochotu Čechoslováků pomoci Čechoslovákům. Stále je ale třeba zdůraznit, že oproti tvrdé skepsi Kieślowského je toto Herzovo lamentování nad malostí Čechoslováků spíše úsměvné. Herz kritizoval českou mentalitu ještě jednou, když mu čeští operní zpěváci odmítali během zkoušek zpívat zády k publiku, což pro zahraniční zpěváky nebyl problém:

Pro mě to bylo velké poučení o české mentalitě, na kterou jsem za těch pár let v Německu už trochu pozapomněl: i když něco umím, a umím to výborně, stejně se snažím hledat způsob, jak si to co nejvíc zjednodušit. V tomhle se opravdu trochu lišíme od zemí ležících západně od našich hranic. Tam je každá překážka jenom výzvou, jak předvést své schopnosti. (Herz, 420)

Už z tónu, kterým Herz malost svých spoluobčanů kritizuje, je cítit, že sice s jejich špatnými vlastnostmi nesouhlasí a chtěl by je jich zbavit, ale současně zůstává nad věcí a není možné tvrdit, že propadá pesimismu jako Kieślowski. Nelze tedy zobecňovat, že život v komunistickém režimu musí z člověka nevyhnutelně udělat pesimistického skeptika.

Je zajímavé, že i druhý analyzovaný režisér, který pochází z Polska, má v sobě podobně jako Kieślowski zakořeněný pesimismus. V případě Romana Polanského je ale třeba zdůraznit, že jeho sklon k pesimismu má vždy velice jasné příčiny v realitě, která se k němu nejednou zachovala velmi tvrdě. Navíc jsou Polanského sklony k pesimismu vybalancovány stejně silnými sklony k celoživotnímu optimismu, kdy se režisér dokázal přes nepřízně svého osudu přenést a jít životem dál se vzpřímenou hlavou. První silně pesimistické období ve svém životě prožil Polanski jako asi desetiletý chlapec, když se za války sám bez rodičů skrýval u rolnické rodiny Buchalů na venkově v jižním Polsku. Na Polanského dopadly chmury, když se vracel osamocenou přírodou od vzdálených sousedů, kde se dočasně ukrýval kvůli sčítání lidu, které v kraji prováděli nacisté:

Nekonečná chůze zpět k Buchalům pro mě byl ten nejhorší moment mého dosavadního života na venkově. Byla zima, foukal vítr a moje osamocení bylo ještě umocněno ponurou opuštěnou krajinou. Připadal jsem si, jako že mě nikdo nechce a nebyl důvod, aby se to změnilo. Když jsem zmatený, unavený a v depresi došel konečně k Buchalům, stará Buchalová si ani nevšimla mé potřeby po útěše a lidské náklonosti. Jednoduše jenom konstatovala: „Nejsi ve stavu, abys večerel, bylo by ti akorát blbě. Chvilí počkej.“

Jak jsem byl naštvaný na ni i na celý svět, jen jsem jí odseknul: „Stejně nemám hlad,“ a odešel jsem do postele, kde jsem v pláči usnul. (Polanski, 44)

Tento velký smutek malého chlapce, který bez rodičů přežíval válku v úkrytu na venkově, je jedinou výraznou zmínkou Polanského vyjadřující jeho náklonost k velkému smutku, který už znovu nezažil až do doby premiéry svého prvního filmu *Nůž ve vodě* (Polanski, 1962). Kromě této události Polanski strávil relativně šťastné mládí plné pouličního potulování s kamarády po Krakově. Druhé ze tří nejvýraznějších a v té době zdánlivě bezvýhodných období zažil Polanski ve svých třiceti letech, když polské autority nepřijaly jeho hraný celovečerní debut *Nůž ve vodě* (Polanski, 1962). Polanski se rozhodl emigrovat do Francie, což mu bylo umožněno díky francouzským konexím jeho bývalé manželky Barbary Loss:

Jaro ten rok přišlo hodně pozdě a na horách v Sudetech ještě stále ležel špinavý namrzlý sníh po zimních bouřích. Pochmurné počasí přesně odráželo moji náladu. Jak jsem řídil, udělal jsem si takovou osobní účetní rozvahu. Zdálo se, že se jedná o samá pasiva a žádná aktiva. Můj film byl propadák a opustila mě žena. Zemřel mi jeden z mých nejdražších přátel Andrzej Munk a jen o vlasek jsem sám unikl smrti v autohavárii. V Paříži jsem neměl byt a nečekaly mě tam ani žádné jiné výhledy – natož potom peníze, protože odměna za *Nůž ve vodě* mi byla vyplacena v nesměnitelných zlotých. Z jedné naprosté nejistoty jsem odjížděl do druhé. (Polanski, 182)

Nicméně Polanski se po několika týdnech ze svých chmur z ničeho nic zcela dostal a v jeho životě opět zavládl optimismus, což bylo typické pro jeho pesimistická období. Po jedné z řady telefonických hádek, které vedl se svou bývalou manželkou Barbarou, se k Polanskému v Paříži náhle navrátil optimistický pohled na svět:

Potom se stala zvláštní věc. Bylo to, jako by se roztrhla nějaká neviditelná pouta. Cítil jsem se lehce – volný jako pták. „Tohle je Paříž,“ řekl jsem si. Měl jsem talent, přátele a celý život před sebou. Vyšel jsem z telefonní budky, loudavě se coural ulicí a u toho si pískal – v naprosté harmonii sám se sebou i s okolním světem. Dokonce i stromy v parku Monceau se zdály být živější než před tím. (Polanski, 185)

V dobré náladě se Polanski pustil do tvůrčí práce a se svým spoluscenáristou Gérardem Brachem začal připravovat scénáře svých budoucích filmů. Tak, jak se tedy Polanskému do cesty stavěly úspěchy nebo neúspěchy, režisérovy nálady kolísaly mezi optimistickými a pesimistickými. Je ale třeba podotknout, že Polanského přehršel pozitivní energie a chuť jít do všeho po hlavě v první polovině jeho života značně převládaly. Optimistická povaha živelného Polanského prošla trvalou proměnou po tragédii, která se přihodila jeho druhé manželce Sharon Tate. Během krátkého pobytu Polanského v Londýně, se do jejich Hollywoodské vily vloupala skupina násilníků, která dostala za úkol zavraždit původního

majitele vily. Vrahové ale nevěděli, že předešlý majitel pronajal vilu Polanskému a sám už v ní nebydlel. Kvůli tomuto nedopatření v době největší Polanského slávy v Hollywoodu byla jeho těhotná manželka Sharon i se svými třemi dalšími přáteli v roce 1969 zavražděna. Polanski v autobiografii popisuje trvalou změnu své osobnosti z věčného optimisty do věčného pesimisty:

Smrt Sharon je tím nejvýraznějším předělem mého života. Než zemřela, plaval jsem se klidným nekonečným mořem naděje a optimismu. Po její smrti jsem se při každém pocitu štěstí cítil provinile. [...] Žhnul ve mně neuhasitelný oheň sebevědomí, kvůli kterému jsem se mohl stát dokonalým v čemkoliv, co mě napadlo. Tato sebedůvěra byla vraždou a jejími dozvuky silně podrytá. Nejenže jsem se fyzicky začal podobat svému otci, ale dokonce jsem si přivlastnil některé jeho povahové rysy jako je jeho hluboce zakořeněný pesimismus, věčnou nespokojenost se životem, silně židovské pocity viny a jeho přesvědčení, že každý radostný zážitek má svou daň. [...] Stále pokračuji v životě profesionálního baviče, stále vyprávím veselé příběhy a jako herec se před lidmi předvádím. Stále se hodně směju a rád se obklopuji lidmi, kteří se smějí, ale hluboko v srdci vím, že mě opravdová radost opustila. [...] Cítím, že jsem ztratil právo na nevinnost, právo ryze si vychutnat radosti života. (Polanski, 324, 450)

Polanského výpověď je tak upřímná, až je mrazivá. Je zarážející, kolik paralel najednou vyvstává mezi povahovými rysy zdánlivě tak odlišných režisérů, jako jsou Polanski a Kieślowski. Byť Polanského na jeho životní cestě optimismu zastavila osobní tragédie a Kieślowského osobní život zasáhla politická situace, oba během života převzali pesimistické ladění svých pesimistických otců a oběma začal připadat po určitých životních zkušenostech jejich pesimismus nezvratný.

Debatu o pesimistickém a optimistickém ladění režisérských osobností analyzovaných v této práci nejlépe uzavře osobnost Vojtěcha Jasného. Toho, který sám sebe vždy považoval za zasněného lyrika, formoval silně jeho rodný východomoravský kraj a srdečná povaha místních lidí. Rodiče učili Jasného od raného mládí lásce k lidem, zvířatům a rostlinám a ke krásám života obecně. Jasný byl veden k optimistickému vnímání světa. I jeho ale potkaly osobní tragédie. Za války mu zemřel otec a nejtěžším obdobím si procházel během dokončovacích prací na filmu *Touha* (1958), kdy mu po smrti maminky porodila manželka mrtvé dítě a sama krátce nato zemřela. Přestože Jasný čelil po emigraci dokonce i fyzickým útokům na svou osobu, když ho chtěli zabít sovětsí agenti, Jasný v autobiografii píše, že ještě horší a nebezpečnější než fyzické útoky jsou „vlastní tůně, pokušení sklouznout v dočasné beznaději do propastných hlubin“ své vlastní psychiky (Jasný, 34-35). Jasný píše, že za to, že sám nespádl do nenávratných stavů

pesimismu a skepse vděčí jen lásce jeho nové partnerky a jejímu synovi (Jasný, 35). Jasný je tedy před lidským pesimismem obezřetný a byť se mu samotnému vyhnul, velmi dobře chápe jeho reálnou existenci u jiných lidí. Jasný má pochopení i pro pesimismus zapříčiněný tíživou politickou situací, která tolik umocnila životní skepsi Krzysztofa Kieślowského. Jasný píše:

Vzpomeňte si sami na sebe za doby husákovského strachu, na své obavy, že ztratíte bydlo, když to či ono neuděláte, to či ono nepodepíšete! A kolik lidí se ohnulo a podepsalo – většina národa. (Jasný, 68)

Kdyby nešlo o československou politickou situaci, ale polskou, tato citace by mohla být vyňata stejně dobře z autobiografie Kieślowského. Zatímco Kieślowski by ale nad takovýmto chováním svých spoluobčanů už zlomil hůl, Jasného citace pokračuje nadějeplně:

Teď jde o to, aby se ohnutí napřímili a pokroucení narovnali. Je to skoro nemožné, je to jako přeskočit svůj stín, ale duchovně to možné je. O tom by měl u nás někdo natočit film. (Jasný, 68)

Natočit o něčem, co je téměř nemožné, film, který by pomohl divákům překročit stín jejich ohnutých charakterů, je velice optimistické přání.

Vojtěch Jasný se ve své autobiografii zeširoka věnuje také filmovým žánrům, které podle něj vycházejí ze života. A proto lze konstatovat slovy Vojtěcha Jasného, že „neexistuje v životě akt, který by nebyl, viděn jako celek, současně tragický i komický“ (Jasný, 187). Propojení lidského optimismu a pesimismu s filmovými žánry komedie a tragédie by také vysvětlovalo, proč ze čtyř analyzovaných režisérů nejvíce pesimisticky laděný Kieślowski jako jediný za svůj život nenatočil žádnou komedii, zatímco Jasný, Herz i Polanski ano. Je třeba v závěru této kapitoly nicméně připomenout, že přestože Jasný tvrdí, že tragédie a komedie jsou „vskutku neoddělitelné a jedna bez druhé neúplné,“ Kieślowského spíše ponuře laděné filmy dosáhly velkého ocenění a dokazují, že silné tragické příběhy mohou fungovat i ve své neúplnosti bez komediálních prvků.

2.3 KDE REŽISÉR STOJÍ NA SPEKTRU OD POKORY PŘES ZDRAVÉ SEBEVĚDOMÍ, PŘÍMOST A OSOBNÍ DOMINANCI AŽ PO AROGANCI A EGOISMUS

Režisérská profese přivádí člověka do situací, v nichž režisér dělá neustále nějaká rozhodnutí. Nezřídka se v takových momentech musí umět zachovat dominantně, aby svá rozhodnutí prosadil. V takových situacích režisér často odpovídá na otázky slovem „ne“. Režisér se také často dostává do střetu s různými autoritami – váženými scenáristy, spisovateli, herci nebo třeba producenty a řediteli filmových společností. I v kontaktu s těmito lidmi režisérská profese občas vyžaduje dominanci bez ohledu na to, jak moc významný druhý člověk je, nebo zda svým dominantním chováním režisér nemůže druhou stranu urazit.

Roman Polanski a Vojtěch Jasný ve svých autobiografiích píšou o případech, kdy se museli postavit autoritám a odmítnout je. Když měl například Polanski problém sehnat novou práci po premiéře svého prvního filmu *Níž ve vodě*, dostal od amerických producentů nabídku, jestli by jeho úspěšný černobílý film v polštině nechtěl přeložit ve Spojených státech barevně a v angličtině s americkými hereckými hvězdami. Polanskému to z uměleckého hlediska přišlo směšné, producenty proto odmítnul a raději se potýkal dále s nelehkým hledáním další práce ve Francii a Británii. Jasný zase pro změnu píše o tom, že vedení Barrandova mu před natáčením černobílého filmu *Touha* (1958) neustále nabízelo, aby film natočil na barevný filmový materiál. Přestože byl barevný materiál v té době exkluzivní zboží a kdejaký režisér by po něm okamžitě sáhnul, Jasný byl ve své suverenitě a přesně definovaných výtvarných názorech neoblomný a šéfy Barrandova odmítl:

„Ne,“ řekl jsem, „napsal jsem *Touhu* černobílou, až budu mít barevný příběh, ohlásím se.“ (Jasný, 25)

V jiné situaci zase Jasný vysvětluje, že být dominantní a vzdorovat autoritám, jako jsou pro režiséra třeba producenti, se vyplácí i například při obsazování herců:

Navíc jsem se během své celoživotní filmařské praxe naučil, že se někdy vyplácí být tvrdohlavý. Často jsem našel nejlepší obsazení až těsně před natáčením, kdy už byl producent ze mě „na nervy“. (Jasný 152)

Jasný poukazuje na to, že na osobní dominanci se dá nahlížet také jako na odvahu riskovat a nemít strach z izolace, která se režisérovi může postavit do cesty:

Bud'te sami sebou a věřte v sebe sama, ve svůj talent a práci. Stane se vám často, že zůstanete se svou vírou úplně osamělí, a pak to chce vydržet i takovou izolaci. Pomoc a porozumění nakonec jistě přijdou,

pro nejvíc nadané a originální autory je ale někdy samota a izolace i nutná. Až se v ní ocitnete, vzpomeňte si na má slova. (Jasný, 54)

Ze čtyř analyzovaných autobiografií vychází velmi výrazně najevo především u Juraje Herze, že režisér se často dostává do situací, kdy je třeba zachovat se dominantně pro prosazení svého stanoviska. V mnoha případech, které Herz v autobiografii popisuje, souviselo jeho dominantní chování k druhým s tím, že se Herz nechtěl nechat odmítnout. Pro pochopení, jak rozmanité můžou být pro profesi režiséra situace, v kterých se musí umět zachovat dominantně, poslouží profesní život Juraje Herze jako ideální příklad.

Před realizací filmu *Panna a netvor* (Herz, 1978) bylo domluveno, že Herz na konci natáčení bude moci zapálit dekoraci zámku, jak předepisoval scénář. Zapálení dekorace mělo být vrcholem filmu. Herz se ale dostal do velkých konfliktů s vedením Barrandovských ateliérů, když mu vedení na poslední chvíli požár zakázalo s odůvodněním, že dekorace je postavená ve dřevěném ateliéru a je tedy příliš velké riziko, že spolu s dekorací by mohl shořet celý ateliér. Herz byl v situaci, že by zapálením dekorace zámku mohl způsobit velké finanční škody i ohrozit lidské životy. Na druhou stranu mohl bojovat za natočení důležité scény ve svém filmu, které kdyby se vzdal, mohl vyznění filmu dost oslabit. V těžké situaci jednal Herz velmi dominantně, nenechal se rozhodnutím šéfa studia usneseným na poslední minutu odmítnout a vedení Barrandova se postavil:

Vzal jsem scénář, otevřel ho na obrazu požáru a položil ho před šéfa hasičů: „Tenhle scénář je schválen. Je tam napsáno, že zámek lehne popelem. V technických listech je uvedeno, že dekorace zámku je postavena v ateliéru. A vy jste to podepsal, což znamená, že jste to buď nečetl, nebo jste si to neuvědomil. To je ale teď už jedno, ten film nemůže jinak skončit. Já to prostě musím zapálit.“ (Herz, 282)

Herz dekoraci opravdu zapálil, hned po zastavení kamery hasiči požár uhasili a ateliéru se nic nestalo. Scéna by nebyla natočena, pokud by se Herz nezachoval rozhodně a dominantně vůči svým nadřízeným.

Úplně jiný příklad osobní dominance režiséra nastal při bulharské části natáčení filmu *Morgiana* (Herz, 1972), během kterého si Herzův štáb procházel šílenými produkčními podmínkami. Bulhaři českému štábu ještě před natáčením stačili poničit drahé rekvizity i kostýmy nebo herce odváželi po natáčecích směnách zpět do hotelů polorozpadlými autobusy bez sedaček nad nebezpečnými útesy moře. Nepříjemnosti v Bulharsku eskalovaly, když jeden večer po náročném natáčecím dni štáb několik hodin čekal v restauraci na večeři, načež bulharští číšníci naservírovali celému štábu polosyrová

kuřata. Přestože ostatní členové štábu nechtěli s Bulhary vcházet do nových a nových konfliktů, Herz se nebál být opět dominantní:

„Juraji, dej už pokoj. Nám je to jedno, my se jen chceme najíst.“
„Ano, ale ta kuřata jsou syrová a můžou mít v sobě bakterie.“ Asi pět minut jsem marně volal na číšníky. Nikdo nepřišel, tak jsem vzal mísu se svým kuřetem a hodil jsem jí na zem, s řinčením se rozpadla na kusy. Za první mísou letěla druhá a pak třetí. Po páté míse konečně číšníci dorazili. Pochopil jsem, že nejsou zvyklí na cukr, ale na bič. Jak viděli rozbité mísy a kuřata na zemi, začali se uklánět a uctivě omlouvat. (Herz, 230)

Juraj Herz se během své režisérské práce dostal do konfliktu i s řadou vážených osobností filmového světa. Když byl Herzem osloven do titulní role ve *Spalovači mrtvol* herec Rudolf Hrušínský, roli odmítl, protože se obával, že kvůli velkému množství záběrů nebude mít ve filmu co hrát, ale bude před kamerou pouze postávat jako kus nábytku. Herz se nenechal odmítnout a pravidelně za Hrušínským docházel do jeho oblíbené pivnice Zlatá husa na Václavském náměstí, kde Hrušínského přesvědčoval, že bez něj film točit nebude. Poté, co Hrušínský na roli Herzovi kývl, začal chodit pro změnu za Herzem režisér Otakar Vávra, že Hrušínského ve stejném termínu potřebuje do jiného filmu. Navzdory tomu, že Vávra zkoušel na Herze stejnou taktiku jako Herz na Hrušínského, Herz se váženému staršímu kolegovi postavil a Hrušínského uvolnit ze svého filmu nenechal (Herz, 180-183).

Do situací osobní dominance se režisér může dostat i s mezinárodně uznávanými herci. Herz ve své autobiografii věnuje značnou pozornost konfliktu, který měl během natáčení francouzského seriálu *Maigret* (Herz et al, 1991–2005) se slavným francouzským hercem Bruno Cremerem. Poté, co si Herz odmítl nechat mluvit od Cremera do velikosti záběrů nebo pohybu kamery, konflikt těchto dvou mužů vyvrcholil, když Herz při natáčení scény během parného léta od Cremera vyžadoval, aby si sundal sako, protože Herz chtěl ve filmu ukázat jeho zpocenou košili. Podle Herzových slov se Cremer, který tou dobou přibral, vzbouřil a trval na tom, že chce scénu natočit jinak a že sako si na sobě určitě nechá:

„Tentokrát si nenechám od tebe poroučet, Juraji. Natočíme to po mém.“
„V pořádku, Bruno. Žádný problém.“ Otočil jsem se ke štábu. „Stop! Já odcházím, režii přebírá pan Bruno Cremer. On to dotočí,“ a odešel jsem pryč. (Herz, 421, 424)

Spor mezi Cremerem a Herzem musela nakonec urovnat producentka, která Cremerovi sdělila, aby nechal Herze v klidu pracovat. I v tomto případě není možné vnímat Herzovu dominanci proti Cremerovi jako pouhou aroganci, ale jako nutnost dosáhnout cíle své

profese – natočit dobrý film. Jak Herz doplňuje, i samotný Cremer si po natáčení uvědomil, že Herzova dominance sloužila dobrým úmyslům:

Bruno Cremer byl sice trochu uražený, ale přestal mi mluvit do režie. Když pak viděl hotový film, zase mě objímal, mně ale bylo jasné, že tohle určitě bude poslední *Maigret*, kterého jsem točil. (Herz, 424)

Herz zkrátka neměl strach z žádné autority, a tak se lze v jeho autobiografii dále dočíst, že když Karel Gott chodil pozdě na zkoušky Herzova kabaretního představení, Herzovi nedělalo problém Gotta ohrouble napomenout slovy: „Co se, do prdele, děje, Karle?“ (Herz, 154). Nebo když Herz dělal pomocného režiséra na filmu *Transport z ráje* (Brynych, 1962) režisérovi Zbyňkovi Brynychovi a Brynychův spoluscenárista Arnošt Lustig do toho režisérovi začal mluvit, jak by to točil on, Herz Lustiga zpacifikoval slovy:

„Poslouchej, Arnošte,“ řekl jsem mu, „nejlepší autor je mrtvý autor, protože se do toho nesere.“ Arnošt to kupodivu nějak spolkl a stali jsme se kamarády. (Herz, 131)

Herz se nezalekl ani autority věhlasného spisovatele Ladislava Fukse při přípravách filmu *Spalovač Mrtvol*. Když Fuks na Herze naléhal, že si vyžaduje obsadit jednu z již Herzem obsazených filmových rolí svým přítelem, Herz Fukse dominantně odmítl:

Bouchnul jsem scénářem o stůl: „Tak víš, co Ládíku? Tady máš ten scénář a natoč si to sám.“
On se sebral, rozčileně odešel, ale pak se samozřejmě vrátil. „No tak dobře, tak si to udělej, jak chceš.“ (Herz, 176)

Jak je tedy zřejmé na příkladech Juraje Herze, ale i Vojtěcha Jasného a Romana Polanského, schopnost být dominantní je u režiséřské profese často nezbytný osobnostní rys, jak nenechat zašlapat do země svá vlastní stanoviska dalšími dominantními spolupracovníky. Aby se ale režisérova dominance nestala samoúčelná, autobiografie zkoumaných režisérů dokazují, že režisér by měl mít i schopnost poznat, kdy ustoupit, kdy by měl jít jeho názor a dominantní chování stranou. Stejně jako Juraj Herz dokáže být dominantní, umí být stejně tak i velkorysý a ustoupit jiným lidem, pokud takové chování pomůže natáčenému filmu.

