



CESTY KE SCÉNÁŘI V

Jean-Claude Carrière
Todd Haynes

00

OBSAH

01

PŘEDMLUVA

03

JEAN-CLAUDE CARRIÈRE

13

TODD HAYNES

27

FILMY TODDA HAYNESE

29

ŽIVOTOPISY

30

MIDPOINT

31

PROGRAM MEDIA

Vážení přátelé,

po delší odmlce se Vám dostává do ruky pátý díl přednášek o scenáristice, které MEDIA Desk vydává pod názvem *Cesty ke scénáři*. Publikaci jsme opět připravili ve spolupráci se vzdělávacím programem MIDPOINT, jemuž se podařilo pro přednášky získat dva výjimečné filmové tvůrce – scenáristu Jean-Clauda Carrièra a režiséra Todda Haynese.

Master class Jean-Clauda Carrièra proběhl na MFF Art Film Fest 2011, kde Carrière přebíral ocenění Zlatá kamera. Todd Haynes přijel do Prahy jako host filmového festivalu MEZIPATRA 2011. Na festivalu byla uvedena retrospektiva jeho tvorby a při té příležitosti mu MIDPOINT uspořádal master class na FAMU.

Oba tvůrci jsou velmi odlišní. Dělí je téměř dvě generace a ve svých přednáškách představují různé způsoby myšlení a tvorby – jeden spíše intuitivní, zaujatý situacemi a příběhy, druhý velmi angažovaný a promyšlený. Oběma je ale společná touha vyprávět příběh a to, co všichni hledáme – skutečná originalita.

Předchozí *Cesty ke scénáři* patřily spíše k druhu publikací „jak psát“. Pojednávaly o tom, jak pracovat se scénářem, jak při psaní používat nejrůznější pravidla, přinášely nejrůznější koncepce dramaturgie. Originalita se však nedá naučit, nemá žádná pravidla. Tentokrát máme poprvé možnost být u toho, „jak píšou“. Právě proto se mi zdálo spojení J.-C. Carrièra a T. Haynese v jedné publikaci tak zajímavé.

Přeji Vám, abyste v následujících textech našli inspiraci pro vyprávění dalších nových příběhů.

Daniela Staníková
MEDIA Desk Česká republika

Praha, 31. října 2013

PŘEDMLUVA

Vážení přátelé,

projekt MIDPOINT sdružuje několik prestižních filmových škol ze střední Evropy, které sdílejí následující cíle: pomáhat čerstvým absolventům a studentům posledních ročníků při vývoji hraných filmových projektů a podporovat tvůrčí proces, jehož základem je spolupráce režiséra, scenáristy a producenta.

V roce 2011 měli účastníci programu MIDPOINT možnost navštívit master class Jean-Clauda Carrièra. Legendární scenárista se během své vzrušující dlouholeté kariéry podílel na více než stovce filmových projektů a proslul spoluprací se špičkami evropské kinematografie jako Tati, Truffaut, Godard, Forman či Buñuel. Všichni tito renomovaní filmoví tvůrci profitovali z toho, že jejich scénáře byly výsledkem spolupráce různých tvůrců. Carrièrova přednáška je nabitá inspirativními postřehy nasbíranými během desítek let jeho úzké spolupráce s filmařskými hvězdami – navíc většina jeho myšlenek je i neobyčejně praktická.

Todd Haynes, který studentům programu MIDPOINT přednesl svou master class také v roce 2011, je americký režisér a scenárista, k jehož způsobu práce i výsledkům většina našich evropských studentů tíhne. Je to jeden z nejlepších nezávislých amerických filmařů a již několik desítek let se mu daří v převážně komerčním prostředí natáčet filmy, které jsou v souladu s jeho vizí.

Obě tyto přednášky našim studentům rozšířily obzory v oblasti tvůrčí spolupráce na scénáři. Snad budou užitečné a inspirativní i pro vás.

Pavel Jech

vedoucí studií programu MIDPOINT
děkan FAMU

Praha, 16. října 2013

JEAN-CLAUDE CARRIÈRE

JCC: Jean-Claude Carrière

PM: Pavel Marek

BW: Brendan Ward

PM: Jsem velmi rád, že mohu přivítat jednoho z největších scenáristů 20. a 21. století. Začnu první otázkou: Pane Carrière, je těžké spolupracovat s režiséry?

JCC: To velmi záleží na režisérovi. Dá se očekávat, že to bude těžké. Chci říct, že při žádné práci na povrchu zemském není nic jednoduché. Práce je těžká vždycky, ale s některými režiséry se pracuje snadno. Je to různé... Někteří režiséři spolupracují bez obtíží, jsou to milí lidé, s jinými je to mnohem složitější, mnohem hůř se s nimi jedná. Scenárista sám o sobě není filmař. Svým způsobem to filmař je – ale jen do určité míry. A já vždycky pracuji s režisérem už od samého počátku – pokud je to možné. Jindy zkusím napsat scénář sám a režiséra najít teprve pak – ale to nefunguje tak dobře. Pokud od samého začátku pracují scénárista a režisér na filmu společně – v nejlepším případě i s producentem a hlavními herci... čím je jich víc, čím víc lidí na filmu společně pracuje, tím lépe. A někdy se stane, že pracujete s nějakým režisérem – například pracujeme společně dva týdny – a pak zjistíme, že nepracujeme na stejném filmu, že on pracuje na svém filmu a já na mém... Bohužel se to stává. Někdy vůbec nemáme stejnou představu o filmu, o důvodech, atmosféře... prostě o ničem. Takže musíme velmi často kontrolovat, jestli jsme na správné cestě – tedy na stejné cestě, nechci říkat na „správné“... To je hlavní. A taky musíme vědět – my scenáristé – že to stejně bude režisér, kdo film natočí. Takže pokud vám řeknu:

– Mohli bychom udělat to, to a to, a vy se na mě podíváte a řeknete:

– No...

je to špatné znamení. Znamená to, že z toho nejste úplně nadšený. Možná to přijmete, abyste udělal radost mně nebo producentovi, ale neuděláte to dobře. Ale pokud naopak řeknu:

– Mohli bychom udělat tohle,

a vidím, že mě pozorně posloucháte, je to velmi dobré znamení. Vždycky se snažíme najít něco společného. Pokud sdílíme stejnou radost, stejné vzrušení z něčeho, co jsme objevili, vymysleli, je to dobré znamení. Alespoň jsme dva – a to je lepší než jeden.