U debaty nad tvorbou hudby ke *Spalovači mrtvol* se Herz v autobiografii svěruje, že svůj mindrák, že se nikdy nenaučil hrát na žádný hudební nástroj, nahrazoval tím, že skladatelům hudby ke svým filmům dost detailně předepisoval svou představu, jak mají hudbu komponovat (Herz, 192). Přestože skladatel Zdeněk Liška nedodržel téměř žádný z požadavků Juraje Herze, Herz byl k Liškovi velkorysý a uznal svou vlastní chybu:

Tam, kde jsem chtěl muziku, žádná nebyla, tam, kde jsem si představoval ticho, řvala naplno a bylo to skvělé. Liška byl nejen vynikající skladatel, ale vlastně také dobrý dramaturg. Jedinou věc, kterou udělal tak, jak jsem chtěl, byla atmosféra, ale jsem si jistý, že to bylo proto, že jsme se náhodou shodli. Kdybych měl opačný názor, stejně by to udělal po svém. Ta něžnost je totiž nádherně absurdní. [...] Se Zdeňkem Liškou jsem měl prostě neuvěřitelné štěstí. (Herz, 192)

Schopnost přejít z tvrdé dominance, kterou Herz zaujal například k herci Bruno Cremerovi, až po uznání, že v případě hudby ke *Spalovači mrtvol* se Herz zcela zmýlil, poukazuje jednak na velmi komplexní soubor osobnostních vlastností, kdy režisér podle situace využije buď dominantnosti, nebo naopak ustoupí, a jednak na jeden z nejdůležitějších charakterových rysů profese režiséra vůbec – přímost, tedy postavení se k jakékoliv věci bez přetvářky, kriticky s otevřenými očima, odvážně a upřímně. Ze všech čtyř analyzovaných režisérů působí právě Juraj Herz jako člověk, který si zholá na nic nehraje. Herz je v každé situaci maximálně analytický a kritický. Dominantní je ve chvílích, které to vyžadují, ale přesto není zahleděný sám do sebe a umí ustoupit a uznat chybu, pokud zjistí že chybu udělal. Síla Herzovy osobnosti leží právě v této odzbrojující schopnosti být za každé okolnosti až přízemně upřímný ke druhým i sám k sobě.

Vedle skutečnosti, že dominantní chování režiséry často chrání a pomáhá jim dosáhnout uměleckých potřeb a požadavků, může se také stát, ve většině případů v jejich neprospěch, že se začnou chovat dominantně i v situacích, v kterých nejen že není třeba se chovat dominantně, ale je to přímo nevhodné. O takovémto nevyváženém sklonu k dominanci lze hovořit jako o egoismu. Profesní i osobní životní cesta Romana Polanského je zajímavý příklad osobnosti, u které se v raném mládí míchal přirozený sklon k dominantnosti se stydlivostí. Tyto vlastnosti se u Polanského v rané dospělosti vyvinuly až do často přeháněného egoismu. Byť se u Polanského jistá forma elitářství a nadřazenosti drží po celý jeho život, po osobních tragédiích, které v dospělosti zažil, jeho egoismus částečně ustoupil a z Polanského se později stala více vyvážená režisérská osobnost se zdravou mírou sebevědomí i pokory.

Polanski ve své autobiografii píše, že od raného dětství byl přirozeně dominantní a vždy „muselo být po jeho“:

Rozčiloval jsem se po každé, když mě [otec] držel na eskalátorech do metra. Dupal jsem a fialověl zuřivostí. To stejné se stávalo, když mi zkoušel sebrat jeho drahocenný fotoaparát, který jsem všude tahal jako autíčko na hraní. (Polanski, 12)

Polanski se v autobiografii dále přiznává, že chtěl být od nejranějšího mladí slavný:

V Krakově jsem se nemohl dívat na cyklistické závody, aniž bych si u toho sám sebe nepředstavoval jako budoucího vítěze závodu. Nemohl jsem se dívat na film, aniž bych si sám sebe nepředstavoval jako hereckou hvězdu nebo ještě lépe jako režiséra za kamerou. Kdykoliv jsem viděl výborné divadelní představení, neměl jsem v sobě nejmenších pochybností, že dříve nebo později budu stát uprostřed jeviště ve Varšavě, Moskvě nebo, proč by ne, přímo v samotné Paříži. (Polanski, 9)

Přestože Polanského ego s věkem rostlo, jeho okolí to ve skutečnosti příliš nepodporovalo. Polanski, který od dětství hrál v profesionálním divadle, píše, že ředitelka divadla svědomitě potlačovala růst ega jak u něj, tak u ostatních dětských herců:

Maria Billizanka měla jasné názory na výchovu dětských herců. Nechtěla žádné hvězdy, žádná nafouknutá ega. Trvala na tom, abychom brali vážně školu a nepovažovali se za nějakou výlučnou rasu. „Běžte domu dělat úkoly,“ vyzívala nás. (Polanski, 70)

Když Polanski v jednom divadelním představení vyhrál cenu za dětské herectví, Billizanka mu to zatajila: „O mnoho let později mi Billizanka řekla, že cena byla udělena mně, ale její odpor povzbuzovat mladá ega ji přinutil o tom pomlčet“ (Polanski, 72). Polanského rodina nejenže růst jeho ega také nepodporovala, ale dokonce jeho ego do jisté míry přímo podrývala:

Moji přátelé a rodina, kteří se mým divokým ambicím vysmívali, mě považovali za klauna. To mou touhu bavit a rozveselovat ještě více posililo a já se chopil role klauna se vši důstojností. (Polanski, 9)

Polanského touha stát se slavným hercem stála v protikladu k jeho stydlivosti, především vůči opačnému pohlaví. Když se jako chlapec ukrýval za války na venkově u Buchalů, netroufal si oslovit venkovskou dívku, která se mu líbila: „Před odchodem z domu jsem si nasadil frajersky čepici, jak to dělali starší kluci, ale vždycky jsem byl příliš stydlivý s [Julií] mluvit“ (Polanski, 43). O pár let později uháněla náctiletého Polanského jeho kolegyně z hereckého souboru. Polanski popisuje, jak se nervově zhroutil, když ho dívka, která se mu líbila, zatáhla na galerii divadla:

Když jsme vyšli nahoru, dokonce i já jsem si uvědomil, že ode mě dívka očekává něco víc, než jen že jí ukážu kolekci svých papírových maňásků. Na půl cesty do galerie mě ale zradily nervy. Řekl jsem jí nějakou trapnou výmluvu a utekl pryč. Než jsem stačil dojít domů, litoval jsem toho. [...] Nejradši bych sám sebe nakopal, že jsem si nechal ujít hotovou věc. (Polanski, 82)

Polanski nicméně začal na svém sebevědomí sám pracovat. Učitel, který se vysmíval jeho fyzickému vzhledu, Polanského donutil k tomu, že začal posilovat, a série odmítnutí na prakticky všechny vysoké školy krom poslední filmové Polanského jako osobnost prý paradoxně posílila (Polanski, 98). Obklopen také svými sebevědomými kamarády jako byli Piotr Winowski nebo Marek Hlasko, u kterých Polanski obdivoval právě jejich sebedůvěru, Polanski se sám stal velice sebejistý. Když se nyní přeneseme o dvacet let dopředu, Polanski se se svou stydlivostí před ženami z raných let proměnil v sebevědomého muže, který dokonce začal dodávat sebevědomí slavným americkým herečkám, například své druhé budoucí manželce, hollywoodské herečce Sharon Tate:

To, co zcela protiřechlo klidnému výrazu její krásné tváře, byl její dětinský návyk okusovat si nehty, což se k ní vůbec nehodilo. Popichoval jsem ji, že nejen že to nevypadá moc pěkně, ale hlavně to prozrazuje dost velký nedostatek jejího sebevědomí. (Polanski, 252)

Osobnost Romana Polanského poukazuje také na velmi zajímavý vztah mezi sebevědomím, společenskou dominancí a přímostí lidského jednání. Polanski se v autobiografii přiznává, že i poté, co emigroval do Francie a měl za sebou natočený první celovečerní film *Niž ve vodě* oceněný na festivalu v Benátkách, on ani jeho nový spoluscenárista Gérard Brach se neuměli ve společnosti chovat sebevědomě:

Ani po ocenění v Benátkách a v Tours nás nebral žádný producent v Paříži vážně. Já a Gérard jsme byli v sebepropagaci hrozní. Já jsem stále vypadal jako středoškolák a mluvil francouzsky se silným polským přízvukem. Byl jsem strašný ve vedení nezávazných společenských konverzací a z elegantního chování Francouzů jsem v sobě neměl nic. Malý Gérard, jehož konverzační metody byly stejně přímé jako ty moje, působil ještě méně schopně. Zkrátka jsme zcela selhali v prezentaci našeho sebevědomí. Víím, že to byl [producent Pierre] Roustang, kdo nám nejvíce pomohl překonat ty těžké časy. Byl jediný, kdo ve mně viděl potenciál úspěchu a nechtěl o něj přijít. (Polanski, 193)

Polanski sice na jednu stranu tvrdí, že sebevědomí souvisí se schopností vést nezávazné společenské konverzace, ale na druhou stranu lze z jeho slov vyčíst, že tato schopnost ještě nemusí znamenat, že člověk je současně i schopný jednat s druhými lidmi napřímo. Bylo by proto přesnější o Polanském říct, že sice možná v začátcích kariéry nebyl tak dobrý v nezávaných konverzacích, ale na druhou stranu mu nechyběla komunikační přímost. A jak už bylo zmíněno na případě Juraje Herze, přímost je ve skutečnosti silný rys režisérské osobnosti. Byť o sobě Polanski tvrdí, že kvůli neschopnosti vést nezávazné konverzace si

o něm Francouzi mysleli, že byl málo sebevědomý, ve skutečnosti se ale možná Polanski z jisté perspektivy ve své přímosti choval upřímněji a méně povrchně než oni.

Konečně je třeba poukázat na to, že navzdory své rané stydlivosti před ženami a upřímnému jednání s lidmi byl Polanski ze všech analyzovaných režisérů v jistých rovinách největší egoista. Náznaky jeho přehnané sebelásky se objevují už v jeho dětských snech o vlastní slávě. Další příklady egoismu by bylo u Polanského možné hledat i v momentu, když chtěl ve filmu *Niž ve vodě* vedle spoluautorství na scénáři a režii obsadit sám sebe do hlavní herecké role. Jeho kolega Jerzy Bossak ho od takového rozhodnutí zrazoval: „Každý režisér bude u svého prvního filmu před kritiky velmi zranitelný, [...] takže kvůli odpovědnosti za scénář, režii a jednu ze tří hereckých rolí bych mohl být nařčený z egománie“ (Polanski, 174). Ač šíře Polanského uměleckých ambicí může být zapříčiněná spíše velkým množstvím talentů než egománií, v jeho vztahu s první manželkou herečkou Barbarou Loss o jeho přehnané sebestřednosti nelze pochybovat. Když jeho první manželka dostala ve Španělsku hereckou nabídku, Polanski ji donutil nabídku odmítnout hlavně na základě svého sobectví:

Jeden z důvodů, proč jsem nechtěl, aby natáčela ve Španělsku filmy, byly mé vyhlídky, že bych bez ní musel žít dlouhé týdny a měsíce. Byl jsem dostatečně sebestředný, aby mě zranilo, že ji ani nenapadlo se nad tím zamyslet. (Polanski, 156)

Polanski se také rád stával středem pozornosti druhých lidí a choval se před kamarády často povýšeně. Ještě jako student na filmové škole v Lodži měl možnost vyjet do Francie. Polanski popisuje, jak před odjezdem uspořádal večírek pro své spolužáky v socialistickém Polsku, aniž by o jeho cestě do Francie věděli. Na konci večera ho sledovali, jak si balí kufr:

Hodil jsem dovnitř nějaké oblečení, kufr jsem zavřel, sebral ho a zamířil ke dveřím. „Tak se tady mějte,“ řekl jsem. „Já musím do Paříže.“ (Polanski, 136)

Po tomto lehce arogantním odjezdu Polanski v autobiografii dále píše, že když už ve Francii byl, zajel se podívat i na filmový festival do Cannes „už jenom z důvodu, abych se mohl vychloubat, že jsem tam byl“ (Polanski, 141). Po návratu Polanski pokračoval v uspokojování své sebestřednosti:

Když jsem se vrátil do Lodže, byl jsem „ten, co se zrovna vrátil z Paříže.“ Moje nové skvostné oblečení – nežehlící košile a černé boty s ostrými špičkami – to ještě utvrzovalo. Všichni byli nedočkaví slyšet o tamních autech, holkách a filmech. V tomto pořadí. Předehrával jsem před kamarády

Jamese Deana, Marlona Branda a filmy, které jsem tam viděl. Po dlouhé dny jsem byl hlavní atrakcí školy. (Polanski, 142)

Polanského sebestřednost byla dále prohlubovaná i jeho oblibou v materiálním předhánění se s ostatními. Polanski v autobiografii hrdě píše o svém novém francouzském skútru značky Peugeot, který si v socialistickém Polsku načerno pořídil, jako o svém novém „sociálním statutu“ (Polanski, 149). O několik let později se zase ve své autobiografii hrdě chlubí, že přijel se svou druhou manželkou Sharon Tate na festival v Cannes v roce 1968 ve svém novém Ferrari s kalifornskými poznávacími značkami (Polanski, 297). Polanski také píše, že když ho v šedesátých letech v Kalifornii navštívil jeho otec, byl kritický právě k Polanského extravagantnímu životu a oblibě v honosném luxusu. Otec Polanského varoval, že bublina extravagancí, v které režisér žil, „může prasknout přes noc“ (Polanski, 277).

V podobném duchu jako Polanského otec se k extravaganci, bohatství, ale především přehnanému sebevědomí a egu staví prakticky všichni ostatní analyzovaní režiséři. Jisté sklony k Polanského přehnané mladistvé sebestřednosti a sebevědomí měl i mladý Juraj Herz, který se přiznává, že během natáčení svého prvního celovečerního filmu měl také přehnanou míru sebevědomí:

Já si ale vůbec nepřipouštěl žádný strach anebo pochybnosti. Čím je člověk mladší, tím je sebevědomější, a já měl tehdy sebevědomí na rozdávání. [...] Čím víc jsem toho o natáčení věděl, tím víc jsem tu svoji suverenitu ztrácel. To už tak bývá. (Herz, 156)

V případě Juraje Herze je ještě třeba dodat, že jeho mladistvé sebevědomí a častá dominance před druhými byla určitě podpořena i jeho cholericností. Sám Herz se k tomu přiznává, když komentuje, jak se v mládí choval, když nebylo po jeho:

Tak jsem se sebral, otočil se, odešel a generálku jsem vůbec neviděl. To byl jeden z prvních výstřelků mé cholericke povahy, která se ale po čase zklidnila. (Herz, 244)

Proti silné Herzově tendenci řešit situace dominantně, a ještě více proti Polanského mladistvému egoismu stojí s velmi zdravě vyváženým sebevědomím Vojtěch Jasný. Ten apeluje na pokoru: „Film je kolektivní úsilí a čím víc se režisér dovede zbavovat své ješitnosti nebo egoismu, tím lépe vidí, slyší a cítí a vyjadřuje opravdový smysl života“ (Jasný, 18). Právě být skromný je podle Jasného nejen ta lepší, ale také těžší a odvážnější cesta, ke které on vybízí:

Chce to ovšem také kuráž – ne drzost, kuráž spojenou s poctivou skromností. Všichni režiséři trpící velikášstvím nakonec ztroskotali, i ti, které kritikové dočasně oslavovali jako génie. Takovému géniovi se dolů padá nelehko, ale každý musí, život se vlní jako křivka kardiogramu, nahoru a dolů, nahoru a dolů. (Jasný, 90)

Autorita u spolupracovníků, kterou režisér ke své práci potřebuje, se nedá vynutit ani přehnanou dominancí, ani arogancí, ale jen svou kompetencí dělat práci dobře a ta vychází ze znalosti profese:

Svou autoritu jako režiséra poznáte podle toho, jak se na vás lidé dívají, co a jak se ptají. Nedá se vynutit, je dána vašimi znalostmi, [přípraveností, talentem,] porozuměním pro spolupracovníky a schopností nacházet řešení i tehdy, když už se zdá, že se žádná nenajdou. (Jasný, 111, 158)

Podobně jako svým velkým pesimismem stojí režisér Krzysztof Kieślowski oproti svým kolegům i na nejvzdálenějším konci spektra mezi dominancí a tichou pokorou. Kieślowski ve své autobiografii působí jako ztělesnění Jasného tvrzení, že respekt si režisér získá jen znalostí, připraveností a talentem. Kieślowski je ve svých projevech i názorech na dominanci režiséra strohý. Jediná zmínka, kde Kieślowski mluví o své osobní dominanci je jeho konstatování, že konečné rozhodnutí na place musí udělat režisér:

Samozřejmě, že jsem to nakonec já, kdo rozhodne, co vezmu a co ne. Někdo o tom rozhodovat musí. Od toho je tu režisér. (Kieślowski, 184)

Kromě tohoto jednoho případu Kieślowski nejenže nepůsobí přehnaně sebevědomě, ale ve skutečnosti působí, až jako kdyby žádné sebevědomí neměl, a snad ho pro vykonávání své profese ani nepotřeboval. Jeho osobnost se v autobiografii projevuje antidominantně, téměř až submisivně. Kieślowski je tvrdě sebekritický. Tvrdí, že jeho rozhodnutí nestojí na jeho vůli, ale na kompromisech:

Neustále dělám nějaké kompromisy. V soukromém životě i v tom profesním, v tom zase dělám umělecké kompromisy. (Kieślowski, 47)

Oproti Polanského přesvědčení o vlastním talentu Kieślowski stojí na opačném pólu, když o sobě přemýšlí, proč ho přijali na filmovou školu v Lodži:

Byl jsem naprostý pitomec. Nechápu, proč mě přijali. Určitě proto, že jsem šel ke zkouškám třikrát. [...] Abych však řekl pravdu, byl jsem pořád dost naivní kluk – ve skutečnosti už jsem byl dospělý, bylo mi pětadvacet. Ale pořád jsem byl dost naivní a nedůvtipný. V každém případě si moc dobře pamatuji, jak se mě zeptali na té poslední zkoušce-pohovoru, na jejímž výsledku záleželo, zda mě přijmou, nebo ne, jaké jsou prostředky mezilidské komunikace. Odpověděl jsem: trolejbus, autobus. Byl jsem svatosvatě přesvědčen, že je to správně. A oni si zřejmě mysleli, že otázka byla tak

hloupá, že jsem na ni odpověděl sarkasticky nebo ironicky. A zřejmě díky tomu jsem se do školy dostal. Ale já si skutečně myslel, že prostředkem mezilidské komunikace je trolejbus. (Kieślowski, 35, 36)

Kieślowského sebekritičnost nicméně nevychází z jeho nízkého sebevědomí. Mnohem pádnější důvody jsou spíše jeho absolutní snaha hledat pravdu, a to i za cenu, že pravda bude kritická k jeho vlastní osobě. Tento postoj vychází najevo v jeho názoru na autobiografie:

Všichni teď neustále píšou vzpomínky nebo dělají rozhovory. Politici, umělci, nejrůznější hrdinové televizních skandálů a tak dále. Všichni neustále píšou, jak byli fantastičtí. Neví se, kdo byl ten zlý. Nenajdete rozhovor nebo knihu, kde by někdo přiznal nějakou vinu. Každopádně je ve veřejné výpovědi ze svého úhlu pohledu každý vypovídající v pořádku. Jiná věc je, jestli se dokáže podívat do zrcadla a přiznat se k různým chybám, které v životě udělal. Zřídka kdy jsem viděl, aby někdo veřejně prohlásil, že něco bylo jeho vinou špatné anebo nekompetentní. (Kieślowski, 107)

Na základě jeho úhlu pohledu tedy Kieślowski není nesebevědomý, ale pouze upřímný a maximálně kritický. A to i sám k sobě. Konečně je v této kapitole potřeba vyzdvihnout obrovskou pokoru Krzysztofa Kieślowského. Ta vychází najevo v momentu, když se Kieślowski svěřuje, že má strach z lidí, kteří někoho poučují:

Mám strach z lidí, kteří chtějí člověka něčemu učit nebo mu ukázat cíl – mně anebo komukoli jinému. Nevěřím, že je možné někomu ukázat cíl; každý ho musí najít sám pro sebe. Z takových lidí mám panický strach. [...] Mám panickou hrůzu z těch lidí, stejně jako se bojím politiků, kněží, učitelů, všech těch, kteří dávají poučení, kteří vědí. Jsem hluboce přesvědčen o tom, že ve skutečnosti nikdo neví. (Kieślowski, 43)

Kromě vysoké inteligence a analytického až filozofického uvažování nad světem vychází najevo z Kieślowského tvrzení, že „nikdo neví,“ především obrovská pokora. A proto už čtenáře Kieślowského autobiografie nepřekvapí, že režisér nepřisuzuje úspěchy ve svém životě svojí osobě, ale štěstěně. Když se porovnává se svými méně úspěšnými kamarády z dětství, píše o štěstí, které se jim nedostalo:

„Měl jsem prostě trochu štěstí. Jednou nebo dvakrát v životě, to je všechno. Oni ho zrovna neměli.“ (Kieślowski, 24)

Přestože může obzvlášť mezi svéráznými osobnostmi Polanského a Herze působit Kieślowski jako osobnost slabě, což o sobě ve své autobiografii také píše, je třeba připomenout, že jako jediný dosáhl takových uměleckých úspěchů, že byl za jednotlivé díly své filmové trilogie *Tři barvy* oceněn na třech nejváženějších a mezi sebou značně soupeřivých festivalech v Benátkách, Berlíně a Cannes (Kieślowski, 136). Jestli něco,

tak právě odkaz díla Krzysztofa Kieślowského tyto tři prestižní festivaly více spojuje, než rozděluje.

Z analýzy vybraných autobiografií vychází jako velmi výrazný dělicí rys režisérských osobností jejich pesimistické nebo naopak optimistické ladění. Celá autobiografie Kieślowského je protnuta silnou pesimistickou náladou, která zabarvuje jeho názory na celý profesní i osobní život. Zadumanost a pocitová těžkost Kieślowského textu vychází obzvláště jasně najevo v kontrastu s Vojtěchem Jasným, jehož optimismus ovlivňuje způsob nadějeplného uvažování a argumentace v jeho autobiografii. Roman Polanski a Juraj Herz oscilují mezi optimistickým a pesimistickým laděním v různých fázích jejich životů. Bylo by nejspíš spekulací určit, zda jednotliví režiséři ladění své osobnosti podělili od svých předků, a to mělo následně vliv na to, jak jednali ve svém životě, nebo zda jejich povahu ovlivnilo v první řadě prostředí, ve kterém žili. Přestože z analýzy autobiografií nelze jasně určit, jestli „kulturní geografie“ předurčila „individuální psychickou geografii“ tvůrců nebo naopak, určitě je možné říct, že tyto dvě geografie se vzájemně zrcadlí. Lze tedy potvrdit tvrzení psychologa Jeroma Brunera, že „individuální psychická geografie odráží kulturní geografii“ a že každý režisér „je svým vlastním způsobem projevem kultury“ (Bruner, 2001, 33). Proto je třeba vidět ve vyváženém osobnostním ladění Romana Polanského jak odraz bezstarostnosti a úspěchů, které prožil v prostředí jednoho z nejtvůřivějších a nejradostnějších období Hollywoodu v druhé polovině 60. let, tak odraz tragédie vraždy jeho manželky. I navzdory možné vrozené tendenci Krzysztofa Kieślowského k pesimismu je zase třeba vidět jeho osobnost jako odraz doby stanného práva v Polsku v 80. letech a následného nekontrolovatelného divokého nástupu konzumní společnosti v 90. letech, která okamžitě a nekriticky odsoudila předchozí režim. Přestože Juraj Herz sám prožil rány sovětské invaze v roce 1968, byl také schopný dále pokračovat v relativně úspěšné tvůrčí činnosti, protože podle potřeby migroval mezi BARRANDOVEM, Československou televizí a Bratislavou. Stejný Juraj Herz, který navzdory obviněním, že bagatelizuje vážné věci, připomíná, že byl současně svědkem hororů koncentračních táborů, ale v tomto šíleném prostředí zažil z perspektivy malého kluka také hodně legrace. Vyvážená osobnost jeho „individuální psychické geografie“ se proto také zdá být odrazem jeho „kulturní geografie“. Sám Jasný vidí odraz svého nadějeplného vidění světa ve své duchovní cestě, na kterou se vydal, a v hluboké lásce, kterou cítil ke své celoživotní partnerce Květě a svému nevlastnímu synovi Petrovi (Jasný,

32-35). Jak bylo také řečeno, osobnostní ladění těchto režisérů přímo ovlivňovalo žánry filmů, které režiséři natáčeli.

Z analýzy osobnostních rysů vybraných režisérů dále vyplývá, že režisér by měl být mistrem v přecházení mezi dominantním chováním vůči druhým lidem a naopak pokorou a schopností ustoupit druhým podle režisérova úsudku, co nejvíce pomůže v daný moment tvůrčímu procesu. Obzvláště v případě profese filmového režiséra je toto přecházení mezi dominancí a ústupkem nesmírně komplexní činnost, protože režisér je neustále v osobním kontaktu s lidmi ze štábu, s kterými velmi složitým způsobem přetváří fyzický svět skládající se z herců a rekvizit do podoby filmového díla. Analyzovaní režiséři dokazují, že v tomto velice delikátním sofistikovaném procesu vzniku filmu jsou další nezbytné vlastnosti schopnost analytického myšlení, s tím spjatá vysoká inteligence, sebekritičnost a přímota lidské komunikace, která režisérům pomáhá v smýšlení a jednání vedoucímu k podstatě věcí. Na základě analýzy osobnostních rysů vybraných režisérů by se dalo říct, že režiséři si nemůžou dovolit zdlouhavě a ve slušných frázích jenom kroužit kolem řešení problému. Režiséři věci povrchně „neokecávají,“ ale jednají vždy přímo, aby se co nejrychleji dostali k podstatě. Nutnost po takové přímoti vychází právě z velké praktičnosti a komplexnosti jejich profese. Konečně je třeba ještě vyzdvihnout, že důležitý osobnostní rys, který všechny analyzované režiséry spojuje, je jejich silné humánní založení. To lze spatřit buď přímo, když se Jasný a Kiesłowski hlásí k hodnotám, jako je soucit k lidem, nebo nepřímo, když Herzova a Polanského autobiografie ukazují absenci jakékoliv formy nenávisti těchto dvou tvůrců vůči lidem a světu navzdory těžkostem, kterými si oba muži během svého života prošli.

3. ČÁST

REŽISÉRSKÉ ŘEMESLO Z POHLEDU VÝROBY FILMOVÉHO DÍLA

3.1 ZÁSADNÍ ROLE SPOLUSCENÁRISTŮ A DRAMATURGŮ

Všichni analyzovaní režiséři zrealizovali většinu svých filmů na základě scénářů, které napsali v tvůrčím tandemu s dalšími lidmi. Stejně důležité je ale zdůraznit, že ani jejich spoluscenáristé pro režiséry nepsali scénáře sami, ale společně s nimi. Výjimkou jsou první filmy Krzysztofa Kieślowského, ke kterým si psal scénáře sám, ale které, nutno dodat, nebyly často právě kvůli slabinám scénáře úspěšné, což Kieślowski sám na několika místech autobiografie přiznává. Druhou výjimkou jsou československé filmy Vojtěcha Jasného, ke kterým si Jasný většinou psal scénáře sám. Jak ale v případě Jasného bude diskutováno, ani jeho náměty nepřišly přímo z jeho vlastní hlavy a sám Jasný přiřazuje značné zásluhy za vznik jeho scénářů velké řadě dramaturgů.

Z pohledu spolupráce mezi režisérem-scenáristou a spoluscenáristou je jedním z nejvýraznějších tvůrčích tandemů Krzysztof Kieślowski a jeho spoluscenárista Krzysztof Piesiewicz. Kieślowski v autobiografii vyzdvihuje svůj vztah s Piesiewiczem ne pouze jako vztah profesní, ale především jako vztah přátelský. Když Kieślowski jejich vztah v autobiografii popisuje, kromě jejich přátelství vychází najevo i Piesiewiczova přemýšlivost a způsob uvažování, které se vymykají filmovým konvencím:

Nejenže umí [Piesiewicz] vyprávět, ale taky přemýšlet. Trávíme spousty hodin rozhovory o našich známých, ženách, dětech, lyžích nebo autech. A také spolu vymýšlíme příběhy pro filmy. Často má právě [Piesiewicz] prvotní nápad. Někdy se zdá být nezfilmovatelný, čemuž se samozřejmě bráním. (Kieślowski, 130)

Kieślowski se bránil i nápadu, když za ním přišel Piesiewicz s nápadem zfilmovat biblické Desatero:

Potkali jsme se s Piesiewiczem na ulici. Byla zima. Pršelo. Ztratil jsem jednu rukavici. Piesiewicz řekl: „Je třeba zfilmovat Desatero, musíš to natočit.“ To je přece šílený nápad. (Kieślowski, 130)

Kieślowski ovšem dále vysvětluje, že přes prvotní šok se mu nápad nakonec zalíbil a spolu s Piesiewiczem napsali deset scénářů k desetidílnému televiznímu seriálu *Dekalog* (1988, Kieślowski). Pátý díl seriálu, který šel v prodloužené verzi i do kin pod názvem *Krátký film o zabíjení* (1988, Kieślowski), znamenal pro Kieślowského velký mezinárodní průlom a mimo jiné mu přinesl dvě ocenění z festivalu v Cannes. Všechny filmy, které od té doby Kieślowski zrežiroval, vznikly podle scénářů, které napsal společně s Krzysztofem Piesiewiczem, včetně Kieślowského vrcholné trilogie *Tři barvy*. I u těchto tří filmů stojí Piesiewicz jak za spoluautorstvím scénářů, tak za prvotním námětem (Kieślowski, 204).

Velmi podobným způsobem pracoval na svých scénářích i Roman Polanski s tím rozdílem, že spoluscenáristů za život vystřídal několik. Jedním z těch pro Polanského nejdůležitějších byl ten první – Jerzy Skolimowski, se kterým společně napsal scénář k jeho důležitému debutu *Nůž ve vodě*. Student humanitní fakulty, amatérský boxer, básník a osvětlovač jazzových koncertů Jerzy Skolimowski začal pomáhat Polanskému s psaním scénáře vždy po večerech během Skolimowského týdenního přijímacího řízení na filmovou školu v Lodži. Polanski roli svého pracovitého spoluscenáristy považoval za zásadní:

Skolimowski byl stimulující a invenční spolupracovník. Využil každého momentu, co mohl, aby mi scénář pomohl vyvinout. Mořili jsme se s tím nonstop do pozdních ranních hodin, zatímco horké letní měsíce ubíhaly. Jeho přínos *Noži ve vodě* byl zásadní. Byl to on, kdo trval na tom, že děj, který se měl původně odehrát během tří čtyř dnů, by se měl zhustit do dvaceti čtyř hodin. (Polanski, 157)

Jeden ze svých nejdelších pracovních vztahů měl ale Polanski po své emigraci do Francie až se spoluscenáristou Gérardem Brachem, se kterým společně napsali scénáře k devíti zrealizovaným filmům. Polanski a Brach se seznámili v Paříži v době, kdy byli oba finančně i profesně na dně. Polanski u spolupráce s Brachem vyzdvihuje důležitost jejich společného způsobu uvažování, humoru a Brachovu vytrvalost a flexibilní přístup k psaní:

Já a Gérard jsme měli spoustu podobných nápadů, stejný smysl pro humor a absurditu. I přestože jsem věděl mnohem víc o filmovém jazyce a psaní než on, učil se rychle. Byl také velice přizpůsobivý a vůbec mu nevadilo hodit nefunkční nápad do koše a začít se vším od znovu. (Polanski, 190)

Juraj Herz pracoval na scénářích se spoluscenáristy podobně jako Kieślowski a Polanski s tím rozdílem, že s nikým nepsal trvale. Ať to byla Hana Bělohradská

nebo spisovatel Ladislav Fuks, Herz střídal spoluscenáristy od filmu k filmu. O to rozmanitější zkušenosti ale o spoluautorství scénářů nasbíral. V kontrastu ke Kieślowskému a Polanskému například to, že ačkoliv se může režisér se spoluscenáristou přátelit a oba si mohou lidsky rozumět, práce na scénáři se jim i tak dařit nemusí. Herz takovou zkušenost zažil při psaní jedné nezrealizované komedie s Milošem Macourkem (Herz, 256). Na rozdíl od svých kolegů Herz natočil také hodně filmů, u kterých se spoluautorství scénářů nezúčastnil vůbec. Herz několikrát v autobiografii opakuje, že by se sám napsat scénář neopovážil (Herz, 168). Jediný adaptovaný scénář, který napsal za svou kariéru sám, byl k filmu *Pasáž* (Herz, 1996).

Vojtěch Jasný hlavně během emigrace zažil řadu podobných spoluprací na scénáři jako zbylí režiséři, nicméně dva z jeho tří nejuznávanějších filmů v Československu, *Touhu* a *Všechny dobré rodáky*, natočil podle svých vlastních scénářů. Jasný tvrdí a sám je toho důkazem, že stejně jako si každý režisér může najít svou cestu koncentrace se spoluscenáristou, může si stejně tak najít způsoby, jak se koncentrovat sám se sebou, pokud je režisérem a scenáristou v jedné osobě (Jasný, 53). Je třeba ale dodat, že byť je Jasný pod scénářem ke *Všem dobrým rodákům* podepsán sám, v autobiografii zdůrazňuje, že příběhy o jednotlivých postavách mu pomáhala sbírat jeho maminka mezi skutečně žijícími lidmi, zatímco on byl na studiích v Praze (Jasný, 22). Pokud režisér píše scénář sám, Jasný připomíná, tak i v takovém případě je nezbytné vyhledávat pomoc v konzultacích s dramaturgy, ke kterým se zde Jasný odkazuje jako ke svým „rádcům“:

I když už jste hotovými režiséry, pořád potřebujete rádce. [...] Proto zdůrazňuji nutnost dobrých učitelů a rádců: můžete tak urychlit svůj vývoj (Jasný, 78, 79).

O potřebě role dramaturgů nemá pochyb ani Krzysztof Kieślowski. Od dob dlouho před spoluprací s Piesiewiczem, kdy psal Kieślowski ještě scénáře sám, až po samotný konec své kariéry, Kieślowski v následující dlouhé ódě na dramaturgy a kolegiální chování vyzdvihuje roli dramaturgů z řad přátel a jiných režisérů jako zcela nenahraditelnou:

Všichni jsme si navzájem a soukromě svoji práci schvalovali. Byly to krásné časy. Přátelili jsme se spolu, bylo nás několik, možná dokonce víc než deset přátel. V té době se točily „filmy morálního neklidu“. Přátelili jsme se s Agnieszkou Hollandovou, Wojtkem Marzewským, Krzyškem Zannusim, Edkem Żebrowským, Felkem Falkem, Januszem Kijowským, Marcelem Łozińským a také s Andrzejem Wajdou. Spousta lidí různého věku, s různými zkušenostmi, každý z nás měl za sebou jinou práci – měli jsme pocit, že si navzájem něco přinášíme. Vyprávěli jsme si nápady, četli scénáře, přemýšleli nad obsazením, nad nejrůznějšími řešeními. Takže jsem sice psal

svůj scénář sám, ale ten měl vlastně několik spoluautorů. Mnoho lidí mi dávalo nápady, aniž by věděli, že jsou jejich autory, prostě jen tím, že se v určitou dobu objevili v mém životě. Dodneška si navzájem ukazujeme nesestříhané a nesmontované filmy. To nám zůstalo. Ale už nemáme ten pocit pospolitosti a takové blízkosti jako tehdy. Koneckonců jsme se všichni rozjeli po světě. Zřídka kdy na sebe máme čas. Ale vlastně dodneška o každém scénáři rozmlouvám s Edkem Žebrowským nebo Agnieszkou Hollandovou. Dokonce jsme to v případě trilogie *Tři barvy* udělali o něco profesionálněji. Souhlasili s tím, že s nimi budu konzultovat scénáře. Více než dva dny jsme seděli nad jedním scénářem. Potom nad druhým. A potom minuly další dva dny nad třetím. Nepochybně je ještě mnohokrát poprosím o pomoc. (Kieślowski, 96-97)

3.2 ZNALOST STAVBY FILMOVÉHO SCÉNÁŘE A VELKÁ PRAKTICKÁ ZKUŠENOST SE PSANÍM SCÉNÁŘŮ

Podle názorů a zkušeností analyzovaných režisérů se úspěch nebo pád každého filmu odvíjí od kvality scénáře. Když Kieślowski negativně hodnotí svůj film *Náhoda* (1987, Kieślowski), píše, že „základní nedostatky byly ve scénáři, jak to tak obvykle bývá“ (Kieślowski, 104). O svém filmu *Jizva* (1976, Kieślowski) píše, že „jako v každém nepodařeném filmu to začalo zřejmě už scénářem“ (Kieślowski, 93). Ať to tedy byly osamocené pokusy nad scénáři k filmům *Náhoda* a *Jizva* nebo přes více než deset velice úspěšných scénářů napsaných společně s Piesiewiczem v případě Krzysztofa Kieślowského, dlouhé dva roky vysedávání se spisovatelem Ladislavem Fuksem nad scénářem ke *Spalovači mrtvol* nebo třeba vlastní přepis komplikovaného scénáře k filmu *Pasáž* v případě Juraje Herze, autorství a konzultace scénářů *Touha*, *Všichni dobří rodáci* a řady dalších v případě Vojtěcha Jasného, nebo devět scénářů napsaných s Gérardem Brachem a spoluautorství mimo jiné nad scénářem *Čínská čtvrt'* v případě Romana Polanského – to, co všechny čtyři analyzované režiséry spojuje, je výborná znalost stavby dramatického děje získaná bohatou zkušeností s psaním scénářů.

Dobrý příklad toho, jak může režisérova spolupráce na scénáři vypadat, jaká má úskalí a jaké znalosti u toho musí režisér ovládat, je spolupráce Romana Polanského a Roberta Towna na scénáři k uznávanému filmu *Čínská čtvrt'* (1974, Polanski). Roman Polanski píše, že první verze scénáře, kterou dostal od Roberta Towna, v sobě sice skrývala dobrý film, ale nejdříve bylo potřeba celý scénář komplikovaně přepsat:

[Producent] Bob Evans mi dal objemný scénář k přečtení. Přestože scénář překypoval nápady, skvělým dialogem a mistrovskou charakterizací postav, současně trpěl přehnaně spletitým dějem, který se neustále stácel do všech možných směrů. [...] Scénář jednoduše nešlo natočit tak, jak jsem ho dostal, navzdory tomu, že na jeho více než 180 stranách se skrýval úžasný film. [...] Scénář vyžadoval masivní zkrácení, drastické zjednodušení děje a ořezání několika postav, které byly sice krásně napsané, ale nijak nepřispívaly k akci filmu. (Polanski, 347-348)

Kromě schopnosti kriticky analyzovat stavbu filmového scénáře musel být Polanski schopný také vyjednat uskutečnění potřebných změn s původním suverénním autorem scénáře Robertem Townem a společně s ním scénář přepsat:

Towne pracoval na scénáři *Čínské čtvrti* dva roky a považoval ho právem za své dosavadní nejlepší dílo. Protože jsme se ale znali dostatečně dobře, mohl jsem k němu být upřímný. [...] Přirozeně byl mými výhradami zklamán. [...] Jestli se měl [ale] stát z *Čínské čtvrti* film, znamenalo by to dva

měsíce velmi intenzivní spolupráce. Bylo třeba celý scénář kompletně rozebrat a poskládat ho znovu dohromady. [...] Po osmi týdnech práce, kdy jsme pracovali osm hodin denně, jsem měl pocit, že jsme [konečně] vytloukli skvělý technický scénář. (Polanski, 347-348)

Kromě toho, že se Polanskému podařilo přesvědčit původního respektovaného hollywoodského autora ke společnému přepsání scénáře, Polanski ještě dále vysvětluje, že se nakonec neshodli na tom, jak napsat a posléze natočit dvě důležité scény filmu. Během psaní nechali situaci otevřenou, ale během natáčení Polanski obě scény natočil po svém, na což měl podle svého názoru jako režisér neoddiskutovatelné právo (Polanski, 348). Kromě očividné znalosti a praxe, kterou měl Polanski v oblasti psaní filmových scénářů, vychází z příkladu *Čínské čtvrti* také najevo, že hlavní kvality filmu jsou pro Polanského silný dobře srozumitelný děj a výrazné jasně pochopitelné dramatické postavy, které dějem hýbou.

Stejně jako Polanski v případě *Čínské čtvrti* i všichni ostatní režiséři věnují v autobiografiích značnou pozornost nejen analýzám struktury scénářů ke svým jednotlivým filmům, ale Polanski, Kieślowski a Jasný také vyjadřují řadu svých obecnějších přesvědčení a teorií o stavbě filmového děje, kterými dokazují svoji kompetenci v tvorbě scénářů. A tak Kieślowski například píše, že během svého profesního života se naučil rozumět tomu, že je lepší snažit se co nejvíce přemýšlet při psaní scénáře jen o jedné hnací linii příběhu a vymotat se z pasti touhy psát současně i o nějaké jiné linii (Kieślowski, 122). Dalším z obecnějších pravidel, kterými se Kieślowski při psaní řídil, je uvažování nad scénářem v každé fázi psaní jako nad celkem (Kieślowski, 95-96). Kieślowski nejdříve napíše krátký rozsah celého filmu třeba jen na jednu a půl strany. Poté začne shrnutí celého filmu rozepisovat do delšího formátu asi dvaceti stran textu. Když konečně začne rozepisovat jednotlivé scény do scénáře, každou scénu rozepíše vždy ve stejné hloubce jako všechny ostatní. Nikdy se mu tak nestane, že by jednu scénu rozepsal neúměrně podrobně na úkor ostatních scén. A až ve fázi, kdy jsou rozepsané jednotlivé scény bez dialogů, vepíše do scén dialogy – a to navíc jenom tam, kde se bez dialogů neobejde (Kieślowski, 96). V každé fázi a verzi scénáře je pro něj tedy zásadní udržet všechny scény filmu ve správných proporcích vůči sobě, a proto o filmu vždy uvažuje spíš jako o celku, než jako o jednotlivých scénách (Kieślowski, 95-96, 167). Byť používá jinou terminologii, než jsou slova „synopse“ nebo „scénosled“, obdobně přemýšlí nad scénářem jako nad celkem i Vojtěch Jasný (Jasný, 53). Oproti Polanskému, pro kterého je děj spolu s postavami nejdůležitější částí jeho filmů, Kieślowski natočil některé filmy téměř

bez děje, jako například *Dvojitý život Veroniky* (1991). Kiesłowski v autobiografii debatuje nad stavbou scénáře a ví, že u filmu bez děje musí vsadit na jiné kvality:

Ve *Veronice* prostě hraji na city, o nic jiného nejde. Ve skutečnosti tam není žádná akce. Když natočím takový film, tak samozřejmě hraju na city (Kiesłowski, 171)

Stejně jako je znalý stavby filmového scénáře Polanski a Kiesłowski, i Vojtěch Jasný se v autobiografii detailně věnuje scénaristickým aspektům režisérské profese. Pro Jasného jsou hlavní stavební prvky filmového scénáře postavy, příběh a filmový žánr (Jasný, 51). Znat postavy, které jsou pro Jasného vždy inspirované lidmi z reálného života, pro něj představuje první fázi vzniku scénáře. Z dobré znalosti postav vychází podle Jasného děj. Žánr si každý tvůrce volí sám. Ve svých úvahách o tom, co to žánr je, Jasný opakovaně tvrdí, že život je ve svém souhrnu ve stejné míře komický jako je tragický (Jasný, 187). V úvahách o žánru se dále obrací až k Sokratovi a jeho pojetí dramatického umění, v němž jsou obě základní formy – tragédie a komedie – identické, a je jen na autorovi scénáře, jestli odvypráví svůj příběh komicky nebo tragicky (Jasný, 188). Jasný píše, že „pravá komedie není ulehčení, ale zbytek trpké pravdy“ (Jasný, 187). Vojtěch Jasný také vysvětluje, že zatímco v tragédii hrdinu obdivujeme, v komedii k němu cítíme sympatie (Jasný 188). Nevysvětlenou záhadou tragédie pro Jasného je, že hrdina tragédie musí vždy prohrát (Jasný, 189). – Ať se tedy jedná o analýzy konkrétních scénářů nebo obecnější úvahy, analyzovaní režiséři dokazují, že jejich profese vyžaduje hluboké znalosti stavby filmového scénáře.