PM: Víím, že jste někdy používali podobnou metodu s Luisem Buñuelem, kterou on využil, když spolupracoval se Salvadorem Dalím na svém prvním filmu *Andaluský pes*. Nazýváte ji „metoda tří vteřin“.

JCC: Právo veta.

PM: Můžete nám říct, jak tato metoda funguje?

JCC: Je to metoda, která funguje za určitých okolností, ne vždycky... Někaké všeobecné pravidlo, které by platilo pro každý příběh, film nebo pro každého režiséra, stejně neexistuje. Ale když Buñuel a Dalí pracovali na svém prvním filmu *Andaluský pes*, stanovili si pravidlo, takzvané „právo veta“: já ti něco navrhu a ty máš tři vteřiny – ne víc – na to, abys řekl ano nebo ne. Pokud řekneš ano, dobře, můžeme na tom nápadu pracovat. Pokud řekneš ne, jsem povinen ten nápad okamžitě opustit a přejít k jinému. A proč tři vteřiny? Abychom předešli tomu, že zasáhne naše racionální, uvažující část. Protože pokud o tom začnete uvažovat, uvádět argumenty pro a proti, můžete se mě nakonec pokusit přesvědčit, pokud jste chytrý. Ale pokud jen poslechnete ten třívteřinový impuls, který vychází z temné stránky vašeho vědomí, je to lepší. Je to surrealistická technika – prostě se vyhnout uvažování a rovnou přejít k ano nebo ne. Zkoušeli jsme to často, s Luisem jsme tímto způsobem pracovali mnohokrát. Ovšem ne při každé scéně nebo při každém filmu, protože někdy to možné není. Když děláte adaptaci knihy, jako například *Kráska dne* – což je adaptace románu, musíte vzít v úvahu scény z knihy, už z něčeho vycházíte. Samozřejmě můžete některou scénu pozměnit, vylepšit ji, nebo na ni úplně zapomenout a napsat novou – ale aspoň už máte něco, z čeho vycházíte. Pravidlo tří vteřin je skvělé, když zkoumáte nové území, kde nejsou pravidla, a jeden z vás najednou řekne:

– A co tohle?

– Ne.

– Dobře, tak to беру zpět.

A taky to nutí náš mozek – což je sice neobvyčejný, ale docela líný stroj, aby byl stále ve střehu, při vědomí, aby nešel spát a neřikal jenom: Jo jo, prima, to je dobrý nápad... Například když jsme pracovali s Buñuelem, po dlouhém pracovním dnu – tím myslím tři hodiny dopoledne, tři hodiny odpoledne, společný oběd, společná snídane, jen my dva, bez přátel, bez manželek, izolovaní – na konci takového dne, už unavení, jsme pak trávili půl hodiny sami v našich pokojích – to bylo pravidlo. V této půl hodině jsme měli povinnost (kterou jsme si sami uložili) vymyslet nějaký nový příběh – krátký, dlouhý, vztahující se k našemu scénáři nebo ne, to bylo jedno... a pak, asi tak v sedm hodin, jsme se sešli v baru – na tom svatém místě jménem bar – a museli jsme si navzájem vyprávět, co jsme vymysleli. Vymyslet příběh je jedna věc, ale vyprávět ho je něco jiného. Nedělali jsme to kvůli tomu scénáři, ale abychom si procvičili mysl. Stejně jako když atlet cvičí nebo když hudebník hraje každý den na klavír – nehraje stále ten stejný koncert, ale cvičit musí pořád.

Buñuel vždycky dorazil do baru jako první, čekal na mě a z dálky pozoroval, jak přicházím... a někdy dělal: „Ts...“ ve smyslu „dneska ten můj nápad nestojí za nic“. Ale stejně mi jej vyprávěl – a měl pravdu. A jindy zase dělal takové „pojd, pojd“, a to znamenalo „dnes mám něco, co by tě mohlo zaujmout a pobavit“. A o to šlo. Ani nevím, kolik příběhů za těch dvacet let prošlo všemi těmi hotelovými bary, ale to byla jedna z technik, které jsme používali. Když pracujete s Buñuelem, s Milošem Formanem nebo jiným režisérem takových kvalit, takové úrovně, jste nuceni vydat ze sebe to nejlepší. Sedí před vámi, a pokud jste duchem mimo – líní, ospalí nebo myslíte na něco jiného, okamžitě si toho všimnou. Takže rozhodně nemůžete jet s Buñuelem, Milošem, Schlöndorffem nebo Wajdou pracovat na nějaké odlehle místo, pokud jste myšlenkami jinde – musíte být duchem přítomni a plně soustředění. Občas říkám, že když pracujete s Buñuelem, je to, jako byste byli ve finále olympijských her – už neexistuje žádná vyšší úroveň, takže ze sebe prostě musíte vydat to nejlepší. A abyste ze sebe mohli vydat to nejlepší, je potřeba trénovat – jako atlet, o tom není pochyb.

BW: Jean-Claude, chtěl jsem se zeptat... Psaní scénářů je taková zvláštní profese, takže jsem se chtěl zeptat, co vás na tom přitahovalo a jak jste se k tomu dostal?

JCC: Začínal jsem psaním románů – vyšlo mi několik románů, když jsem byl ještě student. Pak jsem se dostal do kontaktu s francouzským režisérem Jacquesem Tatim a potom jsem se potkal s jeho prvním asistentem Pierrem Étaixem a rozhodli jsme se společně točit krátké filmy. Druhý z těchto krátkých filmů vyhrál Cenu Akademie... Producent pak ve své kanceláři skákal radostí a volal:

– Dostali jsme Oscara, dostali jsme Oscara!

A já jsem se zeptal:

– Co je to Oscar?

V té době jsem to nevěděl. Teď už to vím... A potom jsme se rozhodli napsat celovečerní film, byl to *Nápadník*. U tohoto filmu už jsem cítil – to si vzpomínám, a taky jsme o tom s Pierrem Étaixem mluvili – že bych nechtěl být spolurežisérem. Spoluautorem scénáře, to ano. Opravdu jsem chtěl dál psát a vydávat knihy, a taky mě tak trochu přitahovalo divadlo. Ovšem od chvíle, kdy se člověk stane filmovým režisérem, nemůže už dělat nic jiného. Má prostě nálepku „režisér“. Je sice režisérem, pánem svého týmu, ale psát nemůže. Pokud napíše knihu... například Jean Renoir, skvělý francouzský režisér, psal výborné knihy, ale nikdy nebyl považován za spisovatele, prostě nikdy. Napsal divadelní hru, ale byl to propadák. Protože pak už je člověk zaškatulkovaný – je prostě režisér.

Ve chvíli, kdy se člověk rozhodne být pouze scenáristou, otevře se před ním mnoho dalších možností, může pracovat v mnoha dalších oblastech, jako je divadlo – já jsem psal i písničky, operní libreta a knihy... Toho si musí být člověk velmi dobře vědom... Ale pokud už pracuji jako scenárista, opravdu jím jsem – myslím tím, že si plně uvědomuji, jaké je mé místo, nesnažím se o něco jiného, jenom dát režisérovi vše, co je v mé moci. Prostě být scenáristou, a pokud možno dobrým scenáristou. Pracuji jako scenárista více než padesát let – to už je opravdu hodně – ale pořád ke mně přicházejí mladí režiséři, abych s nimi spolupracoval, což je pro mě opravdu úžasné... Víte, bude mi v září osmdesát, takže zatím je to tak, že čím víc, tím líp... Ale pokud chcete pracovat jako scenárista, musíte mít pokoru. Víte, že vaše práce bude nakonec prací někoho jiného – tedy režiséra. Bude to režisérův film – to víte od samého začátku. Scenárista dlouho býval považován za špatného spisovatele, někoho, kdo neměl úspěch se svými romány, a tak se stal ubohým scenáristou, který otročí skvělému režisérovi. Ve skutečnosti to tak samozřejmě vůbec není.

Pokud chcete být scenáristou, musíte znát filmovou řeč, filmový jazyk, který nemá nic společného s jazykem, jaký používá spisovatel. Musíte se ho učit od samého začátku a musíte si uvědomit, že od doby, co se kinematografie zrodila – tedy před více než sto lety – si vytvořila úplně nový jazyk. Tím myslím opravdový jazyk tvořený různými prvky. Musíte si uvědomit, že tento jazyk byl až dosud rozvíjen a zdokonalován mnoha skvělými režiséry z celého světa, že je rozvíjen stále dál a dál – a my musíme nejen znát základní prvky tohoto jazyka, ale být si vědomi i jeho neustálého vývoje. Během více než padesáti let jsem mohl pozorovat, jak se vyvíjel vztah mezi scénářem a hotovým filmem. Dnes je to úplně jiné než před padesáti lety. Scenárista tedy není špatný spisovatel – může sice být špatný scenárista – ale píše úplně jiným jazykem. Vlastně nepíše vůbec. Důkazem je to, že scénář, který napíše, nakonec zmizí. Na konci natáčení se scénář zahodí do koše – jeho život skončil. Jako literární objekt vůbec neexistuje, stane se z něho film.

Vždycky jsem říkával, že scénář je housenka a film je motýl. Housenka obsahuje všechny buňky a barvy, ze kterých bude motýl stvořen – ale nelétá, nemůže odletět. Se scénářem je to úplně stejné. Ve chvíli, kdy motýl odletí – a doufáme, že na dlouhý a krásný let – spadne kukla do prachu, stejně jako scénář do koše ve studiu. A my to musíme vědět – musíme mít dostatek pokory k tomu, abychom věděli, že nepíšeme literární dílo, že píšeme v jiném jazyce. Musíme každou větu udělat tak, jak bude ve filmu, musíme vědět, jak bude natočena, jak dlouho bude její natočení trvat, kolik bude natočení takové scény stát... Musíme prostě vědět všechno. A musíme samozřejmě znát všechny možnosti toho jazyka, stejně jako dobrý spisovatel musí znát literaturu. A tento filmový jazyk se stále vyvíjí a obsahuje i mnoho prvků, o kterých lidé nepřemýšlejí. Má to samozřejmě co dělat se střihem, s různou velikostí záběrů a se skrytým vztahem mezi dvěma, třemi nebo čtyřmi záběry. Je mezi nimi skrytý vztah, který existuje jenom ve filmu a který na začátku kinematografie vůbec nebyl zřejmý. Je to velmi zvláštní, že mezi dvěma záběry existuje skryté spojení... Pak je tu samozřejmě rozdíl ve velikosti záběrů: velký celek, detail... to všechno je třeba velmi dobře znát, všechna ta různá pravidla, která jsou velmi složitá. Některá z těchto pravidel jsou téměř matematická, téměř geometrická – to musíme vědět. Dalším prvkem tohoto jazyka je zvuk. Když lidé říkají, že film je uměním obrazu, úplně se mýlí – pokud existuje umění obrazu, je to malířství a fotografie, nikoli film – film je mnohem víc než to, je mnohem komplexnější. Musí obsáhnout obraz, vztah mezi jednotlivými obrazy, zvuk, vztah mezi obrazem a zvukem – který může být logický nebo nemusí, někdy je překvapivý – a také všechny ostatní prvky, jako je např. herectví.

Vždycky jsem říkával, že scénář je housenka a film je motýl. Housenka obsahuje všechny buňky a barvy, ze kterých bude motýl stvořen – ale nelétá, nemůže odletět. Se scénářem je to úplně stejné.

Role herců je dalším z těchto prvků. Jedna z otázek, kterou si s režisérem navzájem neustále klademe, je tato... Píšeme například scénu, ve které jsou dva muži a jedna žena, a chceme, aby si pohledem sdělili určitý pocit. Pohledy jsou, jak víte, velmi důležité. Okamžitě to vyvolává otázku: Lze to zahrát? Je možné, aby nám herci ten pocit zprostředkovali tak, aby byl zjevný? Nebo to možné není a musíme napsat dialog, kterým jej vysvětlíme? Tento skrytý vztah s herectvím obecně je také součástí filmového jazyka, a to musíme dobře vědět. Sám se čas od času stávám hercem – jen abych se ocitl na druhé straně kamery a pokusil se vyřešit problémy, které celý život hercům připravuji.

Musíme každou větu udělat tak, jak bude ve filmu, musíme vědět, jak bude natočena, jak dlouho bude její natočení trvat, kolik bude natočení takové scény stát... Musíme prostě vědět všechno.