Důležitý fenomén, který ve vztahu ke stavbě dramatického díla vidí jednotliví režiséři podobně, je zvláštní postavení dialogů ve scénáři. Byť všichni s dialogy pracují, shodují se, že s dialogy je třeba jednat obzvlášť opatrně a s rozvahou. Když Polanski popisuje, jakým způsobem se během let zdokonalovala jeho a Brachova schopnost psát společně scénáře, o dialogu se v autobiografii zmiňuje jako o zbytnosti, na kterou by ve scénáři mělo dojít jen v momentech, kdy si se scénou nelze poradit jinak:

Já a Gérard jsme si na sebe už dost zvykli a myslím si, že to bylo vidět. Scénář byl výstižný. Většina filmu si vystačila bez jakéhokoliv dialogu. (Polanski, 196)

Podobný odstup od dialogu jako od ne vždy vděčného výrazového prostředku filmové řeči si při psaní scénáře drží i Kiesłowski. Dialogy píše se značnou mírou obezřetnosti až ve chvíli, kdy je celý scénář hotový a on potřebuje doplnit místa, kde se nelze vyhnout

tomu, aby dramatická postava promluvila. I on se snaží být v dialogu přesný a výstižný, jak to jen lze:

Zdá se mi přirozené, že v určité chvíli musím napsat dialog. Někdo vejde do pokoje, rozhlédne se a uvidí někoho jiného. Přijde k němu a musí něco říct. V tu chvíli je třeba napsat s větším odstupem: jméno, dvojtečka... Tehdy přemýšlím, co má v té scéně říct a proč. A jak. Snažím se představit postavu a přemýšlím, jak by se v takové situaci zachovala. (Kieślowski, 96)

Složitost dialogů a jejich nelehkou pozici ve scénáři Kieślowski často diskutuje i s herci:

Herci často mění dialogy, mění situace. Říkají, že se chtějí objevit v nějaké jiné scéně, protože si myslí, že by měli ještě něco udělat nebo říct. Pokud si myslím, že mají pravdu, tak jim vyhovím. (Kieślowski, 97)

Nejenže Kieślowski dialogy s herci diskutuje, ale z herců, kterým věří, dělá i spoluautory dialogů. Kieślowski vysvětluje, že přesně taková byla situace při vzniku dialogů ve filmu *Amatér* (1979), které napsal společně s hlavním hercem filmu Jerzym Stuhrem:

Už dopředu jsem počítal s tím, že spolu napíšeme dialogy. Je to skvělý herec a inteligentní člověk, takže jsem počítal s tím, že bude vědět, s pomocí jakých slov, větné stavby, gramatiky nebo aforismů bychom měli postavu vystavět. Napsal jsem nástin dialogů. Ale skutečné dialogy jsme psali s Jurkem těsně před natáčením. Vždycky večer. Mám takový systém. Vždycky večer pracujeme na tom, co budeme dělat ráno. A teprve tehdy vznikaly skutečné dialogy, z jeho a mých nápadů. (Kieślowski, 184)

I Vojtěch Jasný je s dialogy opatrný, když například tvrdí, že filmová komedie, podobně jako jiné žánry, není skutečně hodnotný film, pokud je založena na dialogu (Jasný, 192). Obzvláště složitou se tvorba dialogů jeví pro režiséry v jiném než rodném jazyce. Jasný si na tvorbu dialogů vybíral v zahraničí specializované kolegy. Svého spoluscenáristu, významného spisovatele Heinricha Bölla, nechal napsat všechny dialogy do svého filmu *Klaunovy názory* (1976), stejně jako v Americe si k sobě vždy přibral na tvorbu dialogů místního rodáka (Jasný, 63, 74).

Přes rezervovaný postoj k filmovému dialogu ve scénáři a ve filmu je třeba přesunout pozornost k filmové řeči jako takové, jejíž specifčnost v kontrastu s literaturou, divadlem a jinými formami umění vyzdvihuje ve své autobiografii především Vojtěch Jasný. Na rozdíl od literatury, která se skládá z psaného textu, filmový scénář by měl být přehled jednotlivých výrazových prostředků filmové řeči, které budou během realizace filmovým štábem vyrobeny. Ve scénáři proto nejde z principu o psaný text tak jako v literatuře. Jasný upozorňuje, že textový soupis dějů a dialogů není jediná možnost zápisu scénáře. On sám v přípravách filmů tvoří i zvukové partitury a scénář barev, který často skicuje (Jasný, 121-

122, 125). Jasného práce se všemi těmito formami scénáře – od psaného přes zvukový až po skicovaný – připomíná sice zdánlivě jasný ale nesmírně důležitý a často podceňovaný fakt o vzniku scénáře:

Scénáře nevytváří ani pero, ani psací stroj nebo [počítač], ale vznikají v lidské mysli. [...] Nápady pro filmové scény a příběhy vznikají v naší mysli, nejdříve je vidíme se dít a začneme uvažovat, co o sobě vypovídají, a pak teprve začneme psát. (Jasný, 65)

Jasný tedy ve svých tvrzeních usiluje především o oddělení filmového scénáře od literatury a výrazového prostředku psaného textu k specifickým výrazovým prostředkům filmovým – k filmové řeči:

Rozšířeným omylem je tvrzení, že filmový scénář je literární dílo a že se scénáře dají číst jako romány. Tak to není: scénář je sice základ filmu, ale to nejsilnější se v něm nedá někdy ani napsat, ani naznačit. To se musí udělat na místě s herci na scéně, v samotné situaci vzniku filmu. Romány můžeme odložit, číst opakovaně, a znovu si všechno evokovat v mysli. Čtení scénářů vyžaduje znalost filmového řemesla a filmové řeči. (Jasný, 54)

Velikosti záběrů, pohyby kamery, barvy, zvuky, mluvené slovo, herecké výkony, rozmístění herců v kompozici, práce se světlem, střihem, práce s časem a další téměř nekonečný výčet jiných elementů – soubor prvků filmové řeči je tak obrovský, že nejdůležitější povinností režiséra je „rozvíjet neustále svou vlastní filmovou řeč a tím i svůj styl, podle potřeb toho kterého filmu“ (Jasný, 82). Jasný pokračuje, že bez znalostí filmové řeči:

není možné ani psát scénáře, ani točit filmy. Každý musí začít pracovat na rozvoji své filmové řeči od samého počátku studia a usilovat o její zdokonalování den co den, mimo jiné také neustálým srovnáváním svých výsledků se základními díly světové kinematografie. (Jasný, 54)

Jasného apel učít se filmové řeči skrze předešlá díla kinematografie a srovnávat výsledky vlastní filmové tvorby s těmito díly rezonuje s názorem Kiesłowského na to, co z profese filmové režie může studenty naučit filmová škola:

Ve skutečnosti se toho ale moc naučit nedá, samozřejmě s výjimkou historie. V tomto oboru neexistuje jiná cesta než praxe. Jde o to, aby škola studentovi zajistila možnost dívat se na filmy a hovořit o nich. To je hlavním posláním filmové školy. Nic jiného. Člověk se musí dívat na filmy. (Kiesłowski, 37)

V tomto ohledu byli všichni analyzovaní režiséři ovlivněni jinými filmy, kterými se učili filmové řeči. Kiesłowski se hlásí k filmům režisérů Kena Loache, Ingmara Bergmana, Federica Felliniho nebo Orsona Wellese. Juraj Herz obdivoval a učil se z filmů režisérů Andrzeje Wajdy, Andrzeje Munka, Aleksandra Petroviče, Roberta Rosselliniho, Vittoria

De Sicy a Felliniho. Vojtěch Jasný obdivoval Roberta Bressona, Jean Renoira, Carla Dreyera, Akira Kurosawu nebo Felliniho a Bergmana. Z českých filmů obdivoval dílo Jana Špáty, v němž byla podle Jasného autobiografie „síla lidskosti a talentu největšího u nás“ (Jasný, 1999). Polanski obdivoval mimo jiné Luise Buñuela, Kurosawu, Felliniho film *8 a půl* (1963, Fellini) a Wellsova *Občana Kanea* (Welles, 1941). Jako jeden z mála režisérů se Polanski v autobiografii odvážil kritizovat uznávaná díla historie kinematografie a přiznává se, že měl problém například se slavným Bergmanovým filmem *Sedmá pečeť* (1957, Bergman):

[Film *Sedmá pečeť*] s minimalistickým herectvím, střídou kamerou a strnulými dialogy měl takovou úroveň komplikací, kterým jsem nebyl schopen porozumět – nebo přinejmenším ne po prvním shlédnutí. Bergman se asi řídil principem, že cokoliv, co je příliš lehké na pochopení, je ploché a nudné. Měl pozoruhodný talent vyvolat v publiku pocit, že jestli komplikace jeho filmu nepochopili, je to jejich chyba. (Polanski, 141).

3.3 NÁMĚTY, NÁPADY, MYŠLENKY – O ČEM REŽISÉŘI TOČÍ FILMY

Sféra, kde se jednotliví režiséři rozcházejí nejvíce, jsou náměty, jaké natáčejí a způsob, jak náměty vymýšlejí, než je začnou rozepisovat do scénářů. Polanski a Herz jsou v námětech většiny svých filmů méně osobní a látka, kterou zpracovávají, je často převzata od jiných autorů. Ve své tvorbě se drží relativně standardních filmových žánrů, které nicméně často realizují s řemeslnou bravurou. Jasný ve svých Československých filmech vychází z velmi osobních pohnutek, byť jeho žánrové pojetí „lidské komedie,“ jak žánr tragikomedie svých filmů sám nazývá, je opět tradičnějšího ražení (Jasný, 193). V tomto ohledu se Jasný žánrově považuje za následovníka filmařů jako byli Jean Renoir nebo Federico Fellini (Jasný, 193). Osobní náměty s hlubokými filozofickými přesahy a současně žánrově nejsložitěji uchopitelné filmy vymýšlí a natáčí Krzysztof Kieślowski, což potvrzuje jeho jedinečný způsob ve volbě námětů a jejich následném rozpracování do scénářů.

Co se filmů Juraje Herze týče, prakticky všechny byly natočeny podle knih nebo scénářů jiných autorů. Byť se na většině podílel i jako scenárista, Herz se svými spoluscenáristy pouze přepisoval jejich knihy nebo již dříve vzniklé verze scénářů. Jediný scénář, který napsal sám k filmu *Pasáž* (1996), byl také podle předlohy knihy. I výsledné filmy byly kombinací standardních žánrů: horor, komedie, pohádka, psychologické drama, thriller nebo krimi. Byť například jeho film *Spalovač mrtvol* byl zvláštní kombinací dramatu, komedie a hororu, a po formální stránce šlo o vytříbený neobvyklý film, po obsahové stránce nepřekračoval klasické žánry. Zatímco Jasný nebo Kieślowski nikdy neřešili, že by nechtěli opakovat žánr, ve kterém natočili předchozí filmy, Herz nikdy nehledal jeden svůj žánr nebo osobitý styl, ale naopak usilovat o to, vyzkoušet žánrů co nejvíce: „Nikdy jsem nechtěl opakovat to, co už jsem udělal, a vždycky jsem se snažil hledat jiný styl“ (Herz, 196). I přes snahu vyzkoušet co nejvíce žánrů měl ale Herz jednoznačně největší sklon točit filmy žánru hororu. Herz nejednou řešil problémy s cenzory a řediteli studií, kteří od něj chtěli natočit například pohádku, ale Herz se svým sklonem pro strašení a skoro až nevědomky opakovaně přeměnil pohádky na horory:

„Podívejte se, co nám lidé píší,“ ukazovali mi potom stohy dopisů. „Vy jste nás podvedl. Slíbil jste pohádku a natočil jste horor. A ne jeden, ale hned dva za sebou!“

„Mě to moc mrzí,“ řekl jsem jim, „ale já to jinak neumím.“ To jsem ale lhal. Nemrzelo mě to a dodnes, když mi dospělí muži a ženy říkají, jak se při těch

filmech báli a strašilo je to v noci, mám z toho trochu škodolibou radost. Ale nemohu za to, straším prostě rád. (Herz, 291)

Je zajímavé, že Herz v autobiografii píše, že vliv na jeho zájem o horory měl částečně i jeho vlastní fyzický vzhled. Jako mladému herci v loutkovém divadle mu byly často prisuzovány role zlých Magamonů nebo strašidelných vezírů a právě v těchto rolích objevil svou oblibu ve strašení (Herz, 83).

Volba námětů Romana Polanského je s výjimkou jeho prvních čtyř filmů velmi podobná způsobu práce Juraje Herze. Polanski točil filmy především podle originálních scénářů jiných scenáristů nebo podle knih a divadelních her jiných autorů. I on se podílel u většiny filmů na prepisech originálních verzí scénářů, aby dosáhl vytříbenější filmové řeči, lepšího spádu děje a jasnějších postav. V průběhu jeho kariéry, a to především v jejím samotném začátku, napsal spolu se spoluscenáristy několik scénářů podle jejich vlastního autorského námětu, jako byly filmy *Nůž ve vodě* (1962), *Hnus* (1965) nebo *Ples upírů* (1967, Polanski). I v těch se ale tito tvůrci ve většině případů drželi tradičních žánrů thrilleru, hororu nebo komedie. Přestože tvorba Herze a Polanského se ve většině případů nedá označit za ryze autorskou, je třeba přiznat, že oba režiséři byli výjimeční ve svém řemeslném mistrovství, díky kterému patří jejich filmy ve svých žánrech často k těm nejocenenějším. Například Polanského čistě žánrový film, horor *Hnus* z jeho raného tvůrčího období, byl oceněn na festivalu v Berlíně (Polanski, 222).

Jasného náměty k filmům jsou úzce spojeny s jeho dokumentární tvorbou, které se věnoval šest let před tím, než začal dělat hrané filmy (Jasný, 71). Dokumenty točil se spolužákem z FAMU Karlem Kachyňou, pro něž oba společně psali scénáře, společně filmy režírovali a společně dělali i kameru:

Později jsme byli zváni k hranému filmu na Barrandov, ale odmítali jsme, až poznáme více život. A udělali jsme dobře: všechno má svůj čas a je třeba to vědět. Já jsem si chtěl psát scénáře pro své autorské filmy, a také jsem to, jak známo, dokázal. Dokumentární filmování, skoro denně s kamerou v ruce, bylo mi k tomu tou nejlepší přípravou. [...] Natočil jsem hodně hraných filmů po celém světě a nikdy jsem při tom neopomíjel věnovat se také tvorbě dokumentární jako jedinému způsobu, jak si ponechat smysl pro reálný život a naučit se jej vidět i slyšet filmově. Pro scenáristy a režiséry v jedné osobě – nebo scenáristy a režiséry – je tento způsob tvoření nepostradatelný. (Jasný, 197, 59)

A právě poznávání života, kterému se Jasný učil v dokumentárním filmu, byl i základní princip pro tvorbu Jasného námětů v hraných filmech:

Tvrdím, že nejsilnější filmy můžeme napsat a natočit jen tehdy, když vycházejí z našeho životního poznání. [...] Vymýšlet si a nutit se k psaní bez znalosti postav a prostředí nevede k ničemu dobrému. (Jasný, 51, 53)

To, co Jasného pro jeho náměty zajímalo z života nejvíce, byli lidé a jejich příběhy: „Nesbíráme v životě fakta pro svůj scénář, ale příběhy postav, jejich konflikty, dobrodružství a lásky“ (Jasný, 52). Jasného zájem o postavy z reálného života zrcadlí i jeho způsob práce při vzniku scénáře, kde nejdůležitější prvotní element stojící na začátku psaní je právě dramatická postava:

Vezmeme-li kterékoliv téma našeho života a chceme-li o něm psát a z toho materiálu natáčet film, půjde především o to, „necucat si“ příběh z palce, ale odvodit jej z hlavních i vedlejších postav, kterými jsme se pro náš filmový příběh inspirovali. Tak vzniká filmová povídka: z postav a jejich zážitků a akcí, myšlení a cílů. Takže začátek psaní toho, co se bude postupně stávat scénářem, má tři nejdůležitější základy: postavy, příběh a filmový žánr, filmovou formu. [...] A k tomu do vínku toho psaní: Především musíme život znát, stále pozorovat, sbírat materiál, dělat si poznámky nebo točit na video. A poznávat postavy a život do hloubky a mít lidi a přírodu rádi. (Jasný, 51)

Jasný také zdůrazňuje, že život musí mít režisér na vlastní kůži odžitý, že znalost života se „nerodí z teoretických představ, ale z praxe, proto všechno, o čem chci psát, musím nejprve poznat“ (Jasný, 60). Jasný píše, že „pravda je v konání“ (Jasný, 67). Dále ale také upozorňuje, že:

i když píšete ze zkušenosti přímo autobiografické, nelze se spokojovat s prostou kopií skutečnosti, s holým naturalismem. Vždycky je nutná transformace, přetvoření výchozích zážitků fantazií, intuicí, imaginací, podvědomím. (Jasný, 60)

Jasný tedy vidí reálný život pouze jako námět, samotný scénář už je umělecké přebásnění oné reality. A nejenže režisér pouze nekopíruje realitu v hraném filmu, ale nečiní tak ani ve filmu dokumentárním:

Už jsem řekl, že ze života si bereme materiál a inspiraci, ale přetváříme je, nikdy jenom nekopírujeme. I když budete točit dokumentárně, použijete pak ve střihu či montáži jen malé části, navíc v jiném kontextu či vztahu. Tedy i dokumentární materiál přetváříte střihem. Montáž je hlavní síla kinematografie. (Jasný, 65)

A právě proto, že reálný život je pouze inspirací, tak pro Jasného nejelementárnější prvek scénáře – dramatická postava – může být poskládaná z libovolného množství postav reálných:

Když píšete postavu, najděte si pro ni v životě více předobrazů. Třeba Veselou vdovu z *Rodáků*, kterou hrála Drahomíra Hofmanová, jsem zkombinoval z několika skutečných žen, které jsem poznal v mém rodišti, přidal něco z Dorotky Chytlavé ze Shakespearova Jindřicha IV., ale ani to mi nestačilo – nakonec se Veselá vdova stala až jakýmsi Andělem smrti. Ale diváci postavu jako lidský charakter chápali a pochopili, u nás doma i všude ve světě, kde jsme *Rodáky* spolu s nimi viděli. (Jasný, 59-60)

A právě proto není divu, že námětem i k ostatním postavám nejocetňovanějšího Jasného filmu *Všichni dobří rodáci* byli Jasnému před napsáním scénáře reální lidé z jeho rodného kraje (Jasný, 22).

Jeden z posledních důležitých aspektů, o kterém Jasný v autobiografii píše, že by měl námět i scénář filmu mít, je prostota. V následující delší citaci Jasný uzavírá, jak mu film *Všichni dobří rodáci*, který považuje za svůj nejprostší, přinesl na základě své prostoty, inspirace reálným životem a vytříbenou filmovou řečí největší profesní uznání:

Když jsem psal ještě v Československu své kontroverzní scénáře, věděl jsem, že musím prorazit i venku, aby mě doma nechali na pokoji, měli respekt a umožnili mi točit dál. Dostat třeba na festivalu v Cannes významnou cenu znamenalo mít ve filmu nejméně sedm – a ještě lépe devět – myšlenkově i filmařsky vynikajících scén, které při projekci sklidily potlesk diváků. Pokud si dobře vzpomínám, *Touha* tam měla sedm potlesků a *Kocour* asi dvanáct. Zato *Rodáci* ani jeden: v sále bylo celé představení ticho, že by bylo slyšet padat špendlík. Skončila projekce, znovu ticho – a pak teprve přišel jeden dlouhý, velmi dlouhý, neutuchající burácivý potlesk. V tu chvíli jsem pochopil, že jsem natočil docela jiný film než dosud. Jiří Trnka mi po *Kocourovi* řekl: „Ale teď, Vojtíšku, můžete dělat velmi prosté filmy.“ Pochopil jsem, co tím myslí a s tou myšlenkou jsem psal a točil *Rodáky*. V té prostotě byla síla: ne sedm, devět nebo dvanáct potlesků, ale jeden dlouhotrvající. Život se opakuje, mnohé situace jsou zdánlivě mechanicky podobné, ale nikdy úplně stejné, a kde je duchovní síla a vize, tam se najde neopakovatelnost, kterou vy můžete stvořit. Zejména když je to příběh z vašeho zažitého a zkušenostmi prosetého materiálu, v němž se nakonec objeví právě to, co je jedinečné. Takové filmy jsou víc než běžná filmová produkce, možná že i víc než život sám. Nezapomínejte ale, že to vše nové, silné a originální musí být už ve scénáři, včetně role barev, která by měla být naznačena od námětu. Svě nejsilnější a nejúspěšnější filmy jsem natočil na vlastní námět a podle vlastních scénářů a skoro vždycky sklidily i ceny na festivalech. Většina scenáristů z řad literátů či dramatiků neovládá totiž filmovou řeč, a i když si scénář upravíte podle svého, vždycky je to už jen částečné řešení, kompromis: dílo není počato od semene. (Jasný, 64-65)

V této manifestaci za prosté filmy inspirované životem lze Jasného tvrzení, že adaptované scénáře jsou vždy „už jen částečné řešení“, považovat za jeho možnou výhradu k tvorbě

filmařů, jako byli Juraj Herz nebo Roman Polanski. Právě řada jejich scénářů byla totiž knižními adaptacemi.

Co se týká žánru Jasného filmů, ten se skrze svou autobiografii celoživotně hlásí k tomu, že se snažil vybírat a točit filmy žánru „božské a lidské komedie“. Byť bez vysvětlení zní Jasného označení až nejasně vznešeně, toto slovní spojení označuje tragikomedii, žánr Jasnému nejbližší:

V životě je ve stejnou dobu stejně tragiky jako komiky. Kdo je puzen, jak by řekl Sokrates, démonem humoru, bude vidět spíš to komické a pokoušet se o komedii, kdo je puzen démonem tragédie a dramatu, bude se pokoušet o tragédii. Kdo je básník, pokusí se možná o oboje, ačkoli jinak mnozí tragické od komického přísně oddělují. Naopak geniálně spojovat je dovedl Chaplin. [...] Ti největší umělci dovedou dát do každé scény svého filmu dobré i zlé, protože jen srovnáním dobrého a zlého se vyjeví rozdíl mezi nimi, životní hodnoty a životní pravda. Ta přitom není kus něčeho neměnného, ale neustále se vyvíjející princip, jak v nás samých na zemi, tak v jiných dimenzích vesmírného řádu (Jasný, 191, 67).