Nemohu tady vypočítávat všechno, s čím se musíme vypořádat, ale pokud chce být člověk scenáristou, jsou některé věci prostě zásadní. Pokud chcete režirovat, je to zcela nezbytné, ale i v případě, že chcete být pouze scenáristou a pracovat i v jiných oblastech jako já, musíte vědět, že existuje specifický filmový jazyk. Například si představte, že jste kamera, já vstanu a jdu tímhle směrem. Kamera mě následuje. Pak je tu okno – ale z místa, kde je kamera, není vidět, co za ním je. Zastavím se a podívám se z okna. Ať pak následuje jakýkoli obraz, bude to to, nač se z okna dívám. A teď si představte, že vidíme ulici a po ní jdou muž a žena. Třetí záběr pak bude z ulice do okna na můj obličej, jak se na ně dívám – budeme vědět, že se dívám na ně. Pokud se zatvářím určitým způsobem, budeme vědět, že ten pár, který jsme viděli v předchozím záběru, je moje žena se svým milencem; pokud se zatvářím jinak, znamená to, že je to má dcera se snoubencem. Otázka tedy je, jestli to lze zahrát. Jak vidíte, dávám velmi jednoduché, základní příklady, ale to jsou pouze ukázky těch mnoha otázek, které vyvstávají. Takže když budu pokračovat se svým příkladem – pokud je to moje žena se svým milencem, musím vědět, že na přelomu století by herec musel přehrávat, aby diváci pochopili jeho reakci, protože nebyli zvyklí na tento filmový jazyk. Ve třicátých letech už to hrál jinak, a dnes zase jinak.

Vývoj herectví během celého století je pro to naprosto příznačný. Teď si představte, že čtvrtý záběr bude do ložnice, kde si ta žena češe vlasy. Problém je, že pokud se jedná o tu stejnou ženu, musím ji poznat – a to musím zajistit už při psaní scénáře, takže možná potřebuju její detailní záběr už na ulici, aby bylo jasné, že je to ta stejná žena, protože je na úplně jiném místě a dělá úplně něco jiného – češe si vlasy. Já pak vejdu dovnitř a svou ženu zabiju – probodnu ji, zastřelím, to je jedno – a odejdu pryč. Ta situace je velice jednoduchá a některé filmy na počátku kinematografie takto jednoduché byly – žárlivý muž uvidí svou ženu s někým, koho pokládá za jejího milence, a zabije ji. A teď, v pátém záběru, se vrátíme k záběru číslo tři – muž skrz okno – a okamžitě víme, že čtvrtý záběr byla jeho vize, představa, že to nebylo skutečné. To je možné jen ve filmu, neexistuje žádný jiný druh uměleckého vyjádření, který by něco takového umožňoval udělat tak rychle a stručně. A všimněte si, že až dosud nepadlo jediné slovo, takže všechno chápeme jen díky sledu obrazů. Můžeme vstoupit do mysli postavy. To je jedinečné, to dříve nikdy nebylo možné. Byl to sen mnoha malířů, ale nikomu se jej nepodařilo uskutečnit, protože obrazům samozřejmě chybí pohyb, takže nikdo nemohl tak snadno proniknout do myšlenek muže, ženy nebo kohokoli. Opět vám dávám velmi jednoduchý příklad našeho jazyka. Ale pokud si to neuvědomujeme, pokud to nevíme, pak nejsme dostatečně skromní a pokorní na to, abychom byli scenáristy. My jsme pouhými techniky, nikoli filmaři – napsání scénáře není konec literárního dobrodružství, ale začátek filmového dobrodružství. Scenárista patří k filmu a v mnoha případech, u mě vlastně vždy, mě režisér požádá, abych s ním byl i ve střížně a účastnil se stříhu, abych viděl – když srovnám výsledek se scénářem – o co jsme přišli, co jsme udělali, vytvořili, a co je možná lepší, než to bylo ve scénáři atd. Dokonce i ve střížně můžeme pokračovat v práci na scénáři, změnit některá slova, přidat zvuk. Je mnoho detailů, kterými lze až do poslední chvíle film trošičku vylepšovat... Práce scenáristy prostě nekončí napsáním scénáře, ale až dokončením filmu.

BW: Jedna věc je profese scenáristy, ale pak je tu také scenáristův život jako takový. Jednou jsem viděl vaši fotografii jako mladého muže, byl tam i Buñuel, vedle něho George Cukor, pak tam byl Alfred Hitchcock a John Ford a vy jste byl pořád ještě mladý.

JCC: Myslíte tím, že díky psaní scénářů je člověk stále mladý?

BW: Jste díky tomu stále mladý, a žijete dlouho – jako dirigent...

My jsme pouhými techniky, nikoli filmaři – napsání scénáře není konec literárního dobrodružství, ale začátek filmového dobrodružství.

JCC: To je sice osobní otázka... ale důležité je dobré zdraví – což v mém případě platí. Také tvrdě pracuji, to o mně víte. Některé scénáře jsem přepisoval desetkrát dvanáctkrát, od začátku do konce, stále znovu se k nim vracím, poslouchám všechno, co mi k nim ostatní říkají. Možná jsem stále mladý proto, že nejsem starý. Z japonské tradice se můžete naučit jednu věc, a to pokládat každou práci, kterou děláte, za svou první – jako byste nikdy předtím nenapsali žádný scénář, tohle byl váš první a vy to teprve objevovali. Ale zároveň nezapomínejte na to, co jste dělali předtím, na své předchozí zkušenosti. Může to vypadat jako protimluv, ale ve skutečnosti je to tak, že pokud spoléháte jen na svou zkušenost a řeknete si: Tohle už jsem dělal a fungovalo to, takže to udělám znovu stejně – je to špatně. Musíte stále tvořit, stát pokaždé na začátku svého života, na začátku své tvorby. Samozřejmě nemůžete ani zapomenout, co už jste dělali – to je nemožné. A to je právě jedno takové tajemství...

Když zemřel můj velmi dobrý přítel Louis Malle, byl jsem velice smutný. Požádali mne, abych řekl několik slov u jeho rakve v jednom pařížském kostele. Byla to tragická situace – skoro jsem plakal, Louis Malle tam ležel mrtvý a já jsem o něm měl říct několik slov. Bylo to v katolickém kostele s knězem a já jsem tomu knězi řekl: „Promiňte mi, že řeknu pár slov pocházejících z buddhismu.“ A citoval jsem jednoho japonského spisovatele jménem Suzuki, který mluvil o duchu začátečníka – toho, který začíná. Existuje také jedno indické přísloví, které říká, že na začátku je vždycky Bůh, ale pokud věci trvají, je Bůh pryč. Suzuki řekl, že si musíme stále uchovávat ducha začátečníka, toho, který něco dělá úplně poprvé: „Duch začátečníka zahrnuje všechny možnosti, duch odborníka pouze několik.“ A to je naprostá pravda – rozumíte mi... A tohle jsem tam tehdy řekl, protože Louis Malle byl přesně takový – nenajdete jediný film Louise Mallea, který by vypadal stejně jako jiný jeho film – pokaždé hledal novou zkušenost, nový styl, nový příběh, nový film. Proto jsem ho také tolik obdivoval a do dneška mi chybí.