Podobnost, jenž existuje mezi výběrem látek u Herze a Polanského, existuje ve stejné velké míře i mezi Jasným a Kieślowským. Stejně jako Jasný, Krzysztof Kieślowski se po vysoké škole několik let věnoval výhradně tvorbě dokumentárních filmů:

Po škole se ukázalo, že každý z nás má jiný vkus a zájmy. Já se co nejrychleji začal zabývat dokumentem. Chtěl jsem dělat dokumentární filmy. Točil jsem je dlouhá léta. (Kieślowski, 47)

Podobně jako u Jasného i po Kieślowského zkušenostech u dokumentu se mu reálný život stával výchozím bodem ke tvorbě scénářů jeho pozdějších hraných filmů:

Život každého člověka je příběh. Proč by se měl vymýšlet nějaký nový děj, když už existuje v našem životě? Je třeba ho prostě jenom zachytit. (Kieślowski, 66)

Kieślowski dodává, že chtěl točit filmy o skutečných lidech se skutečnými problémy:

Jak lidé žijí a proč tak žijí. Že vůbec nežijí tak dobře, jak by měli. Že nežijí tak dobře, jak o tom píšou v novinách. Takové filmy jsme dělali. (Kieślowski, 44)

Stejně jako Jasný píše, že režisérské talenty jsou různé a „dobré je, když si uvědomíte, kdo vlastně jste,“ Kieślowski ke své debatě o volbě námětů ze života přidává poznatek, že pro psaní autorských scénářů je důležité poznat a rozumět své vlastní osobnosti:

Vždycky přesvědčuji mladé kolegy, které učím psát scénáře nebo režírovat, aby se pokusili skutečně pozorovat svůj vlastní život. [...] Radím jim, aby se pokusili pozastavit nad tím, co se v jejich životě stalo důležitého, co způsobilo, že sedí teď a tady na téhle židli, tohoto dne, obklopeni lidmi,

kteří jsou tady. Co se stalo? Co je sem skutečně přivedlo? Celá věc spočívá v tom, aby člověk pochopil, aby to věděl. Tím to všechno začíná. Léta práce bez takové analýzy vlastní osobnosti jsou v podstatě promarněná. [...] I já se pokoušel uvědomit si, co mě sem přivedlo, a myslím, že bez takové opravdové, hluboké, nelítostné analýzy se vůbec nemůžu zabývat vyprávěním příběhů. Protože pokud člověk nerozumí vlastnímu životu, nemůže porozumět životu postav, o kterých chce vyprávět, nemůže pochopit život jiných lidí. Svě o tom vědí filozofové. Ale musejí o tom vědět také umělci, přinejmenším ti, kteří vyprávějí příběhy. (Jasný, 182; Kieślowski, 42)

Co se týká konkrétních námětů filmů Krzysztofa Kieślowského, ze všech analyzovaných režisérů jsou jeho náměty, které hledal a vybíral společně se svým spoluscenáristou Krzysztofem Piesiewiczem, nejhůře zařaditelné do klasických filmových žánrů. Formou i obsahem jsou Kieślowského filmy velice rafinované a filozofické. Krom toho, že Kieślowski čerpá inspiraci k filmům z reálného života podobně jako Jasný, Kieślowského nejvíce neinspirují konkrétní lidé, ale myšlenky. Ve své přirozené skromnosti, ale snad i z upřímného přesvědčení považuje myšlenku jako zdroj námětu u svých hraných filmů za vadu:

Dokumentární film se vyvíjí pomocí myšlenek autora. Hraný film se rozvíjí pomocí děje. A tak si myslím, že mi z období dokumentu zůstalo, že se moje hrané filmy rozvíjejí spíše s pomocí myšlenky než děje. A to je zřejmě jejich hlavní vada. Protože když se něco dělá, má se to jednoduše dělat důsledně; jenže já nedokážu vyprávět děj. (Kieślowski, 93)

Byť je zajisté důležité vnímat myšlenky jako výchozí bod všech Kieślowského námětů, jeho kritiku nad vlastní neschopností vyprávět děj je třeba brát s velkou rezervou, protože Kieślowského mistrovská trilogie *Tři barvy* je jak myšlenkově, tak dějově velmi vyspělá a zdařile uskutečněná.

Myšlenka je pro Kieślowského zásadní také jako pojídlo, které v dlouhé chaotické výrobě filmového díla drží jednotlivé části filmu pohromadě a během celé doby natáčení zůstává důležitou připomínkou původního záměru, pro který se režisér rozhodl v námětu:

Velice často na seminářích se studenty rozebírám souběžnost, která existuje mezi první myšlenkou na téma daného filmu a výsledným efektem. Existuje nějaká první myšlenka, nějaký první pocit smyslu, důvod, proč by ten film měl být natočen. A potom – po roce, dvou nebo pěti – se objeví výsledek. Ten se ve skutečnosti shoduje právě jenom s tou první myšlenkou. Vůbec se neshoduje s tím, co se později děje. Vznikají charaktery, hrdinové, postavy, děj, vstupují do toho herci, rekvizity, světlo, kamera, tisíce jiných věcí, kvůli kterým člověk musí udělat spoustu ústupků a kompromisů. Musí souhlasit se spoustou nevýhodných věcí. A nikdy to není takové, jak si představoval v době, kdy pracoval nad scénářem, kdy přemýšlel o filmu. Zato první myšlenka je vlastně jen takový zlomek myšlenky,

spíš jenom pocit; a je dobře, když se shoduje s výsledkem. Je dobré si to uvědomit, umět opsat film jednou větou. (Kieślowski, 94)

Aby paralel mezi oběma režiséry nebylo málo, ve velmi podobném znění ve své autobiografii parafrázuje Kieślowského koncept „jediné řídicí myšlenky“ také Vojtěch Jasný:

Závěrem chci říci, že pro každý scénář je vždycky nejdůležitější jeden určitý moment, nápad, myšlenka, a ty rozhodnou o jeho kvalitě. U *Kocoura* to byl nápad s barvením lidí podle charakterů. U *Rodáků* zase věta římského kardinála, který před několika staletími řekl, že v životě člověka přijde vždycky okamžik rozhodování, ať jde o život, svobodu, lásku či svědomí. Našel jsem knížečku toho kardinála v jednom antikvariátě na Smíchově a ta věta mi napověděla řešení skladby a vůbec podoby závěrečné verze *Všech dobrých rodáků*. (Jasný, 74)

Vedle jedné myšlenky řídicí celé filmové dílo Kieślowski v autobiografii také vysvětluje, že byt' u sebe nosí „režisérský zápisník“, kam si píše nejrůznorodější postřehy a nápady, málokdy se k zápisníku ve skutečnosti vrací, protože hluboce věří, že „pokud člověk vymyslí něco opravdu dobrého, v paměti to zůstane“ (Kieślowski, 99). A odkud nápady přicházejí? Kieślowski píše, že:

ze všeho, čeho jsme se do té doby v životě dotkli. Nevymyslím si zápletky. Vymyslím příběhy, ale především něco spíše cítím a chápu, než verbalizuji v zápletkách. Zápletky přicházejí později. Neexistují žádné takové věci, které by ve mně vířily dlouhou dobu a já je musel nezbytně vyslovit, jinak bych se utrápil. (Kieślowski, 98).

Kieślowski a jeho spoluscenárista Piesiewicz jsou ve svých námětech velice hloubaví a filozofičtí, což je zřejmé z Kieślowského popisu jejich filmových hrdinů:

[Moji] hrdinové se zabývají tím, čím se obvykle zabývá většina lidí. Soustředil jsem se jen víc na to, co se děje uvnitř nich samých, než co je vidět zvnějšku. Předtím jsem se velmi často zajímal o svět, který je obklopoval. O všechny vnější okolnosti. Jaký mají vliv na lidi a jak lidé ovlivňují to, co je kolem nich. Teď se stále častěji zajímám o lidi, kteří přicházejí domů, zamykají dveře zevnitř a jsou sami se sebou. [...] Pokud bych měl ještě něco dodat k tomu, že točím filmy o člověku, který něco hledá a dost dobře neví, co to je, řekl bych, že točím filmy o paradoxu života. (Kieślowski, 134, 149)

Práce s vnitřními stavy hledajících lidí může nabývat nejrůznějších forem a podob v námětech konkrétních filmů, které společně Kieślowski s Piesiewiczem vymysleli. V případě *Dvojího života Veroniky* (1991) se jedná o značně abstraktní námět, kde hlavní hrdinka zjistí, že něco nepojmenovaného, co bylo její a hluboce osobní, objevil její nový partner, odhalil to a využil – pak už to ale nebylo její a ztratilo to svou tajemnost, už to nebylo osobní (Kieślowski, 167). Kieślowski dále rozvádí tento abstraktní námět:

Je to film o citlivosti, předtuše a těžkých, iracionálních vztazích mezi lidmi, které není snadné pojmenovat. Není možné ukázat příliš mnoho – zmizelo by tajemství. Není možné ukázat příliš málo – nikdo by nerozuměl. [Je to film o] hledání proporcí mezi skutečností a tajemstvím. (Kieślowski, 157)

Z úplně jiného úhlu Kieślowski vysvětluje, co byl námět k jeho vrcholným třem filmům *Tři barvy: modrá* (1993), *Tři barvy: bílá* (1994) a *Tři barvy: červená* (1994). Jednalo se o další velice komplexní, silně humanistický a navzdory Kieślowského tvrzení i značně filozofický námět:

Modrá, bílá, červená: volnost, rovnost, bratrství. To je takový obecný nápad. Když jsme zfilmovali *Dekalog*, proč bychom nezkusili i tohle. Nápad byl Piesiewiczův. Že by možná stálo za to vyzkoušet, jak fungují ta tři slova dnes mezi lidmi, v intimní, osobní sféře, ne ve filozofické, politické nebo společenské oblasti. V politickém i společenském programu celý západ realizoval právě tato tři hesla. Úplně jinak to ale vypadá v osobní oblasti. Proto nám přišel na mysl ten film. (Kieślowski, 204)

Kieślowského autobiografie byla sepsána v době, kdy režisér ještě stříhal poslední dva filmy z trilogie *Tři barvy*. Pro svou zdánlivě velmi komplikovanou stavbu si byl proto nejistý, jak dopadne především poslední film *Tři barvy: červená*:

Barva plní dramaturgickou roli, nikoli dekorační. [...] *Červená* má velmi komplikovanou stavbu. Nevím, jestli se úplně podaří přenést celý nápad na plátno. [...] Jestli se ukáže, že není možné přenést tu myšlenku na plátno, znamená to buď, že je film příliš primitivní na to, aby takovou stavbu unesl, anebo my všichni, kteří ten film natáčíme, nemáme dost talentu, abychom ho udělali dobře. (Kieślowski, 199)

Kieślowski si tedy zvolil nelehký úkol při tvorbě svého posledního filmu. Nicméně jeho odvaha se mu vyplatila a jeho celá trilogie v čele s posledním filmem *Tři barvy: červená* se stala jeho nejocenenějším dílem. Jasného citace jeho německého spoluscenáristy, spisovatele a držitele Nobelovy ceny za literaturu Heinricha Bölla, že „umělec, který přestal riskovat, přestává být umělcem,“ rezonuje silně právě v případě odvážného a posledního filmu Krzysztofa Kieślowského (Jasný, 64). Samotný Vojtěch Jasný ve své autobiografii řadí Kieślowského film *Tři barvy: červená* (1994) mezi nejlepší filmy historie kinematografie:

Ze všech krásných duchovních filmů Kieślowského mám nejraději tenhle, jeho [...] poslední a nejprostší, s výborným stárnoucím Jeanem-Louisem Trintignantem. Mistrovské dílo současné kinematografie a výzva mladým ke hledání duchovních hloubek a výšek. (Jasný, 224-225)

Kieślowski na závěr poměrně věcně vysvětluje, že největší motivací pro volbu jeho námětů byla obecně snaha porozumět:

[Byla možnost] dělat takové filmy, které se tehdy daly vidět všude: [čistě prorežimní,] militaristické a tak dále. Také bylo možné točit o lásce, o přírodě anebo o tom, že je něco pěkné nebo ještě pěknější. A nakonec bylo možné pokusit se pochopit. Tuhle cestu jsem si vybral já. Mám to v povaze. (Kieślowski, 180)

3.4 OD TECHNICKÉHO SCÉNÁŘE A „FILMOVÉHO INŽENÝRSTVÍ“ PO LIMITY SCÉNÁŘE A „NÁBOJ“ FILMOVÉHO PLACU A STRÍŽNY

Schopnost obratně pohybovat s kamerou, vhodně záběrovat, pracovat se zvukem, střihem, filmovým napětím nebo zručně manipulovat s prakticky jakýmkoliv jiným výrazovým prostředkem filmové řeči – řemeslné mistrovství, kterého při výrobě svých žánrových filmů dosáhli Juraj Herz a Roman Polanski, nevychází ani tak z jakéhosi mýtu neuchopitelného génia těchto dvou významných režisérů, ale v případě obou mužů se jedná o zcela vědomé ambice a usilovnou práci. Důležitým nástrojem k dosažení řemeslné brilantnosti byla pro tyto režiséry práce na poslední fázi scenáristického procesu – konstrukci technického scénáře. Juraj Herz ve své autobiografii vysvětluje, že vypracovávat technický scénář se naučil jako asistent režie od svých starších kolegů, režiséra Zbyňka Brynycha a kameramana Jana Čuříka:

Právě u [Brynycha] jsem se naučil psát co nejpečlivěji technický scénář. Brynych úzce spolupracoval s výborným kameramanem Janem Čuříkem. Tři měsíce před natáčením si každý záběr zahráli. Lezli po zemi, pobíhali sem a tam, mlátili se, a tak si představovali každý záběr. Jaká bude kompozice, kde budou kantny – kraje záběrů, a to všechno samozřejmě také napsali. V technickém scénáři pak bylo úplně všechno včetně velikosti objektivů, počtu lidí v komparsu a tak dále. Jakmile dopsali technický scénář, film byl v podstatě hotový, stačilo ho jenom nasnímat. [...] Bral jsem to jako samozřejmost, že takhle se prostě připravuje každý film. Proto mě trochu překvapilo, když jsem časem zjistil, že někteří režiséři všechno řeší až na place a zbytečně tím ztrácejí čas, který je při natáčení velmi drahý. (Herz, 125-126)

Další velký zastánce technických scénářů Vojtěch Jasný šel v pečlivosti ještě o krok dál a mezi fázi psaní technického scénáře a samotné výroby filmu přiřazoval ještě jeden mezistupeň, když točil krátké výseky technického scénáře jako zkušební film:

Než přistoupíte k vlastnímu natáčení, vyhraďte si čas na zkušební film. Může to být jen několik pečlivě vybraných scén, na nichž si můžete ověřit zvolený styl, obsazení postav, kostýmy, barvy a dekorace nebo reálné prostředí, kde chcete natáčet. Ušetříte si tak mnohou pozdější svízel a rozcvičíte se v práci se štábem a hlavně s kameramanem. (Jasný, 101-102)

Velká preciznost v přípravách, která předcházela výrobě jejich řemeslně dokonalých filmů, navazuje u Herze a Jasného na vyspělou barrandovskou kulturu natáčení filmů ve čtyřicátých a padesátých letech, jež byla na světové úrovni. Jak vážně se bral na Barrandově sebemenší detail přípravy filmu, vystihuje Herzova příhoda před natáčením s Bedřichem Bařkou, kameramanem slavného Vlácilova filmu *Marketa Lazarová* (1967):

[Baťka byl] puntičkář, jakého jsem ještě neviděl. Jednou jsme se pohádali tak, že jsme spolu tři dny nemluvili. Začalo to tím, že jsem řekl: „Přijde doktor a sedne si do křesla...“

„Ne do křesla,“ odpověděl Baťka. „Pohledově by tam byla lepší pohovka.“ „Ale prosím tebe, samozřejmě, že to musí být pohovka.“ To ovšem ještě nebyla pravá hádka. Ta přišla až v okamžiku, kdy jsem řekl: „Bedřichu, tak se na to teď vykašleme a na natáčení uvidíme, jestli ho posadíme do křesla nebo na pohovku.“ Tohle ho úplně rozběsnilo, já ani nevěděl, že je tak těžký cholerik: „To nepřichází v úvahu! To se musí rozhodnout teď! Teď máme čas a nestojí to žádné peníze. Na place už musíme všechno přesně vědět!“ V tom měl samozřejmě pravdu, ale to jsem uznal až po těch třech dnech, kdy jsme kolem sebe chodili a nepromluvili na sebe ani slovo. (Herz, 158-159)

Po rocích asistování a zkušenostech získaných od starší generace filmařů se Herzovi podařilo, že již jeho druhý celovečerní film *Spalovač mrtvol* (1968) se řadí mezi řemeslně nejvyspělejší československé filmy vůbec. Formální náročnost tohoto filmu byla do detailu navržena již v technickém scénáři:

S [kameramanem Stanislavem] Mílotou [...] jsme napsali absolutně podrobný technický scénář. Odjeli jsme do hotelu v Mariánských Lázních, aby nás nikdo nerušil, a naprosto přesně jsme se domluvili na způsobu snímání. Problém byl ale v počtu záběrů. Tehdy byl průměrný technický scénář rozepsán asi tak na čtyři sta záběrů a my jich měli dvanáct set. Scény přitom plynule přecházely jedna do druhé. V jednom obraze začne Kopfrkingl mluvit, otáčí se ale k někomu, kdo už je v dalším obraze a dialog tak Kopfrkingl dokončí k němu. Takže jsme to museli napsat naprosto přesně, opravdu záběr po záběru. Kdybychom se nemohli spolehnout na technický scénář, na place bychom to nikdy nedali dohromady. (Herz, 181)

Jak pracovní postupy Juraje Herze dokazují, řemeslná bravura v jeho vrcholném díle vycházela z až vědecké pedantnosti, se kterou sestrojil technický scénář jako detailní návod pro natočení dvanácti set záběrů. Slovní spojení jako „vědecká pedantnost“ či přímo „inženýrská preciznost“ vystihují nejen úsilí, které věnoval konstruování svých technických scénářů Juraj Herz, ale ještě trefněji vystihují Polanského ambice při výrobě jeho řemeslně neméně vyspělých filmů. Jak již bylo nastíněno v debatě nad Polanského spoluúčastí při konstrukci technického scénáře k filmu *Čínská čtvrt'*, i on usiloval o vysokou řemeslnou úroveň svých filmů zcela vědomě, a to jak z hlediska stavby příběhu, tak z hlediska samotného natáčení. V tomto ohledu není nezajímavé, že Polanski byl manuálně velice zručný člověk a již od raného mládí měl velké zálibení v technice. Jako malý kluk konstruoval elektrické zvonky, rádia nebo dokonce jednoduché motory, a stejně tak ho fascinovala fotografická a filmová technologie (Polanski, 26, 57, 38). Jeho vztah k technice

i zručnost v manipulaci s ní se projevovala u tvorby filmů, při níž byl maximálně náročný ve všech fázích výroby, aby obrazová, pohybová i zvuková technika maximálně obohacovala rozmanitost filmové řeči (Polanski, 156, 220, 272). Polanski v autobiografii vzpomíná, že hollywoodští producenti jeho řemeslné puntičkářství – spočívající v precizním výběru a užití objektivů, kamerové techniky ale i dekorací, rekvizit a kostýmů – považovali za přehnané, časově příliš náročné a tím pádem i drahé manýry. Šéf studia Paramount, který musel opakovaně trpět Polanského nedodržování natáčecího plánu během natáčení filmu *Rosemary má dítě*, mluvil o Polanského řemeslné preciznosti jako o „manickém perfekcionismu vyšinutého Poláka“ (Polanski, 272). Když Polanski v autobiografii píše, co byly jeho pohnutky pro natočení filmu *Nůž ve vodě*, sám používá termín „inženýrský“, aby co nejdůležitěji vysvětlil, že v otázkách řemesla nebude akceptovat jakékoliv kompromisy. Režisér píše, že jeho ambicí bylo, aby byl film *Nůž ve vodě* „zkonstruovaný přísně racionálně, s inženýrskou přesností a až formalisticky“ (Polanski, 156).

Polanski dále vysvětluje, že kvůli svým ambicím vytvářet formálně dokonalé filmy, musel být nutně kritický k řadě filmů francouzské nové vlny, které nejenže s formálními stránkami filmu značně experimentovaly, ale často jimi přímo opovrhovaly. Polanski věří, že ne vždy se jednalo o autorské přesvědčení opovrhovat formálními stránkami filmu, ale o pokrytectví autorů, jejich profesní neschopnost, popřípadě o kombinaci obojího:

Filmy natáčeli velmi levně a ve velkém množství případů dost nekvalitně mladí nezkušení amatéři. Většina z nich byly propadávky, ale ty, co uspěly, otřásly dosavadní představou, jak se mají točit trháky. [...] Producenti dost hazardovali, protože kdyby si nechali ujít nějakého zcela neznámého režiséra nebo nějaký pochybný nesrozumitelný scénář, báli se, že by přišli o možný zisk a úspěch. Svou roli ale hrály i pocity intelektuální namyšlenosti. Aby nebyli osočeni ze špatného vkusu, filmoví kritici oslavovali přehnaně intelektuální filmy, které byly nejen velmi pomalé a nudné, ale působily také velmi snobsky. Já jsem se nikdy nestal součástí nové vlny a ani jsem o to nestál. Byl jsem příliš velký profesionál a perfekcionista. Přestože se mi líbily filmy jako *Nikdo mě nemá rád* (Truffaut, 1959), *U konce s dechem* (Godard, 1960) nebo rané filmy Clauda Chabrola, ostatní filmy mě vyděsily amatérským zpracováním a příšerným řemeslem. Koukat se na ty filmy pro mě byla téměř forma mučení. (Polanski, 189)

Podobně jako Polanski otevřeně a tvrdě kritizuje řemeslné nedostatky řady filmů francouzské nové vlny, Juraj Herz ve své autobiografii vzpomíná, že český režisér Martin Frič vyzdvihoval Herzovu řemeslnou zdatnost v porovnání s filmaři nové vlny, které Frič považoval za řemeslné „podvodníky“ (Herz, 174-175).