PM: Existuje mnoho workshopů zaměřených na nejrůznější metody konstruování příběhu, ale jak říkal Buñuel – citujete ho ve své knize – „představivost je sval, bez představivosti je ta struktura mrtvá“. Chtěl bych se tedy zeptat, jak trénovat tento sval, jak trénovat imaginaci?

JCC: Jedním z receptů je to, co už jsem vám říkal, tedy donutit se, pokud pracujete společně s někým jiným, vymyslet každý den nějakou novou scénu – příběh je příliš silné slovo, myslím spíš novou situaci, někdy to může být gag, jindy něco jiného... I když jsem sám, pořád se snažím, pořád nosím v kapse tenhle sešit. Je plný poznámek, které si každý den píšu, i dnes jsem si tady jednu napsal. Takže je absolutně nutné být stále ve střehu, být si stále vědom toho, co nám okolní život může připravit jako dárek. Když jsem před dlouhým časem začínal s Jacquesem Tatim, byl jsem dost mladý, práce znamenala sedět na terase kavárny, my dva a Pierre Étaix, a prostě jenom pozorovat ulici, lidi na ulici a snažit se najít malý detail, který by se mohl objevit ve filmu. Podívejte se na tamhletu paní. Má otevřenou kabelku, co by se jí tak mohlo stát? Nebo tamhle je pes, možná by jí mohl tu kabelku počůrat...

Prostě tohle všechno. Jako by ta ulice existovala proto, aby nás inspirovala a zásobovala nás nápady. Jako by Bůh stvořil celý svět proto, aby z něj jednou mohl Jacques Tati udělat film...

Víte, založil jsem v Paříži filmovou školu, La Fémis, kterou jsem také deset let řídil a každý rok jsem organizoval čtrnáctidenní workshop pro studenty režie a scenáristiky. A v ulici, kde byla škola, se každé úterý konal trh, prostě obyčejný trh, kde se prodávalo všechno možné. A my jsme dělali velmi zajímavá cvičení. Všichni jsme šli na půl hodiny ven, na víc ne, a každý sám jsme šli na ten trh a snažili se najít buď nějaký obraz, scénku nebo větu, kterou bychom rádi dali do filmu. To bylo všechno. Potom jsme se vrátili do školy a vyprávěli si to. To bylo další cvičení, vyprávět ostatním, co jsme viděli nebo slyšeli na ulici, a sledovat jejich reakce. Ale říkal jsem jim: „Nechodte na ten trh jako všichni ostatní, nejdete tam nakupovat, takže místo abyste šli hlavní uličkou, jděte zadem. Snažte se najít jiný úhel pohledu, zkuste sledovat, jak například obchodník vezme jablko a zahodí jej, protože není dobré. Každý může mít svůj zvláštní pohled, pohled filmaře, nemusí jen chodit jako všichni ostatní.“ Jacques Tati mi dával lekce pozorování, učil mne, jak se dívat na realitu, jak si z ní vzít to, co v ní je... nikdo jiný si ale nevšimne toho, co si z ní já vezmu jako výchozí bod a co pak rozvedu.

Nebudete mi to věřit, ale jednou jsem na tom trhu viděl scénu, kterou bych sice nemohl použít ve filmu, ale i tak... Byli tam dva muži (teď se vracíme do roku 1985–1986), dost tlustí, nemluvili francouzsky a pořád jen pozorovali obrovské množství brambor, různé druhy brambor. Takhle si ty brambory pořád prohlíželi a ten prodavač se na ně díval: Co to dělají? Jenom pozorují moje brambory a ani se nesnaží navrhnout, že by nějaké koupili... Já jsem tam ale deset minut zůstal a sledoval je, prostě jen tak. Jeden z nich měl i nějaké vyznamenání. A potom přišel jeden náš student, který byl původem Rus, a řekl, že ti dva mluví rusky. Já jsem se zeptal, co to dělají. On je poslouchal a řekl, že zkoumají francouzské brambory, aby o nich mohli podat zprávu ruské vládě. Což bylo něco naprosto neslýchaného, mimořádného! Ale dělali to velice seriózně, psali si poznámky, možná dokonce – sice si to už nepamatuji, ale dokážu si to velice dobře představit – si ty brambory i fotili. Takhle by mohli tu bramboru vzít a prostě si udělat fotku. Tu situaci můžeme dál rozvíjet a udělat z ní film Jacquesa Tatiho... Je to součást naší práce. Svět nám patří a my si musíme neustále uvědomovat, co nám okolní svět může nabídnout – jsou to samé dary. To je jedna věc. Další věc je pak řešení problémů, kterým ve scénáři čelíme.

Mohl bych vám dát sto příkladů opravdových scenáristických problémů. Slyšeli jste o hře *Cyrano z Bergeracu*? Je to francouzská hra z 19. století, ze které jsme s Rappeneauem udělali film. Hlavní roli hrál Gérard Depardieu. Je v ní celé jednání, asi 25 minut, kdy je francouzská armáda úplně obklíčena španělskou a kdy je naprosto nemožné proniknout ven. I přesto Cyrano každé ráno projde přes španělské jednotky, aby poslal dopis jedné ženě do Paříže – prostě jenom aby poslal dopis. Jak to dělá? V té divadelní hře to nikdo neví, protože se to neděje na jevišti, ale v zákulisí. Ovšem v momentě, kdy to chcete dát do filmu, musíte najít nějaké řešení, protože film je mnohem realističtější než divadelní hra. Je prostě nemožné předstírat, že na jedné straně francouzští vojáci umírají hladu a nemají co jíst, a přitom jeden z nich každé ráno překračuje nepřátelskou linii. Dostal jsem nápad, jak tohle vyřešit. Jeden francouzský umělec ze 17. století vytvořil sérii rytin a jedna z nich se nazývala *Strom oběšenců*. Je to nádherná rytina. Je na ní obrovský strom, větve a třicet mrtvol, oběšenců, takže je to velice ponuré. A já jsem řekl: Udělejme takový obraz, podobně jako na té rytině, je to jenom jeden záběr: hlídka španělských jezdců přijede na koních, všechno pozorně sleduje, u stromu se obrátí a odjíždí pryč. V té chvíli jedna z mrtvol spadne dolů, vstane a běží pryč směrem, odkud hlídka přijela. Je to Cyrano.

To byla jedna možnost, bylo to hezké, a taky to mělo spojitost s dobou. Ale bylo to příliš drahé, museli bychom postavit ten strom pouze na dvacet třicet vteřin. A tehdy nám někdo řekl, že v 17. století byla pšenice na polích mnohem vyšší než dnes, o třicet centimetrů, takže by se člověk mohl schovat v pšeničném poli. Jak bychom to mohli udělat? To bylo rok před začátkem natáčení. Šli jsme tedy do Muzea přírodní historie v Paříži a zeptali se, zda mají osivo ze 17. století. Půjčili nám ho a pak jsme jeli do Maďarska, s pluhu a traktory, a na konci září maďarští rolníci semena zasadili a my jsme celou zimu čekali: vyrostou? Obilí ze 17. století! Co když ne, co budeme dělat? Na konci března už jsme viděli malé zelené rostlinky, jak vyrůstají ze země – můj Bože! Tedy my jsme je neviděli, ale lidé z Maďarska nám volali: „Ano, funguje to!“ A v červnu, to bylo nádherné, celé obrovské pole s pšenicí, která byla tak vysoká! A Rappeneau tam nakonec natočil nejenom tu scénu s dopisem, ale i celou bitvu. Nakonec jsme zbytek obilí posekali a vrátili ho do muzea desetkrát tolik, než kolik jsme dostali. Tento příběh vyprávím proto, abych poukázal na scenáristický problém – takový, který existuje už v momentě, kdy píšete scénář. Pokud se problém objeví najednou až během natáčení, už jej nelze řešit a v tom filmu bude něco špatně. Scenárista si tedy musí být dobře vědom veškerých eventualit, co je a co není možné, co je třeba udělat a kolik času je na to potřeba. Jde o problème de scénario, problém, který existuje už v době, kdy píšeme scénář, a na takové si musíme dávat velký pozor.

Scenárista si tedy musí být dobře vědom veškerých eventualit, co je a co není možné, co je třeba udělat a kolik času je na to potřeba. Jde o problème de scénario, problém, který existuje už v době, kdy píšeme scénář, a na takové si musíme dávat velký pozor.

PM: Často cestujete. Jezdíte do Asie, účastníte se mnoha workshopů... Čím vás tyto cesty inspirují? Jaké to je, strávit nějaký čas se studenty například z Indie nebo Íránu?

JCC: Cestování není nezbytné. Řekl bych, že záleží na povaze. Znáám některé spisovatele a scenáristy, kteří necestují nikdy, jsou prostě ve svém bytě a čekají, až svět přijde za nimi. Mají dvě nebo tři televize a dívají se... Vím, že je to jedna z možností. Já jsem jiný. Velice rád jezdím na místa, kde bude scénář vznikat, kde se z něj stane film, to mám velmi rád... A protože jsem se narodil v rodině malého farmáře ve velice chudé vesnici na jihu Francie, celý svůj život jsem chtěl vidět, co je za těmi horami okolo. V tomto ohledu je život scenáristy přímo perfektní. S Peterem Brookem jsme jedenáct let pracovali na adaptaci *Mahábháraty* – což je úžasná indická epická báseň – a udělali jsme z ní hru, film a minisérii. To samozřejmě vyžadovalo, abychom do Indie jeli, dlouho tam žili a spolupracovali se všemi možnými divadelními školami, které v Indii existují, abychom viděli, jak s tím stejným materiálem pracují. Takže to sice byla práce, ale musím říct, že to bylo dost zajímavé.

Jindy, když jsme s Hectorem Babenkem pracovali na filmu odehrávajícím se v Amazonii, pamatuju si, že jsme ve scénáři měli problém, protože jsme nevěděli, co indiáni v pralese – velmi primitivní, na úrovni paleolitu – dělají v noci. Noci jsou tam velmi dlouhé, trvají více než dvanáct hodin... tak co dělají? Bez ohně, bez světla... Rozhodl jsem se za nimi vydat. Měl jsem to povoleno – normálně to možné nebylo, bylo to zakázáno prezidentem a vládou, ale já jsem našel způsob, jak se tam dostat. A strávil jsem čtyři dny svého života na počátku světa, v kmenové chýši mezi sedmdesáti muži, ženami a dětmi, bez jakékoli možnosti komunikace, jen abych viděl, co dělají v noci. A zjistil jsem, že jakmile zapadne slunce, začnou si navzájem vyprávět příběhy, každý den celé čtyři hodiny. Samozřejmě jsem nemohl rozumět tomu, co říkají, ale velmi dobře jsem chápal, že občas napodobují bouřku nebo nějaké zvíře, bylo to velmi legrační. Strávil jsem s nimi čtyři báječné dny, samozřejmě jsem s nimi šel i do pralesa, dokonce i rybařit. Ale šlo o tu zvědavost, abych viděl, co dělají – jen kvůli dvěma či třem scénám ve filmu. Nikdo, žádný antropolog, mi to nebyl schopný říct, takže jsem tam raději šel. Je to samozřejmě báječná vzpomínka, v mém životě zcela jedinečná.