V kontrastu k filmům nových vln by se dalo ptát, jestli Herzovy a Polanského filmy nemůžou postrádat jakousi jiskru života či spontánní energii neočekávaného, když jsou jejich autoři hnáni ambicí „inženýrské“ dokonalosti a pedantsky při natáčení spoléhají na technické scénáře. Na takovou otázku by mohl odpovědět Vojtěch Jasný, podle kterého technické scénáře nejenže neubírají spontánní energii při natáčení, ale dokonce pro ni vytvářejí více prostoru:

Precizní technické scénáře [...] mi [dovolovaly] improvizovat, protože jsem měl celý film v hlavě. Improvizovat z neznalosti a nouze je nesmysl a chaos, ale i to někteří oslavují. (Jasný, 111)

Zatímco Vojtěch Jasný nepochybuje o tom, že rozumným zacházením s technickým scénářem si jako režisér neubírá prostor pro improvizaci během natáčení, ale naopak si ho vytváří, ve svých úvahách o filmovém scénáři jako takovém, bez ohledu na to, jestli se jedná o scénář literární nebo technický, upozorňuje na limity filmového scénáře, kterých by si měl být režisér vědom. Přestože je na základě názorů analyzovaných režisérů možné tvrdit, že bez jejich schopnosti vyprodukovat kvalitní scénář lze jen těžko natočit dobrý hraný film, režiséři na několika místech svých autobiografií upozorňují, aby se psaní scénáře nepřikládala větší důležitost než samotnému natáčení a střihu. V této souvislosti přichází Vojtěch Jasný ve své autobiografii s velmi trefným konceptem „náboje“, který je alfou a omegou nadčasového filmu a kterého nelze v případě filmového díla dosáhnout ve scénáři. Takového náboje lze podle Jasného dosáhnout pouze ve fyzickém světě s pomocí herců, kamery, světla a zvuku a posléze je možné tyto náboje ještě umocnit skrze manipulaci s natočeným materiálem ve střižně:

Platí ale, že všechno sice musí být v zárodku už ve scénáři, jenže papír je papír, kdežto film vyžaduje náboj stvoření neboli aspoň tu jednu kapku živé vody. [...] To nejlepší se doma nad papírem většinou nevymyslí. [...] Josef von Sternberg někde napsal, že je velmi těžké, skoro až nemožné, vyjádřit ve scénáři opravdovou vizuální sílu scény. A měl pravdu: mnohé můžeme jen naznačit. Konkrétní inscenační podoba scény se dá jen těžko popsat a kdo popisuje příliš, stvoří scénář nudný a nepřehledný. Psát dobré technické scénáře vyžaduje proto mistrovské režisérovo umění. Hraje v něm každý detail a celek, zvuk i barva, kostým i atmosféra, ale všechno musí být vyjádřeno stručně. (Jasný, 98, 144, 57)

Přestože je v této citaci načrtnuto, že v technickém scénáři se lze živelnosti odehrávající se na filmovém place dotknout, nebo lépe řečeno se lze ve scénáři pokusit předpovědět okolnosti, ze kterých by mohla živelnost vyvěrat, Jasný zdůrazňuje, že určité věci na papíře filmař zkrátka nevymyslí. V různých pasážích své autobiografie dává příklady, že takovou

živelností, „nábojem“ filmového placu, může být výjimečně sehraná akce herců, často improvizovaná v kombinaci se správným světlem nebo pohybem kamery. V Jasného terminologii bývají často nábojem filmu herci „vyzařováci“, jako byl podle Jasného například herec Jan Werich, kteří jsou svým charismatem nebo specifickým vystupováním schopni ve zlomku vteřiny vytvořit na place větší umělecký dojem, než by kdy autor mohl vymyslet ve scénáři (Jasný, 93). Proto film vytvořený podle skvělého scénáře, ale natočený na place bez „nábojů“, zůstává podle Jasného maximálně dobrým řemeslným počinem, prázdnou formou bez vyššího smyslu:

Existují kinematografické potence, které se nedají do scénáře ani napsat. Musí se zrodit v samotném procesu tvoření, to však předpokládá, aby na něj tvůrce byl připraven vlastními sny a vizemi. Kdo je nemá, zůstane jen dobrým řemeslníkem. (Jasný, 93)

Přestože Krzysztof Kieślowski nepoužívá ve své autobiografii přímo slovo „náboj“, cení si na place podobných nehmataelných spontánních momentů, často improvizovaných s herci a uskutečněných v souhře s dalšími elementy filmové řeči, které nejenže vnuknou život natáčenému materiálu, ale okamžitě dodají smysl i jeho vlastnímu životu. Kieślowski, který své režisérské povolání často vnímá jako neseriózní živobytí, tvrdí, že tohoto trapného pocitu ho dokážou zbavit právě situace odehrávající se na filmovém place, jež evokují Jasného koncept momentu s „nábojem“:

Často se ve chvílích pochyb objevuje něco, co přinejmenším na chvíli způsobuje, že ten trapný pocit mizí. Můžou to být třeba jen čtyři mladé francouzské herečky: na náhodném místě, v nepatřičném oblečení, s označovanými rekvizitami a partnery – hrají tak krásně, že se všechno stává skutečností. Odřikají nějaké repliky, usmívají se nebo se trápí – a já najednou rozumím, k čemu to všechno je. (Kieślowski, 10)

Kieślowski ve svých úvahách přenáší kvality podobné Jasného konceptu „náboje“ i dále do fáze filmového střihu. Po prvotní přeměně filmového nápadu na filmovém place ze scénáře do natočeného materiálu přichází další přerod filmového nápadu ve filmové střížně. Stejně jako náboje z placu se nedají vymyslet ve scénáři, i stříh je podle Kieślowského v určitém smyslu nepředvídatelný a ryze jedinečný proces, který nelze zcela předpovědět ani ve scénáři, ani na filmovém place. V logice tohoto řetězení platí, že výchozí nápad sice nutně vychází ze scénáře, ale je pro dobro věci, když se v procesu natáčení a střihu od původních záměrů vyznačených ve scénáři posune někam dál:

Natáčení, to je jen sbírání materiálu, vytváření možností. Snažím se ho vést tak, abych si zachoval co největší manévrovací možnosti. [...]

Ten neuchopitelný, těžko popsatelný duch filmu se rodí teprve ve střížně. Proto jsem tam také seděl v době natáčení [*Dvojího života*] *Veroniky* po večerech i po nedělích a potom po skončení natáčení tak dlouho, jak jen to šlo. (Kieślowski, 185-186)

V následující citaci Kieślowski dále vysvětluje dlouhý a komplexní proces stříhu svého filmu *Dvojí život Veroniky* a zavádí pozornost k limitům filmového scénáře. Protože psaní scénáře, stejně jako natáčení na place, jsou pro Kieślowského „pouze“ evolučními fázemi konečného filmového díla, režisér se během stříhu nejenže nemusí bát nerespektovat řád scén a akcí, jak byly předepsány ve scénáři, ale musí takové scény nebo akce upravit nebo přímo odstranit, pokud zjistí, že pokyny ze scénáře jsou chybné:

Snažil jsem se dát dohromady co možná nejrychleji první sestříhanou verzi, vůbec jsem přitom nedbal na detaily. Tato verze se shodovala se scénářem a se změnami, které jsem v něm udělal na place během natáčení. Po promítnutí první verze se ukázalo, kolik hloupostí, opakovaných scén a plytkostí bylo ve scénáři. Takže jsem co možná nejrychleji udělal verzi druhou, výrazně zkrátil scény, vyhazoval jsem a přehazoval jejich pořadí. Většinou se ukázalo, že jsem to přehnal. Ve třetí verzi jsem se většinou vracel k tomu, co jsem vyhodil, a pomalu se to začalo podobat filmu. Ještě neměl žádný rytmus a nebyl pořádně poskládaný, ale už se začínal objevovat stín jakéhosi řádu. V této fázi jsem dělal projekce každý druhý den, někdy každý den, pracoval jsem s materiálem a zkoušel nejrůznější možnosti. Tímto způsobem vzniklo sedm, osm, možná i více verzí, každá z nich byla v podstatě jiný film. Z těch změn a častých projekcí se vynořil dost jasný obraz a film dostal obrysy. Teprve tehdy jsme začali pracovat na detailech, hledali místa, jak film pospojovat, jeho rytmus a atmosféru. Patřím k těm režisérům, kteří se velmi lehce rozloučí s velkými kusy materiálu. Není mi líto dobrých scén ani dobře zahráných postav. Když se ukáže, že jsou ve filmu zbytečné, bez milosti je vyhodím. [...] Čím jsou lepší, tím snáze se s nimi loučím, vím totiž, že jsem je nevyhodil kvůli jejich nízké kvalitě, ale proto, že nejsou potřeba. (Kieślowski, 185-186)

Kromě vytyčení limitů toho, co už nedokáže výslednému filmu dodat filmový scénář, vychází z debaty režisérů o řemeslné preciznosti a o jejich práci na place a ve střížně najevo, že tito režiséři chápou svou profesi velmi široce. Jak sám Kieślowski vysvětluje, to, co považuje za svou profesi on jako režisér hraných filmů působící v druhé polovině 20. století ve střední Evropě, značně převyšuje tradiční definici režiséra například v Hollywoodu. To, že Kieślowski považuje sám sebe ve velké míře stejně tak za režiséra jako za stříhače, by se prý třeba v Hollywoodu nemohlo stát, protože podle jeho vlastních slov by ho tam jako režiséra do filmové střížny ani nepustili (Kieślowski, 190). Dále jsou to i velké zásahy analyzovaných režisérů do tvorby scénářů, jež rozšiřují zúžený pohled na režisérkou profesi, u níž by hlavní dominantou mělo tradičně být především vedení herců,

zatímco režisér by realizoval scénář jiného autora, a posléze by natočený materiál předal do rukou jiného střihače. Analyzování režiséři dokazují, že neodmyslitelnou součástí profese filmové režie, tak jak ji oni chápali a praktikovali, je velká spoluúčast na tvorbě scénáře a na střihu.

3.5 REŽISÉR A HERECTVÍ

Ačkoliv se ústřední část jejich práce skládala z práce s herci a ačkoliv Kiesłowski v autobiografii píše, že „miluje herce“ a velký obdiv jim vzdává i Jasný, ani jeden z těchto dvou režisérů nebyli herci, byli to scenáristé a režiséři (Kiesłowski, 185). Zato Roman Polanski a Juraj Herz byli jak režiséři, tak profesionální herci. Oba hráli jako herci v divadlech a filmech jiných režisérů. Polanski dokonce hrál sám sobě v několika filmech, které současně i režíroval. Polanského a Herzovy postřehy o herectví jsou tedy o to přínosnější pro diskuzi nad režijním uvažování o herectví.

Ať se jedná o jeho přirozené herecké nadání nebo čistou radost z napodobování druhých lidí nebo dokonce jen pouhou náhodu, že se setkal v mládí s tím správným kamarádem, který v něm zájem o herectví v ten pravý moment života probudil a do jisté míry ho i herectví naučil, Roman Polanski ve své autobiografii popisuje dlouhý výčet hereckých gagů, scének a hereckých vtípků, kterým se po celý život s velkou chutí věnoval i mimo filmový plac. Zájem o tyto herecké výstupy objevil v Krakově skrze dětského kamaráda Piotra Winowského v páté třídě základní školy. Podle vlastních slov Romana Polanského byl pro jeho život solitér a rebel Piotr Winowski jedním z nejmocnějších lidí, které potkal:

Já a Piotr Winowski jsme se stali blízkými kamarády, přestože jsme pocházeli z úplně jiných poměrů. On byl potomek z kruhů vyšší střední třídy varšavské inteligence. Jeho otce houslaře zabili ve válce. Jeho matka, která vlastnila restauraci a cukrářství, byla nesmírně sofistikovaná společenská dáma, která byla hrdá na to, že zná všechny důležité lidi. Zmalovaná a spíše nevkusně elegantní [paní Winovská] měla značnou nadváhu a trpěla problémy s játry. Sám Piotr utrpěl v raném mládí nějakou formu kostní tuberkulózy. Následkem nepodařené operace měl pravou nohu značně kratší než levou a proto kulhal. Byl to vysoce inteligentní, zvědavý a až destruktivně kritický člověk plný života. [...] Opovrhoval jakoukoliv formou ambicí, [...] z principu odmítal dělat jakékoliv domácí úkoly, a byl až k smrti rozmazlený svou matkou. Jeho nejoblíbenější zábava spočívala v praktických vtípech, kdy rád napodoboval ostatní a dělal ze sebe šaška. Byl také jedním z nejlepších nenucených přirozených herců, které jsem kdy potkal. [...] Když jsme společně šaškovali, naší největší inspirací byly americké grotesky a kreslené postavičky z Disneyho filmů. (Polanski, 60, 62)

Ať už šlo o napodobování herců z amerických filmů z Cannes, které Polanski předehrával svým spolužákům v Lodži, nebo komickou řeč, kterou svému štábu pronesl na své narozeniny na lodi během natáčení filmu *Níž ve vodě*, Polanského herecké nadání se u něj projevovalo celý život v obyčejných každodenních situacích:

Když jsem měl proslov, vstal jsem a začal hrát parodickou shakespearovskou tirádu o nespravedlnostech života. Protože jsem úmyslně načasoval svá teatrální gesta špatně, všechna šlehačka z dortu postupně skončila na mých rukou. Malý Kuba Goldberg se do scénky připojil a začal mi olizovat prsty jako by byl pes. Kapitán lodi Kijek [znechuceně] odešel od stolu. (Polanski, 177)

Polanski v každodenní radosti z vtipných scének neustával ani jako uznávaný režisér, kdy si třeba krátil dlouhé chvíle s hercem a kamarádem Peterem Sellersem během dovolené v Paříži:

Vymysleli jsme si takovou pošetilou hru. Sellers, který předstíral, že byl vesnický hlupák, usedl za volant svého nového Rolls Royce a předstíral, že poprvé v životě řídí. Já jsem hrál instruktora řízení. „Šlápni na pravý pedál,“ řekl jsem, „jemně – ne, to bylo příliš, zůstaň takhle. Teď otoč volantem doleva – doleva – tak a stačí. Ne, to je moc. Tak a teď jed' rovně, teď ten druhý pedál... víc. Teď zvedni nohu – obě nohy. Teď otáčej volantem doprava, dokud neřeknu stop...“ Petera nepřestávaly takové blbosti nikdy bavit. (Polanski, 294)

V kontrastu s živelnou pošetilou energií Romana Polanského je poněkud absurdní představit si, že by se například vážný pesimisticky laděný Kieślowski nebo tak důstojný člověk, jak působí ve své autobiografii Vojtěch Jasný, oddávali takovému bláznivému šaškování.

Polanski popisuje, že si ve svých třinácti letech uvědomil během herecké scénky na skautském táboře, že objevil svůj přirozený herecký talent a směr, kterým se profesně v dospělosti vydá:

Každý večer končil zpíváním u ohně a krátkými scénkami. Přestože jsem se styděl v minulosti zúčastnit, rozhodl jsem se, že se odvážím čelit možnosti, že se zesměšním, a tentokrát jsem se připojil. Moje ztřeštěné improvizace s Piotrem Winowským, mé schopnosti napodobovat ostatní a nekonečné hodiny prosezené v kině se nyní měly uplatnit. Jeden večer jsem se přihlásil, že přednesu komický monolog, který jsem si pamatoval z minulého tábora. Třepotající světlo z ohniště bylo dostatečně silné, abych viděl zvědavé tváře mého publika. Byl jsem si vědomí třpytícího se jezera pod námi a větru, který šustil listím obrovských dubů, jenž mě obklopovaly. Jakmile jsem scénku začal hrát, moje zábrany jako by zmizely. [...] Byl to pocit, který zažijete jednou za život: objevení přirozeného talentu poskytovat potěšení druhým lidem. Přestože jsem byl malý třináctiletý kluk a vypadal jsem jako ještě mnohem mladší než moji vrstevníci, pocítil jsem najednou přívál sebevědomí, jak jsem si uvědomil, že mám sám sebe kompletně pod kontrolou. Už během této scénky jsem věděl, že přesně tomuto se chci v budoucnu věnovat: hrát pro ostatní, vyvolávat v nich smích a být zaslouženým a uznávaným středem pozornosti. [...] Objevil jsem své povolání. (Polanski, 66-67)

Polanského nízký vzrůst napomohl tomu, že nebyl přes svůj herecký talent přijat na hereckou akademii, a místo toho proto mohl zamířit ke studiu režie na filmové škole v Lodži (Polanski, 96). Herectví nicméně zůstalo pro Polanského celý život takovou vášní, že když se na konci své autobiografie ohlížel zpět za svým životem a polemizoval, co by změnil, kdyby mohl žít ještě jednou, napsal, že by se více věnoval herectví a méně režii (Polanski, 449).

Stejně jako Polanski i mladý Juraj Herz v sobě objevil už v raném dětství sklony vystupovat před lidmi:

V obývacím pokoji jsme měli pianino, u něj matka sedávala skoro každý den. Hrála většinou operetní skladby, já stál vedle ní a zpíval jsem. To jsem měl velmi rád. (Herz, 35)

Podobně jako Polanski i Herz měl herecké prozření, během kterého si uvědomil, že se chce herectví a režii věnovat profesionálně. Herz v autobiografii popisuje, jak složitě musel bojovat za to, aby mohl hrát v divadelním představení na základní škole ve slovenské Lubici. Největší motivací pro Herze bylo, že ten žák, který by hrál postavu hlavního skauta, musel během představení políbit spolužačku, do které byl Herz zamilovaný. Přestože byl nakonec Herz obsazen do největší role Vodníka, díky přirozené herecké šikovnosti a hlavně díky ambici políbit svou spolužačku přesvědčil malý Herz svou učitelku, aby ho nechala současně zahrát jak roli líbajícího skauta v první polovině představení, tak roli Vodníka v té druhé. Protože Herzova milovaná dívka neuměla zpívat, tak během představení jenom otevírala pusku, a i místo ní za oponou zpíval malý Herz. Toto představení se mu stalo osudné:

[S představením] jsem byl spokojen, protože se stalo, co jsem chtěl. V prvním jednání jsem políbil Elenu Stalmaškovou. [...] Vodník se mně stal osudným, protože ještě několik let na mě děti po ulicích křičeli „kvá, kvá“. Mně to ale nevadilo, protože to bylo moje první divadelní vystoupení a od té chvíle jsem měl jasno: „Tohle je můj osud. Chci hrát a třeba i režírovat, v divadle a u filmu.“ (Herz, 72)

A konečně i k režii se Herz dostal stejně jako Polanski kvůli svému nereprezentativnímu vzhledu. Na přijímačkách na hereckou akademii v Bratislavě byl odmítnut se slovy: „Herecky to nebylo špatné, ale co byste s tím, jak vypadáte, hrál ve slovenském repertoáru?“ (Herz, 83). Herz proto místo herecké akademie zamířil na divadelní fakultu do Prahy odkud už chyběl jenom krok k filmu na Barrandově. V menších rolích jako herec se ale Herz objevoval během celé své kariéry jak v divadle, tak ve filmu.

Po nahlédnutí do mysli herců skrze herce-režiséry Romana Polanského a Juraje Herze nyní obrátíme pozornost k hercům čistě z perspektivy režisérské profese. Přestože bohaté herecké zkušenosti z první ruky měli jenom Herz a Polanski, práce s herci byla

jedním z nejdůležitějších aspektů téměř každodenní činnosti pro všechny čtyři analyzované režiséry. Ať obsazovali herce nebo neherce, všichni režiséři se shodují, že nejdůležitější fází práce s herci je moment jejich obsazení. Polanski, Herz i Kieślowski vyzdvihují důležitost svých pomocných režisérů, kteří jim byli nejednou nápomocní při obsazování herců (Polanski, 224; Herz, 423; Kieślowski, 80). Jak obrovská může být pro režiséra pomoc jeho asistentů při obsazování je dobře vidět na příkladu, kdy Kieślowski sháněl do filmu neherce na roli nočního vrátného mezi skutečnými varšavskými vrátnými. Jeho pomocný režisér prošel během několika let na sto padesát továren ve Varšavě a Kieślowskému ukázal jen nevhodnějších deset (Kieślowski, 80). Vojtěch Jasný je s asistencí pomocných režisérů při obsazování více opatrný: „Aniž bych podceňoval kvality této profese, hledám si vždy pečlivě herce také sám“ a v každé zemi, kde točím, „si vytvářím svůj vlastní herecký archiv“ (Jasný, 101). Podobně jako jeho kolegové je i Jasný při obsazování herců nanejvýš náročný. Pro jeden film mu nedělá problém objezdit všechna divadla v zemi, aby našel ty nevhodnější herce pro své scénáře (Jasný, 101). Polanski zdůrazňuje, že správné obsazení herců je pro něj tak důležité, že s definitivním rozhodnutím čeká klidně až do posledních minut před samotným natáčením. Dokonce když zjistí i během samotného natáčení, že obsadil nějakého herce špatně, raději ho za chodu natáčení přeobsadí, než aby se spokojil s nevhodným obsazením (Polanski, 225). Polanski v autobiografii vysvětluje, že byl několikrát svědkem ve filmech svých kolegů, že špatné obsazení kompletně zničilo jejich filmy (Polanski, 300).