Zorganizoval jsem a vedl snad sto workshopů po celém světě ve třech různých jazycích – francouzštině, španělštině a angličtině. Například v Brazílii v hlavním městě Brasília, ve Státech, v Indii, jednou dokonce v Pekingu v Číně... A když se setkáte s dvaceti nebo pětadvaceti mladými filmaři a filmovými scenáristy, muži a ženami, kteří se navzájem neznají a vidí se poprvé, a máme společně strávit týden prací na vznikajících scénářích, je naprosto úžasné, co všechno se o dané zemi dozvíte. Já vždycky říkám, že fikce – invence – vám řekne mnohem víc než skutečnost nebo dokument. Samozřejmě že každý příběh, který vám navrhnou, nabízejí, vychází z něčeho skutečného. Na workshopu v Novém Dillí přišel jeden filmař pocházející z Uttarpradéše, jednoho z nejchudších indických států, s příběhem z velmi chudé vesnické rodiny. Když tomu muži bylo osmnáct, rodina ho prostě nemohla živit, takže

08

09

opustil vesnici i svou ženu (byl už ženatý), svého bratra, matku i otce a odešel do Dillí. Tam přežíval pět šest let tak, že dělal všechno možné, byl nosičem, dělal různé další drobné práce a přespával venku. Po pěti nebo šesti letech si ušetřil malé množství peněz a vrátil se do své vesnice, vzdálené 300 kilometrů, pěšky. Když tam dorazil, zjistil, že je považován za mrtvého, že je oficiálně mrtvý. Když se jeho žena dozvěděla, že je mrtvý, provdala se za jeho bratra, takže teď byla manželkou jeho bratra. On se jim snažil vysvětlit, že je živý, oni tvrdili, že mají dokument, který říká, že je mrtvý. V Indii můžete být zároveň mrtvý i živý. Naprosto nečekané na tom příběhu bylo to, že byl skutečný! Ten muž tedy opustil svou rodinu a odešel. A pak zjistil, že v tomto chudém státě Uttarpradéš existuje Sdružení živých mrtvých státu Uttarpradéš! Není sám, existuje sdružení asi patnácti nebo dvaceti lidí, kteří jsou všichni živí mrtví, a ten muž vstoupí do toho sdružení. Jakou bychom museli mít představivost, abychom vymysleli tak nádhernou výchozí situaci?

Když tedy máme začátek příběhu, začneme na něm pracovat – protože workshopy jsou samozřejmě od toho, aby se na nich pracovalo – a já těm filmařům ukazuju, jak pracuju já. Vycházím z nějaké počáteční situace a snažím se najít všechny možné způsoby, jak by se mohla rozvíjet v jednom směru, pak různé možnosti v jiném směru atd. Například se mě ptají: „Jak pracujete na příběhu?“ Existuje mnoho různých způsobů, ale jeden z nich je takovýto: chvílemi se na film dívám, jako bych byl divák, a říkám si: Co bych teď rád viděl? Co by se mohlo stát? Očekávám něco, co by bylo vzrušující, zajímavé, co by mě rozesmálo nebo rozplakalo? V jiných chvílích zase vstupuji do příběhu jako jedna z postav a říkám si: Co bych teď měl udělat? Vcítím se do situace jedné z postav a snažím se zjistit, jaká by byla moje normální reakce, jak bych se zachoval. A takhle pořád skáču od sledování příběhu k hraní, od diváka k herci, z jedné pozice do druhé, někdy velice rychle. Pokud zůstáváte pouhým divákem, něco vám uniká. Pokud jste celou dobu jednou z postav, jste zase příliš vtaženi do příběhu, nemáte dostatečný odstup, chybí vám pohled zvenku. To je jedno z řešení. Je jich samozřejmě mnohem víc, ale je to jen teorie.

Když jsme například pracovali na příběhu toho živého mrtvého z Uttarpradéše – ten film byl nakonec opravdu natočen – vymysleli jsme možná deset, patnáct či dvacet různých variant, jak by se ten příběh mohl rozvíjet. Například že odejde s tím sdružením, podepíše jim členství a pak v noci za ním tajně přijde jeho žena, aby jej poprosila o odpuštění... Co by se mezi nimi mohlo stát? Představte si, že jeho žena za ním přijde tajně, aniž by to řekla jeho bratrovi, za kterého je teď vdaná... Ta chvíle, kdy dvacet pětadvacet indických mužů a žen improvizuje, co by indická žena mohla říct svému manželovi, který je živý mrtvý, je naprosto úžasná... Můžete se toho tolik dozvědět... Je to mnohem zajímavější než jakákoli investigativní žurnalistika, protože to vychází ze skutečnosti, kterou už někdo vypráví, která už je skoro jako pohádka, jako legenda.

BW: Jean-Claude, chtěl bych se ještě zeptat na něco ohledně *Krásky dne*. V tomto případě jste měli román, ale pak jste v tvůrčím procesu s režisérem vymysleli věci, které jej přesahovaly – myslím, že ty sny, to denní snění, v románu nebyly. Mohl byste nám říct něco o tom, jak to vzniklo?

JCC: Když mi Buñuel poslal dopis s žádostí, abych spolupracoval na adaptaci *Krásky dne*, což byl román Josepha Kessela, Louis Malle, se kterým jsem zrovna pracoval, mi říkal: „To je ale hrozně špatný román, hrozně špatný a laciný román.“ Říkal tomu roman de gare, což ve francouzštině znamená něco jako „román do čekárny“. Buñuel mi ale napsal, že cítí, že pod povrchem bychom mohli něco objevit, že by se mohlo vynořit něco, co v románu nebylo. Takže jsme na té adaptaci začali pracovat a ta zápleтка, co Kessel napsal: mladá příslušnice buržoazie chodí každé odpoledne do bordelu, protože ji přitahuje tento druh prostituce... neřekne to svému manželovi, kterého miluje... a jednoho dne do toho nevěstince přijde přítel jejího muže a objeví ji tam... ona se pak zamiluje do mladého gangstera a tak dále... ta zápleтка byla víceméně zachována, už si přesně nepamatuji všechny details, ale myslím, že ve filmu byla víceméně stejná jako v románu. Ale už od začátku jsme s Buñuelem toužili přidat tomu filmu další rozměr a pokusit se natočit a ukázat denní snění té ženy – o čem sní, co si představuje – pokusit se proniknout do její mysli, do toho, co Freud nazýval „černým kontinentem“, když mluvil o ženském erotismu. Byli jsme ale dva muži, z toho jeden Španěl, a proniknout do ženské touhy pro nás bylo naprosto nemožné. Takže jsme požádali několik žen – přítelkyně, manželky, ženy našich přátel – aby nám vyprávěly o svých fantaziích. Bylo to zajímavé, protože všechny to udělaly... Někdy jsme se dokonce ptali i neznámých žen v restauraci – i já jsem to jednou udělal. Zeptal jsem se ženy, kterou jsem neznal a která byla v restauraci s manželem, tedy aspoň myslím, prostě s mužem a nějakými dalšími lidmi. Řekl jsem: „Promiňte, paní, jsem tu s filmovým režisérem, připravujeme film o jedné ženě, chceme znát ženské fantazie, a samozřejmě si je nemůžeme vymyslet. Nemohla byste mi říct, jaké jsou vaše fantazie?“