V případě, že herci jsou obsazeni správně, Kieślowski je toho názoru, že na samotném natáčecím place není třeba s herci nijak komplikovaně jednat ani příliš mluvit:

Snažím se hercům neříkat příliš. V podstatě jim chci říct jednu dvě věty, nic víc. Poslouchají to všechno velmi pozorně, zvláště v počáteční fázi filmu. Když jim toho řeknu moc, příliš se na to spoléhají, a pak se z toho nemůžeme vymotat. Takže raději mluvím co nejmíň. Všechno je napsané ve scénáři. Mluvíme spolu celé hodiny, ale o něčem jiném. Co nového? Nebo: Jak se ti spalo? Raději poslouchám, co mi říkají [oni]. (Kieślowski, 184)

Z perspektivy správného obsazení profesionálních herců může pro režiséra nastat velice příjemná bezproblémová spolupráce, kterou všichni zmínění režiséři zažili. Polanski vyzdvihuje nadání, pečlivost a profesionalitu Catherine Deneuve a Jacka Nicholsona, dvou z mnohých herců, které režíroval:

Pracovat s Catherine Deneuve bylo jako tančit tango s mimořádně dovednou tanečnicí. Věděla přesně, co jsem od ní na place vyžadoval a okamžitě byla

schopná vtělit se do své postavy – dokonce do té míry, že ve chvíli, kdy natáčení skončilo, sama se stala odtažitou a trochu bláznivou [jako její filmová postava]. [...] Jack Nicholson je nespoutaný. Miluje večerní zábavu, nikdy nechodí do postele dřív než nad ránem, rád poslouchá hudbu a kouří marihuanu. Vstávat brzo ráno na natáčení je pro něj ještě trýznivější než pro mě; ale když přijde na natáčení, zná všechny svoje repliky i repliky všech ostatních postav. A je tak výjimečně dobrý herec, že i ta nejhůře napsaná hollywoodská replika zní rázně, když ji říká on. (Polanski, 215, 352)

I se zdánlivě správně obsazeným a nadaným hercem ale nemusí být práce tak bezproblémová, jako zažil Polanski s Deneuve nebo Nicholsonem. Kieślowski aspekty práce s herci problematizuje, když naráží na to, že ani mezi schopným režisérem a schopným hercem nemusí fungovat stejná chemie:

Při natáčení těchto filmů jsem se poprvé setkal s mnoha herci. Zjistil jsem, že některé jsem dost dobře neznal a klidně je nemusím znát dál, protože to nejsou mí herci. Často se stává, že potkáte herce, který se vám zdá skvělý, a při práci se potom ukáže, že nerozumí, nepracuje, nepřemýšlí na stejných vlnách, na nichž vysíláte, na nichž pracujete vy. Spolupráce je prostě výměna informací, výměna proseb. (Kieślowski, 144)

O podobné komplikaci při práci s herci, o nenaladění se na sebe nebo na roli v režisérově scénáři, mluví i Juraj Herz:

Zatímco pro mě takový dialog jasně charakterizuje spisovatele zahleděného jen do svých knih, Jaromírovi [Hanzlíkovi] se zdál nelogický. „Jak to, že manžel neví, že jeho žena už deset let nepije?“ Občas se stává, že herec roli prostě necítí, a mnohokrát jsem si ověřil, že nemá smysl v takovém případě herce nějak „přitesávat“. (Herz, 445)

Juraj Herz v autobiografii dále poukazuje na komplexnost práce ve vedení herců, když vysvětluje, že i dva skvělí profesionální herci, jakými byli Rudolf Hrušínský a Vlasta Chramostová, mohou ve společných scénách narazit na odlišný způsob herecké práce i přesto, že každý sám za sebe hraje výborně. Problém spočíval v tom, že Hrušínský během natáčení filmu *Spalovač mrtvol* nerad zkoušel a podával zdaleka nejlepší výkony při svých prvních dvou klapkách, úplně nejlepší výkon při klapce první. Naopak Vlasta Chramostová byla jako divadelní herečka nejlepší až po větším množství hereckých zkoušek. Herz měl tedy na výběr ve společných scénách udělat buď kompromis v herecké kvalitě a nechat Hrušínského nebo Chramostovou podat horší herecký výkon nebo měl možnost natočit scény tak, aby se v jednom záběru oba herci museli potkávat co nejméně:

Řešil jsem to tedy tak, že jsem začal záběry rozdělovat. Několikrát jsem natočil scénu s Vlastou a potom jednou s Rudolfem, samozřejmě pokud nenastal nějaký technický problém. Společných záběrů, kde by byli oba, není ve filmu moc. V tomto smyslu to bylo dost zvláštní natáčení. Naštěstí ostatní

herci byli natolik dobří, že se přizpůsobili podle potřeby, buď Vlastě, když hráli s ní, nebo Rudolfovi, když přihrávali jemu. (Herz, 183-186)

Herz si mezi svými postřehy na aspekty režisérovy práce s herci ve své autobiografii ještě opakovaně všímá, že herci „komici mohou být v dramatických rolích skvělí, zatímco naopak to bývá někdy problém“ (Herz, 215).

Co se týká problému spjatých s kvalitou herectví, Roman Polanski si sám jako profesionální herec utvrzoval během života své poznatky o kvalitě herectví i skrze zdánlivě nesouvisející okolnosti. Polanski vysvětluje, že si v 60. letech, když žil ještě v Londýně, uvědomil v souvislosti se sexem, že herec podává své nejlepší výkony, když u hraní na herectví vlastně příliš nemyslí, je klidný, beze strachu a v harmonii sám se sebou:

Poprvé v životě jsem se cítil zcela uvolněný v přítomnosti s opačným pohlavím. Došlo mi, že při milování, stejně jako v herectví, sportu nebo hudbě, je klíč k dobrému výkonu být uvolněný a v pohodě. Do té doby jsem proto musel být spíše neuspokojivý milenec – příliš křečovitý a mající přílišný strach z odmítnutí. (Polanski, 218)

Co se problému kvality herectví týče, Polanski se ve své autobiografii dále vyhradil proti hereckým schopnostem amerického herce Johna Cassavete, kterého režíroval ve filmu *Rosemary má děťátko* a který se později sám stal velice uznávaným režisérem, o kterém se prohlašovalo, že byl výjimečně schopný právě ve vedení herců:

Cassavetes zpochybňoval každý aspekt mé režie a neustále se se mnou dohadoval o tom, jak má pronášet své repliky. Brzy jsem odhalil, že nemá žádné nadání pro charakterizaci dramatické postavy. Mohl hrát jenom sám sebe a byl zcela ztracený, když na nohou zrovna neměl svoje milované tenisky. (Polanski, 270)

Přestože Polanski je ke schopnostem budoucího uznávaného režiséra Cassavete značně kritický, Polanského narážka na Cassaveteovo neschopnost hrát, když na sobě neměl svoje tenisky, rezonuje v popisu velmi podobné situace, kterou si jako herec zažil na vlastní kůži Juraj Herz:

Našel jsem si kostým, který mi byl trochu malý, trochu mě škrtil, kalhoty mi byly krátké, ale jakmile jsem si ho oblékl, najednou jsem přesně věděl, jak tu svoji figuru hrát. Bylo to něco neuvěřitelného a měl jsem pocit, jako bych zažíval převtělení. Nikdy předtím ani potom se mi nestalo, že by mi kostým tak pomohl ve vykreslení figury. Bez něj by má postava byla úplně jiná a docela určitě horší. Uvědomil jsem si, že kostým může hercům neuvěřitelně pomoci. (Herz, 404)

Mezi ostatními poznatky o režijní práci s herci, kterými se režiséři v autobiografiích zabývají, si Juraj Herz také všímá aspektu tváří některých herců. To, že při obhlídkách

divadel režisér vidí na vlastní oči spoustu herců, ještě neznámých, že nemůže přehlédnout výraznou filmovou tvář:

Prohlédl jsem si tu šedou myšku. Bylo k neuvěření, že na fotografii může vypadat tak sexy. U filmu se občas o někom řekne, že ho má kamera ráda, to znamená, že na plátně vypadá mnohem lépe než ve skutečnosti. Než jsem viděl naživo Janu Plichtovou, nevěřil bych, jak moc může kamera také někoho milovat. Na fotografii vypadla neuvěřitelně smyslná, přestože v realitě byla sice milá a příjemná, ale naprosto nezajímavá. [...] Jakmile se ale objevila na plátně, byl to zázrak. (Herz, 201)

Herz tedy vlastně doporučuje u tváří neznámých herců, kterou Jana Plichtová před obsazením v jeho filmu *Sladké hry minulého léta* byla, aby režisér nepodcenil přínosy kamerových zkoušek, protože se může stát, že při hereckých obhlídkách režisér přehlédne nezajímavou tvář, která by se ale ve filmové kameře mohla stát „zázrakem“. Herz se konečně s herci dotýká i takových experimentů, při nichž rád a často ve svých filmech používá „zvláštní, trochu surrealistickou věc,“ kdy jednoho herce obsadí do několika vzájemně spolu nesouvisejících rolí – stejná tvář se tak překvapivě objevuje v jiném prostředí (Herz, 345).

Vojtěch Jasný u vztahu režie a herectví ještě podtrhává, že režiséři by se měli s herci přátelit a že znalost herectví je zásadní i pro tvorbu scénářů (Jasný, 71). Byť to může znít nadneseně, tak Jasný je také jediný z analyzovaných režisérů, který mezi herce řadí i zvířata a jako s herci s nimi také pracuje (Jasný, 88). Konečně jak již bylo zmíněno v debatě nad „náboji“ filmového placu, velký význam herectví přikládá ve chvílích svých osobních pochybností o serióznosti režiséřského povolání Krzysztof Kieślowski. Kieślowski, který své režiséřské povolání často vnímá jako neseriózní živobytí, tvrdí, že tohoto trapného pocitu ho dokáže zbavit především právě dobře zahraná herecká situace před kamerou, což nejlépe vystihuje tato již jednou použitá citace:

Často se ve chvílích pochyb objevuje něco, co přinejmenším na chvíli způsobuje, že ten trapný pocit mizí. Můžou to být třeba jen čtyři mladé francouzské herečky: na náhodném místě, v nepatřičném oblečení, s označovanými rekvizitami a partnery – hrají tak krásně, že se všechno stává skutečností. Odříkají nějaké repliky, usmívají se nebo se trápí – a já najednou rozumím, k čemu to všechno je. (Kieślowski, 10)

ZÁVĚR

Pokud ze vzorku čtyř analyzovaných autobiografií režisérů Krzysztofa Kieślowského, Vojtěcha Jasného, Romana Polanského a Juraje Herze shrneme, jakými osobnostními rysy zvolení režiséři disponovali a jaké postupy a názory v autobiografiích sdílejí o vymýšlení nápadů, tvorbě scénářů, práci na place a ve střižně a o vedení herců, je možné vytvořit profil ideálního filmového režiséra tak, jak by ho viděli tito čtyři významní režiséři.

Co se týká výroby filmového díla, analyzovaní režiséři se shodují, že nadčasový film režisér bez pomoci spoluscenáristů nebo alespoň dramaturgů zkrátka nenatočí. Spolutvůrci scénáře pro režiséra nejsou pouze profesní kolegové, ale v první řadě velmi blízcí, snad přímo ti nejbližší přátelé. Režiséři se také shodují, že není dobrého filmu bez dobrého scénáře. Protože scénář v první řadě nevzniká na papíře, ale v hlavě, tvůrci scénáře mohou vymyslet skvělý scénář i v absolutní chudobě, jak dokazuje případ Romana Polanského a jeho nejvěrnějšího přítele a spoluscenáristy Gérarda Bracha, kterým na začátku jejich společné cesty z absolutní bídy a chudoby pomohly právě jejich společně napsané scénáře. A zatímco se filmy rodí v hlavě, diváci se na ně dívají na plátně. Film se tedy neskládá ze slov napsaných na papíře, ale z výrazových prostředků filmové řeči. Všichni analyzovaní režiséři se shodují, že nejlepší způsob, jak se filmové řeči učit, je praxe natáčení spojená se studiem předešlých významných děl kinematografie. Co se týká psaní scénáře – nebo lépe řečeno psaní návodu, jaké výrazové prostředky filmové řeči během natáčení použít – analýzou autobiografií vychází najevo, že schopnost vytvořit dobrý scénář je podmíněna také značnou praxí ve tvorbě scénářů. A s praxí přichází nabyté znalosti stavby dramatického díla. Co se konkrétních stavebních postupů tvorby scénáře týče, Kieślowski jako režisér zdůrazňuje, že scénář je ve všech fázích vzniku potřeba vnímat z perspektivy celku, a ne pouze z perspektivy dílčích scén. Všichni analyzovaní režiséři se také shodují, že režisér by měl být obzvláště opatrný při práci s dialogy a vědět, že když se ve filmu příliš mluví, ubírá se tím prostor ostatním a často silnějším výrazovým prostředkům filmové řeči. Byť je Jasný ve svém přesvědčení z analyzovaných režisérů jediný, jeho názor, že ty nejlepší filmy jsou stejně tragické jako komické, rezonuje v jeho autobiografii velmi silně. Nejlepší filmy jsou podle něj tragikomické, protože takový je i život sám.

A právě život je pro Kieślowského a Jasného největší inspirací pro tvorbu jejich scénářů, čemuž se naučili během své bohaté praxe v natáčení dokumentárních filmů. Pokud by měl člověk z autobiografie Vojtěcha Jasného extrahovat jedno jeho nejhlubší přesvědčení o profesi filmového režiséra, potom by zjistil, že režisér musí mít především život, lidi, zvířata a přírodu rád. A stejně jako je prosté toto Jasného přesvědčení, Jiří Trnka Jasnému radil, že jeho filmy mají být také prosté. Polanski a Herz, kteří se drželi klasických filmových žánrů, by od ideálního režiséra vyžadovali, aby měl film za každých okolností silný děj a dobře charakterizované dramatické postavy. Kieślowski by s tímto tvrzením pokorně souhlasil a dodal by, že největší chybou jeho nejoceňovanějších filmů bylo právě to, že on postavil nad děj filmu myšlenku. Je ale třeba dodat, že Kieślowski je v tomto soudu příliš sebekritický a vhodnější by bylo uvést, že jeho komplexní, ale přesto silné vytříbené děje byly navíc řízeny ještě myšlenkou. Jednou z mnohých takových myšlenek bylo v jeho oslavované trilogii filmů *Tři barvy* aplikování politicko-spoločenských hesel volnost, rovnost, bratrství do intimní zóny osobního života. Takový nekonvenční přístup k filmovým námětům reflektuje Jasného přesvědčení, že režisér přestává být umělcem ve chvíli, kdy přestává riskovat. Všichni analyzovaní režiséři by se shodli, že přes důležitost filmového scénáře je třeba věnovat stejnou pozornost také ostatním fázím natáčení, protože opravdová síla filmového díla vzniká až skrze „náboje“ hereckých akcí a dalších souvislostí odehrávajících se na filmovém place. Kieślowski by vedle náboje placu vyzdvihl i jedinečnost procesu filmového střihu, kde podle něj teprve vzniká ten skutečný těžko uchopitelný duch filmového díla. Z výše popsaného výčtu schopností, kterými musí filmový režisér podle analyzovaných autobiografií disponovat, je zřejmé, že vybraní režiséři chápou svou profesi velmi široce. Kromě výsostně režijní činnosti, kterou je vedení herců a štábu na place, musí režisér také skvěle rozumět scénaristické a střihačské profesi. Všichni režiséři se také shodují, že v otázkách kvality řemeslného provedení by se neměly dělat kompromisy v žádné fázi výroby filmu. Ke krajnosti v těchto úvahách dochází Roman Polanski, který o výrobě filmu ve své autobiografii píše dokonce jako o „filmovém inženýrství“. Nezbytným dokumentem pro dosažení vysoké řemeslné úrovně filmového díla je pro analyzované režiséry technický scénář.

Z analyzovaných autobiografií vychází také najevo, že jedním z nejzákladnějších a nejdůležitějších aspektů režisérské profese je práce s herci. Právě správně vedená herecká akce zbavuje režiséra, jako byl Kieślowski, možné obavy, že se věnuje neserióznímu životu. Ač má režisérova práce s hercem spoustu zákrutů a variací, všichni analyzovaní

režiséři se shodují, že to nejdůležitější, co oni jako režiséři musejí udělat pro dobré herectví, je obsadit správného herce. Pokud tak režisér učiní, během práce s takovým hercem už toho nemusí tolik říkat. Stačí se spíš jenom dívat a poslouchat. Pokud režisér správného herce neobsadí, natočí špatný film. Jasný, Kiesłowski a Polanski by k výběru herce ještě doplnili, že stejně jako se všemi členy štábu, je i ve vztahu režiséra k herci důležitým prvkem přátelství.

Analýza osobnostních rysů vybraných režisérů ukázala, že filmový režisér může buďto oscilovat v různých etapách života a profesní kariéry mezi pesimistickým a optimistickým laděním své osobnosti, nebo po celý život tíhne k jedné stabilnější poloze. Zvláště v dichotomii mezi pesimismem a optimismem analýza čtyř režisérských autobiografií potvrzuje tvrzení amerického psychologa Jeroma Brunera, že „každý je svým vlastním způsobem projevem kultury. Individuální psychická geografie odráží kulturní geografii“ (Bruner, 2001, 33). Na základě jeho autobiografie by se právě proto dalo tvrdit, že Kiesłowského přirozenou tendenci k pesimismu prohloubila kultura stanného práva v Polsku, která jemu i většině zbylého polského obyvatelstva ohnula páteř. Jasný a Polanski, kteří oba ze svých utlačovaných zemí emigrovali, by mohli namítnout, že každý režisér má možnost opustit kulturu, která ho utlačuje a jít za lepším optimističtější životem do přívětivější kultury. Kiesłowski by ale navzdory svému nadměrnému pesimismu mohl namítnout, že právě zůstat tam, kde je sice člověk utlačovaný, ale kam také patří, přináší nejhodnotnější tvůrčí výsledky. Juraj Herz by mohl namítnout, že žít jenom na jednom ze dvou protipólů optimismu a pesimismu není potřeba, ať už žije režisér v jakékoliv kultuře, protože se dá neustále oscilovat někde mezi těmito dvěma extrémy. Ať se režisér přikloní k jakémukoliv ladění své osobnosti, jisté je, že se může uvnitř své kultury chovat klidně i proti přesvědčení psychologa Brunera, který tvrdí, že lidé se často prezentují tak, aby je daná kultura akceptovala (Bruner, 2001, 29). Kiesłowski je se svou tvrdou sebekritičností a otevřeností příkladem režiséra, který se nebojí prezentovat sebe sama upřímně, i když to obnáší právě nepřijetí kultury, ve které žije.

Jak se z analýzy autobiografií dále ukázalo, režisér během vykonávání své profese a v různých fázích svého života může zaujmout všechny pozice na spektru od pokory přes zdravé sebevědomí, přímost v komunikaci a osobní dominanci až po aroganci a egoismus. Z vyjmenovaných poloh sami režiséři nejdůrazněji vyzdvihují, nebo z jejich chování nejvíce vystupuje najevo, že režisér musí být schopný komunikovat napřímo a nebát se vcházet do konfliktů, pokud jinak nelze dosáhnout jeho tvůrčích záměrů.

Jasný připomíná, že režisér může zůstat ve svém upřímném přesvědčení někdy i sám v izolaci a že ani toho není třeba se obávat. Režisér ale také musí umět být sebekritický a uznat, když nemá pravdu on, ale jeho spolupracovníci. Egoisticky si prosazovat své je poloha, kterou většina režisérů nedoporučuje. Především Vojtěch Jasný a Krzysztof Kiesłowski poukazují v každém jednání na pokoru a kuráž – ne drzost, ale kuráž spojenou s upřímnou pokorou. Autorita režiséra vychází ze znalosti a nelze si ji vynutit. Kiesłowski zdůrazňuje, že „nikdo neví“, a proto nabádá režiséry k eliminaci absolutních soudů vůči lidem a jejich činům. Tento režisér je také příkladem, že sebevědomí se nemusí vždy projevovat hlasitě a že jeho zdravá míra v sobě zahrnuje také schopnost být sebekritický. A konečně přízemně upřímný Juraj Herz by určitě s humorem vyzdvihnul, že nikdo včetně režisérů by se neměl brát příliš vážně. Život sám je totiž větší než jakýkoliv jeden režisér. Jasný a Kiesłowski by profil ideálního režiséra zakončili slovy, že dobrý režisér je především dobrý člověk. Přestože ze sociologického hlediska je tato práce omezena pouze na mikrodimenze společenského života – na jednu lidskou profesi filmové režie – historik Jan Lukeš, jehož citátem tato diplomová práce začala, v následujícím citátu vysvětluje, že analyzovaným režiséřským autoritám je třeba v jejich autobiografiích věnovat pozornost i z širšího celospolečenského hlediska hlavně a v první řadě proto, že byli dobří lidé:

Být učitelem, mentorem, navíc v oblasti umění a morálky, znamená odedávna být autoritou především v přístupu k problémům, nikoli jen v jejich konkrétním řešení. Doba, v níž žijeme, má tendenci autority relativizovat, zviklávat hodnoty, které reprezentují, protože je výslednicí nesmírně dramatického úseku lidských dějin, v nichž často právě ty největší autority tragicky selhaly. O to větší cena je však těch, kteří z výhně doby vyšli se ctí, kteří v žáru dějin dokázali najít sebe sama, nezpronevěřit se svému lidství. Oni představují v chaosu [začátku] tohoto divného století mentální oporu – ne ideologové, politici, média, ale tito moudří staří mužové, dívající se někdy na náš svět už tak trochu z druhé strany. (Lukeš, 12)

Právě autobiografie se v této diplomové práci ukázaly být hodnotné zdroje pro sociologický výzkum lidských profesí, konkrétně profesi filmové režie. Jak bylo vysvětleno v první části, v tomto ohledu tato diplomová práce navazuje především na výzkum Dietricha Erbena a Tobiasse Zervoseny, kteří autobiografie významných kulturních osobností také zvolili za výzkumný vzorek pro analýzu lidských profesí v jejich knize *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion: Autobiographie und Professionsgeschichte/ Vlastní život jako estetická fikce: Autobiografie a profesní historie* (Erben a Zervosen, 2018). Stejně jako Erbenova a Zervosenova studie vychází tato práce z přesvědčení, že knižní

autobiografie jsou hodnotným výzkumným materiálem pro studium profesních, kulturních a sociálních dějin. Protože tato práce analyzovala vybrané autobiografie primárně z hlediska obsahu jednotlivých knih, a ne z hlediska literárního žánru, je třeba přijmout výhradu literární teoretičky Kláry Soukupové, že výzkum založený na obsahové analýze nemůže přinést nové zásadní závěry pro studium autobiografie jako literárního žánru (Soukupová, 2018, 584). I přesto tuto výhradu ale je možné tvrdit, že tato diplomová práce stvrzuje některé výzkumné nálezy literárního teoretika Timothyho Dowa Adamse. Z jeho studie *Telling Lies in Modern American Autobiography/ Lhaní v moderní americké autobiografii* vyplývá, že žánr autobiografie nelze zdiskreditovat jako zdroj hodnotných informací pro studium kulturních dějin navzdory upozorněním prezentovaným například Klárou Soukupovou a literární historičkou Evou Klíčovou, které se ve svém studiu zabývají mimo jiné tím, že autobiografie jsou podle nich psány na základě nespolehlivé paměti jejich autorů a že je třeba tento žánr vnímat ne jako objektivní záznam pravdy, ale jako uměle vytvořené textové konstrukty, v kterých se autoři často prezentují v lepším světle. Stejně jako Adamsem analyzované autobiografie amerických spisovatelů v jeho knize, v kontextu mnou analyzovaných autobiografií filmových režisérů nelze tvrdit, že ojedinělé historické nepřesnosti podřívají autentičnost jednotlivých textů jako celků (Adams, 1990, 167). Tvrdé sebeodsuzující soudy Krzysztofa Kieślowského, který se často ve své autobiografii otevřeně vnímá jako slabý člověk, nebo Polanského přiznání se k egoismu, zajisté nejsou těmito autory předkládány se záměrem zkrášlovat svou vlastní minulost. Jak bylo popsáno výše, tato diplomová práce reflektuje také koncepty „kulturní a psychické geografie“ psychologa Jeroma Brunera (Bruner, 2001).

V první části této práce bylo zdůrazněno, že vedle přínosu pro historické bádání filmové teorie má tato práce přínos především pro filmovou praxi. Protože tvorba každého režiséra je velmi subjektivní problematika, psát o takové tvorbě nutně posouvá tuto diplomovou práci na hranu akademického textu a autorské eseje. V tomto ohledu je třeba připomenout stanovisko filozofky Terezy Matějčkové, podle které si volnější esejistická forma drží v českém akademickém prostředí důležité místo (Matějčková et al, 2019). Prostor pro autorskou interpretaci hájí v kvalitativním výzkumu i významný sociolog Charles Wright Mills (Wright Mills, 2002). Co se týče metodiky obsahové analýzy kvalitativního sociologického výzkumu, která byla v této práci zvolena, je třeba dále připomenout, že dělení práce do konkrétních kapitol vyšlo ne z předem stanovených hypotéz, ale ze sběru dat v analyzovaných autobiografiích a z jejich interpretace, jak předepisují pravidla

kvalitativního sociologického výzkumu (Disman, 2007, 314, 137). Proto například dělení na pesimistické a optimistické ladění osobnosti, důraz na tvorbu scénáře nebo na řemeslnou preciznost vychází z analýzy mého výzkumného vzorku konkrétních čtyř režisérů. Tyto aspekty jsou výrazně přítomné a široce diskutované ve zvolených autobiografiích, a právě proto ovlivnily i samotné dělení práce do jednotlivých kapitol. Do budoucna se otevírá řada okruhů, které by na tento výzkum mohly navázat. Zajímavá perspektiva výzkumu by byla analyzovat režisérskou profesi z perspektivy osobnostních rysů, tvorby scénáře a vedení herců v podobném rozsahu jako tato diplomová práce, ale na odlišném vzorku zkoumaných režisérů. Obohacující by byl i výzkum, který by analyzoval ve větší hloubce názory mnou vybraných čtyř režisérů na aspekty režisérské profese související s obrazem, zvukem, střihem, rozpočty a financemi nebo prezentací filmů v kinech. Neprobádané a velice zajímavé pole výzkumu je analýza režisérské profese z pohledu žen režisérek. A poslední otázka, kterou se sluší na závěr tohoto výzkumu o profesi filmového režiséra položit, je, jak by mohlo být přínosné provést podobné analýzy autobiografií i u dalších profesí, jakými jsou například učitelé, lékaři, státní úředníci nebo celá řada jiných povolání.

SUMMARY

The findings of this thesis based on the sociological qualitative content analysis of the autobiographies of the four film directors are:

- Directors either remain their entire lives being mostly optimistic or pessimistic individuals or they oscillate between the two modes depending on the specific circumstances they are living through at any specific moment. The analysis demonstrates that directors are very skilled in being able to both dominate other people in order to push forward their creative agendas and at the same time they are able to step back and listen to others if this helps making their film better. All directors come across as highly intelligent, analytical minds who communicated very directly with the others. Direct communication helps them get to the core of a problem without any unnecessary hesitation or without much delay. This is especially important because film-making is a fast and expensive enterprise. Especially Jasny and Kiesłowski were identified as highly moral, life and people loving individuals with a great deal of humbleness and personal courage.
- Regarding the actual making of a film, directors most value their professional collaborations with fellow screenwriters. They also highly value the fact they are friends with them. Directors have vast experience in screenwriting and have excellent knowledge of how a story should be built.
- Whereas Polanski and Herz are great craftsmen of classic genre films of high quality, Jasny and Kiesłowski celebrated success of their films even though their approach is more experimental and spiritual.
- As much as they are aware of the importance of a script, directors emphasize also the importance not to underestimate the actual process shooting a film during which the real magic of the cinematic art takes place. Kiesłowski adds that another form of unique magic occurs when the film undergoes the editing process.
- The four analysed directors all strive for the highest possible quality of film craft (i.e. formal quality/ technical quality) in all phases of the film-making process. Polanski goes as far as claiming that film should be made with an “engineer’s precision”. The necessary tool for achieving this is the shooting script.
- Directors agree the most important aspect of directing actors is casting them right. The rest of the process is more about the directors carefully listening to the actors rather than speaking to them excessively.
- The findings of this thesis reflect Timothy Dow Adams’ findings that the literary genre of autobiography can be taken as an authentic source of information even despite possible cases of historical inaccuracy occasionally presented by the authors of autobiographies (Adams, 1990). The thesis also affirms Jerome Bruner’s findings that “individual psychic geography reflects the cultural geography” and that everyone is, “in his or her own way, an expression of the culture” (Bruner, 2001, 33).

POUŽITÁ LITERATURA

Referenční systém: Harvard.

Adams, Timothy Dow (1990) *Telling Lies in Modern American Autobiography* [Lhaní v moderní americké autobiografii]. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Bergman, Ingmar (1991) *Laterna magica*. Praha: Odeon.

Bogdan, Robert a Taylor, Steven J. (1975) *Introduction to Qualitative Research Methods: A Phenomenological Approach to the Social Science* [Úvod do kvalitativních výzkumných metod: Fenomenologický přístup k sociálním vědám]. New York: John Wiley & Sons.

Brockmeier, Jens a Carbaugh, Donal (2001) *Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture* [Narativ a identita: Studie autobiografie, vlastního já a kultury]. John Benjamins Publishing Company.

Bruner, Jerome (2001) Self-making and world-making [„Sebe-tvoření a světa-tvoření“]. Ve: Jens Brockmeier a Donal Carbaugh (ed.) *Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture* [Narativ a identita: Studie autobiografie, vlastního já a kultury]. John Benjamins Publishing Company, 25-38.

Buñuel, Luis (2004) *Do posledního dechu*. Praha: Bookman.

Culler, Jonathan (2002) *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host.

Disman, Miroslav (2007) *Jak se vyrábí sociologická znalost?*. Praha: Nakladatelství Karolinum.

Ejzenštejn, Sergej (1987) *Paměti*. Praha: Odeon.

Erben, Dietrich a Zervosen, Tobias (2018) *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion: Autobiographie und Professionsgeschichte* [Vlastní život jako estetická fikce: Autobiografie a profesní historie]. Bielefeld: Transcript.

Fellini, Federico (1986) *Dělat film*. Praha: Panorama.

Forman, Miloš (2007) *Co já vím aneb Co mám dělat, když je to pravda?*. Praha: Bookman.

Fromm, Erich (1993) *Strach ze svobody*. Praha: Naše vojsko.

Giddens, Anthony (2012) *Proměna intimacy*. Praha: Portál.

Giddens, Anthony (2013) *Sociologie*. Praha: Argo.

- Gilliam, Terry (2017) *Gilliameska*. Brno: Jota.
- Hامل, Patricia (1986) *Memory and Imagination* [Paměť a představivost]. Ve: Douglas Hunt (ed.) *The Dolphin Reader*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1003-1014.
- Herz, Juraj (2015) *Juraj Herz, Autopsie*. Praha: Mladá fronta.
- Chaplin, Charles (2003) *My Autobiography* [Moje autobiografie]. Penguin Classics.
- Chytilová, Věra a Pilát, Tomáš (2010) *Věra Chytilová zblízka*. Praha: XYZ.
- Jakubisko, Juraj (2013) *Živé stříbro*. Praha: XYZ.
- Jandourek, Jan (2009) *Úvod do sociologie*. Praha: Portál.
- Jasný, Vojtěch (1999) *Život a film*. Praha: Národní filmový archiv.
- Juráček, Pavel (2017a) *Pavel Juráček: deník I*. Praha: Torst.
- Juráček, Pavel (2017b) *Pavel Juráček: deník II*. Praha: Torst.
- Juráček, Pavel (2018) *Pavel Juráček: deník III*. Praha: Torst.
- Kieślowski, Krzysztof (2013) *Kieślowski o Kieślowském*. Praha: Academia.
- Klíčová, Eva (2019) *Historický román v současné české literatuře versus téma dějin v české próze (po roce 2000)*. *Czechlit.cz*. Praha: České literární centrum. Dostupné na: <https://www.czechlit.cz/cz/feature/historicky-roman-v-soucasne-ceske-literature-versus-tema-dejin-v-ceske-proze-po-roce-2000/> [navštíveno 15/ 10/ 2020].
- Kurosawa, Akira (1983) *Something Like An Autobiography* [Něco jako autobiografie]. New York: Vintage Books.
- Lee, Spike (2006) *That`s My Story and I`m Sticking to It* [To je můj příběh a držím se ho]. New York: W. W. Norton & Company.
- Lukeš, Jan (1999) *Učitelovy názory*. Ve: Vojtěch Jasný, *Život a film*. Praha: Národní filmový archiv, 11-13.
- Lumet, Sidney (1996) *Making Movies* [Dělat filmy]. New York: Vintage Books.
- Matějčková, Tereza a Jetmar, Jakub a Sliš, Ondřej (2019) *Žádné hodnoty snad nemám a ani mít nebudu*. *Finmag*, 2/ 11/ 2019. Dostupné na: <https://finmag.penize.cz/kaleidoskop/410599-zadne-hodnoty-snad-nemam-a-ani-mit-nebudu> [navštíveno 25/ 10/ 2020].
- Menzel, Jiří (2013) *Rozmarná léta*. Praha: Sloart.

- Podskalský, Zdeněk (2010) *Není tam nahoře ještě někdo jinej?*. Praha: XYZ.
- Polanski, Roman (1984) *Roman by Polanski [Polanski o Romanovi]*. New York: William Morrow and Company.
- Poledňáková, Marie (2013) *S kým mě bavil svět*. Praha: Euromedia Group.
- Renoir, Jean (2004) *Můj život a mé filmy*. Praha: Academia.
- Richardson, Tony (1993) *Long Distance Runner: A Memoir [Přespolní běžec: paměti]*. London: Faber and Faber.
- Rushton, Richard a Bettinson, Gary (2011) *What is Film Theory? [Co je filmová teorie?]*. New York: Open University Press.
- Soukupová, Klára (2012) *(Re)Konstrukce subjektivity a času v žánru autobiografie*. Mgr. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta.
- Soukupová, Klára (2018) Kunsthistorické čtení autobiografií. *Česká literatura*, 2018 (4) 583-585.
- Soukupová, Klára (2019) *Autobiografie v kontextu teorie pozicionality*. Ph.D. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta.
- Tarkovskij, Andrej (2009) *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura.
- Vávra, Otakar (2011) *Paměti aneb moje filmové 100letí*. Praha: BVD.
- Vorel, Tomáš (2017) *Rejža Vorel*. Praha: Pražská scéna.
- Wajda, Andrzej (1996) *Moje filmy*. Olomouc: Votobia.
- Wright Mills, Charles (2002) *Sociologická imaginace*. Praha: SLON - Sociologické nakladatelství.

FILMOGRAFIE

Amatér/ Amator. (1979) Film. Režie Krzysztof Kieślowski. Polsko.

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

Bůh masakru/ Carnage. (2011) Film. Režie Roman Polanski. Francie, Německo, Polsko, Španělsko.

Čínská čtvrť/ Chinatown. (1974) Film. Režie Roman Polanski. USA.

Dekalog. (1988) Televizní seriál. Režie Krzysztof Kieślowski. Polsko.

Dvojí život Veroniky/ La Double Vie de Véronique. (1991) Film. Režie Krzysztof Kieślowski. Francie, Polsko, Norsko.

Hnus/ Repulsion. (1965) Film. Režie Roman Polanski. Velká Británie.

Jizva/ Blizna. (1976) Film. Režie Krzysztof Kieślowski. Polsko.

Klaunovy názory/ Ansichten eines Clowns. (1976) Film. Režie Vojtěch Jasný. Západní Německo.

Krátký film o lásce/ Krótki film o miłości. (1988) Film. Režie Krzysztof Kieślowski. Polsko.

Krátký film o zabijeni/ Krótki film o zabijaniu. (1987) Film. Režie Krzysztof Kieślowski. Polsko.

Maigret. (1991-2005) Televizní seriál. Režie Juraj Herz a další. Francie, Belgie, Švýcarsko, Československo.

Marketa Lazarová. (1967) Film. Režie František Vláčil. Československo.

Morgiana. (1972) Film. Režie Juraj Herz. Československo.

Muž ve stínu/ The Ghost Writer. (2010) Film. Režie Roman Polanski. Francie, Německo, Velká Británie.

Náhoda/ Przypadek. (1987) Film. Režie Krzysztof Kieślowski. Polsko.

Nikdo mě nemá rád/ Les 400 coups. (1959) Film. Režie François Truffaut. Francie.

Nůž ve vodě/ Nóż w wodzie. (1962) Film. Režie Roman Polanski. Polsko.

Občan Kane/ Citizen Kane. (1941) Film. Režie Orson Welles. USA.

Osm a půl/ Otto e mezzo. (1963) Film. Režie Federico Fellini. Itálie, Francie.

Panna a netvor. (1978) Film. Režie Juraj Herz. Československo.

Petrolejové lampy. (1971) Film. Režie Juraj Herz. Československo.

Ples upírů/ The Fearless Vampire Killers. (1967) Film. Režie Roman Polanski. USA, Velká Británie.

Rosemary má děťátko/ Rosemary`s Baby. (1968) Film. Režie Roman Polanski. USA.

Sedmá pečeť/ Det sjunde inseglet. (1957) Film. Režie Ingmar Bergman. Švédsko.

Sladké hry minulého léta. (1969) Film. Režie Juraj Herz. Československo.

Spalovač mrtvol. (1968) Film. Režie Juraj Herz. Československo.

Straka v hrsti. (1983) Film. Režie Juraj Herz. Československo.

Touha. (1958) Film. Režie Vojtěch Jasný. Československo.

Transport z ráje. (1962) Film. Režie Zbyněk Brynych. Československo.

Tři barvy: Bílá/ Trois couleurs: Blanc. (1994) Film. Režie Krzysztof Kieślowski. Francie, Polsko, Švýcarsko.

Tři barvy: Červená/ Trois couleurs: Rouge. (1994) Film. Režie Krzysztof Kieślowski. Francie, Polsko, Švýcarsko.

Tři barvy: Modrá/ Trois couleurs: Bleu. (1993) Film. Režie Krzysztof Kieślowski. Francie, Polsko, Švýcarsko, Velká Británie.

U konce s dechem/ À bout de souffle. (1960) Film. Režie Jean-Luc Godard. Francie.

Všichni dobří rodáci. (1968) Film. Režie Vojtěch Jasný. Československo.

Žaluji!/ J'accuse. (2019) Film. Režie Roman Polanski. Francie, Itálie.

Život schizofrenního básníka Alexandra Märze/ Das Leben des schizophrenen Dichters Alexander März. (1976). Film. Režie Vojtěch Jasný. Západní Německo.

TEZE DIPLOMOVÉ PRÁCE

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce	
TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:	
Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: Ballek Lubomír	Razítko podatelny:
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: 2015/2016	
E-mail diplomantky/diplomanta: ballek@atlas.cz	
Studijní obor/forma studia: Žurnalistika/denní	
Předpokládaný název práce v češtině: Filmové řemeslo v autobiografiích filmových režisérů	
Předpokládaný název práce v angličtině: Film Craft in Autobiographies of Film Directors	
Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013) (diplomovou práci je možné odevzdat <u>nejdříve</u> po dvou semestrech od schválení tezí) LS 2017/ 2018	
Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků): V této práci bych chtěl shrnout, co nejvýznamnější čeští a světoví režiséři ve svých autobiografiích píšou o filmovém řemesle. Vedle obsahů samotných autobiografií bych se chtěl v práci částečně dotknout i problematiky autobiografií jako takových. Co čtenáři mohou nabídnout a co jsou jejich limity. Autobiografií světových režisérů bylo v angličtině napsáno na desítky, o českých režisérech znatelně méně, ale řada těch nejvýznamnějších režisérů, jako byli Vávra, Forman, Chytilová nebo Jasný, autobiografie napsala. Problematikou autobiografie jako literárního žánru a jejího postavení mezi ostatními žánry se zabývá velká řada teoretických studií psaných především v angličtině. V sekci „Základní literatura“ uvádím dvě z nich. Můj přístup, tedy komparace jednotlivých autobiografií a práce s nimi jako s primárními zdroji, je ale prakticky zcela neprobádané pole akademického výzkumu. To beru jako jeden z přínosů mé práce.	
Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků): Skrze analýzu jednotlivých autobiografií bych se chtěl dozvědět, jakými rozličnými způsoby režiséři pracují s herci, jak vymýšlejí své nápady, jak pracují s obrazem a zvukem, ale také obecněji, jaké postavení pro ně film má v širším kontextu společnosti a jejich životů. Ve své práci bych chtěl použít jako primární zdroje výzkumu autobiografie	

vybraných režisérů a vzájemně je mezi sebou porovnat. Chtěl bych komparací textů odhalit konkrétní aspekty, které je vedly a principy, kterými se daní tvůrci řídili ve své filmové tvorbě. Chtěl bych odhalit, co vybrané režiséry spojuje a co je rozděluje. Fakt, že samotní režiséři jsou podepsáni pod svými autobiografiemi jako autoři, beru za zásadní. O slavných režisérech byla napsána jinými lidmi řada knih a biografií. Ale autobiografii lze považovat za jistou formu zpovědi. Zpovědi, v níž autor na sebe prozradil to, co prozradit chtěl, ale také toho hodně neřekl a utajil. Chtěl bych tedy dostat jednotlivé filmaře i do jisté formy dialogu mezi sebou. Například Miloš Forman ve své knize příliš nekomentuje výtvarnou obrazovou stránku svých filmů. Naopak pro Bergmana je světlo a výtvarno zcela zásadní. Má práce se dá chápat jako rozhovor velkých filmařů, přičemž svoji roli vidím v poloze moderátora, jehož cílem je komparovat a analyzovat vyřčené i nevyřčené.

Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):

1. Fenomén autobiografie
2. Film, umění, život (Kapitola o tom, kde pro jednotlivé režiséry v jejich životě stojí film, v čem pro ně je a není důležitý.)
3. Režisér a ostatní profese (Jak režiséři definují své vlastní postavení mezi ostatními členy štábu.)
4. Námět, scénář (Jak se rodí nápad pro film až po jeho realizaci při natáčení.)
5. Herectví (Jak režiséři pracují s jedním z nejdůležitějších elementů filmu: s herci.)
6. Obraz a zvuk (Co pro režiséry znamená obrazově-výtvarná a zvuková stránka filmu. Jak s ní nakládají.)
7. Natáčecí „plac“, spolupráce s lidmi (Jedna z nejdůležitějších fází filmů je jeho samotná výroba. Jak režiséři natáčejí své filmy, jak se chovají na natáčecím place a jak spolupracují s často obrovským množstvím lidí ze štábu.)
8. Střih (Jak režiséři pracují ve střihně. Je nejdůležitější fáze při realiaci filmů pro režiséry vývoj scénáře, samotné natáčení nebo až střih filmů?)
9. Prezentace filmů a jejich reflexe – kritika, diváci, peníze (Jak se režiséři dívají na prezentaci svých filmů. Co pro ně znamená filmový divák? Jak důležité jsou pro režiséry finanční zisky jejich filmů)

Vymezení podkladového materiálu (např. titul periodika a analyzované období):

Autobiografie českých a světových filmových režisérů tvořících od 30. let 20. století:

Bergman, Ingmar (1991) *Laterna magica*. Odeon.

Bunuel, Luis (2013) *My Last Sigh: The Autobiography of Luis Bunuel*. Vintage Books.

Bresson, Robert (2009) *Notes on the Cinematograph*. Sun & Moon Press.

Fellini, Federico (2015) *Making a Film*. Contra Mundum Press.

Forman, Miloš a Novák, Jan (2007) *Co já vím aneb Co mám dělat, když je to pravda?.* Bookman.

Chaplin, Charles (2003) *My Autobiography*. Penguin Classics.

Chytilová, Věra a Pilát, Tomáš (2010) *Věra Chytilová zblízka*. XYZ.

Jakubisko, Juraj (2013) *Živé stříbro*. XYZ.

Jasný, Vojtěch (1999) *Život a film*. Národní filmový archiv.

Kieślowski, Krzysztof a Stoková, Danuta (2013) *Kieślowski o Kieślowském*. Academia.

Kurosawa, Akira (1983) *Something Like An Autobiography*. Vintage Books.

Renoir, Jean (1991) *My Life And My Films*. Da Capo Press.

Tarkovskij, Andrej (2003) *Sculpting In Time*. University of Texas Press

Truffaut, François (2014) *The Films in My Life*. Diversion Books.

Vávra, Otakar (2011) *Paměti aneb moje filmové 100letí*. BVD.

Metody (techniky) zpracování materiálu:

Obsahová analýza autobiografií, segmentace témat a jejich komparace.

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

Adams, Timothy Dow (2009) *Telling Lies in Modern American Autobiography*. University of North Carolina Press Enduring Editions.

Timothy Down se ve své studii zabývá otázkou, do jaké míry je se dá věřit autobiografiím. Na příkladech pěti autobiografií tvrdí, že autoři těchto knih často lžou. To, co o sobě zatají, popřípadě to, o čem přímo lžou, řekne podle Timothy Dowa na autora autobiografie často víc, než když o sobě autor napíše pravdu.

Brockmeier, Jens a Carbaugh, Donal (2001) *Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture*. John Benjamins Publishing Company.

Autoři této studie se zabývají otázkami, jak narativní vyprávění formuje naše porozumění života a jakou roli vyprávění hraje při sebeidentifikace člověka ve společnosti. Skrze eseje od významných akademiků se studie zabývá těmito otázkami i z perspektivy autobiografií.

Carriere, Jean-Claude (2014) *Vyprávět příběh*. Limonádový Joe.

Významný světový scenárista vypráví o řemeslu filmového scenáristy a své spolupráci s významnými světovými režiséry, mezi které patří i Miloš Forman.

Rushton, Richard a Battinson, Gary (2010) *What is Film Theory?*. Open University Press.

Knih seznamuje čtenáře se současným stavem filmové teorie a sumarizuje hlavní odvětví filmové teorie jako jsou neoformalismus, autorská teorie, fenomenologie nebo queer studies.

Šmok, Ján (1986) *Skladba fotografického obrazu*. Státní pedagogické nakladatelství.

Významný československý filmový pedagog se ve své studii věnuje problematice obrazové kompozice, kterou Šmok, stejně jako nespočet významných režisérů, považuje za klíčový výrazový prostředek filmové řeči.

Diplomové a disertační práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

(Re)Konstrukce subjektivity a času v žánru autobiografie

Komparace válečných fotografií a metodiky práce Patricka Chauvela a Jamese Nachtweye

Mediální reflexe návratu režisérů 60. let do hrané filmové tvorby po vynucené tvůrčí pauze v době normalizace

Mediální obraz dánského režiséra Larse von Triera v kontrastu populárního a odborného magazínu

Životopisné autorské knihy Petra Síse a jejich ohlas v médiích

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1: obálka knihy *Juraj Herz, Autopsie* (Herz, 2015) (fotografie)

Příloha č. 2: obálka knihy *Život a film* (Jasný, 1999) (fotografie)

Příloha č. 3: obálka knihy *Kieślowski o Kieślowském* (Kieślowski, 2013) (fotografie)

Příloha č. 4: obálka knihy *Roman by Polanski [Polanski o Romanovi]* (Polanski, 1984) (fotografie)