A ona mi o nich vyprávěla, velice ráda o nich přede všemi mluvila, měla důvod... Takže jsme jich nakonec měli docela dost, možná padesát až sto, už nevím. Z nich jsme udělali výběr a některé se nakonec objevily ve filmu. Takže všechny představy, které Séverine ve filmu má, jsou skutečné, pocházejí od skutečných žen. Ony nám nelhaly, to vím, je to skutečné. Ale skutečnost v tom filmu, jako příběh jejího manžela, je z toho laciného románu, vůbec není skutečná, to už je čistě to laciné pozlátko z románu – víte, co tím myslím. Takže čím dále jsme šli – napsali jsme dvě nebo tři verze scénáře – čím dál jsme byli, tím více jsme si uvědomovali, že ten film je silnější než my, táhnul nás určitým směrem. Takže nakonec to, čemu v tom filmu říkáme realita, je falešné a všechno to, čemu ve filmu říkáme představivost, je skutečné. Díky tomu má ten film dodnes zvláštní kouzlo. Není ale možné to postřehnout – já jsem vám teď k tomu dal klíč, ale normálně to publikum neví... Toto jsme dělali záměrně v průběhu natáčení, ale i po jeho skončení. U jedné scény to bylo nejasné – bylo těžké říct, zda se jedná o realitu nebo fikci, jestli je to Séverinina představa nebo zda se to opravdu stalo. Takže jsme vystříhli krátkou scénu, aby bylo jasné, že šlo o představu. To je součást naší práce... Mluvit o samotném psaní je těžké, protože vysvětlovat proces psaní je nuda, prostě jenom týdny a týdny sedíme naproti sobě a jeden říká: Mám nápad! A druhý na to: Ne, to se mi nelíbí, a tak dále...

B.W.: Henri a Georgette?

Takže čím dále jsme šli – napsali jsme dvě nebo tři verze scénáře – čím dál jsme byli, tím více jsme si uvědomovali, že ten film je silnější než my, táhnul nás určitým směrem. Takže nakonec to, čemu v tom filmu říkáme realita, je falešné a všechno to, čemu ve filmu říkáme představivost, je skutečné.

JCC: Buñuel nechtěl nudit, chtěl udržet publikum až do konce filmu, udržet jeho zájem o to, na co se dívá. Takže když jsme spolu pracovali, vymysleli jsme si francouzský pár, dva průměrné Francouze jménem Henri a Georgette. A ti byli pořád s námi – dokonce jsem je nakreslil – a představovali jsme si, že s námi jezdí do Mexika i do Španělska a velmi trpělivě naslouchají naší práci. Poslouchali prostě všechno a občas jsme se na ně jako by otočili a zeptali se: „Co si o tom myslíte? Ano? Dobře... Ne?“ Oni nebyli hloupí – koneckonců rozhodli se jít na Buñuelův film, ale nikdy neměli daleko k tomu, aby odešli, začali se nudit, něco nepochopili nebo nic necítili a chtěli odejít. Velmi dobře si vzpomínám na Buñuela, jak vždycky, když jsem navrhoval něco, co už bylo podle něho příliš, příliš divné, bizarní, neobvyklé, prostě vstal, vzal si svoje věci a řekl: „Pojď, Georgette, půjdeme.“ A dodal: „Tohle není nic pro nás.“ Byl to způsob, jak mi říct, že jsem zašel příliš daleko. Ale samozřejmě velmi vtipný způsob... mám na toto období překrásné vzpomínky.

PM: Rád bych se zeptal... Myslíte si, že André Breton, který byl tak striktní ohledně definice toho, co je a co není surrealistický film, pokud by se dožil premiéry, považoval by *Krásku dne* za opravdu surrealistický film?

JCC: André Breton zemřel na konci natáčení *Krásy dne*. Ten film neviděl. Pamatuju si, že jsme na filmovém festivalu v Benátkách, kde byla *Krásko dne* oceněna, slyšeli o Bretonově smrti a byli jsme docela smutní. Ale Breton a Buñuel byli až do úplného konce velmi dobří přátelé. Buñuel byl v surrealistické skupině jediný filmař a Breton miloval *Andaluského psa* a *Zlatý věk*. Jaké to ale je být surrealistou po druhé světové válce, po Osvětimi? Je po Osvětimi stále možné provokovat, vyvolávat skandály? To je velká otázka. Když budete pokračovat ve stejných provokacích jako ve dvacátých a třicátých letech, budete vypadat jako retardovaný student. Buñuel mi vyprávěl, že jednou na konci šedesátých let byl s Bretonem na večeři a Breton se dal nakonec do pláče, opravdu mu tekly slzy, a říkal: „Co dneska ještě můžeme dělat? Co jde v tomhle světě ještě dělat?“

Už to nebylo jako mezi válkami, po genocidě to byl jiný svět... Buñuela ten pohled na plačícího Bretona silně zasáhl. Buñuel si myslel, že nová vlna už nebyla tak provokativní a výřečná, ale spíše jemnější; jeden z nejlepších francouzských kritiků Robert Benayoun použil termín „Buñuelova decentní podvrtnost“ a byl přesvědčen, že *Nenápadný půvab buržoazie* by se Bretonovi líbil. Ten už byl ale tehdy mrtvý. V podstatě šlo o princip, že skutečnost není skutečná, že musíme jít pod povrch, stranou, a ukázat jinou stránku skutečnosti. Předpokládám, že znáte skandál Dominiqua Strauss-Kahna, francouzského ředitele MMF, v New Yorku. Když jsme se dozvěděli, že ten, kdo byl v jednu odpoledne jedním z pánů světa, byl v pět hodin zadržen jako starý gangster ve Scorseseho filmu dvěma americkými policisty, nikdo tomu nemohl uvěřit. Všichni říkali: „To je ale nepravděpodobné, neuvěřitelné, nemožné! Jak je to možné?“

Buñuel by to neřikal – právě toto pro něj byla skutečnost. Svět není racionální, nemůžeme najít nějaký správný a logický řád toho, co děláme, je to naprosto nemožné. Takže Dominique Strauss-Kahn by se klidně mohl stát jednou z našich postav. Kdybychom adaptovali začátek jeho příběhu, klidně by mohl být součástí jednoho ze skečů v *Přízraku svobody*. Tím si jsem jistý. Surrealismus neuspěl v tom hlavním – nezměnil svět. Kdo jej ale může změnit? Nemůžeme svět ani změnit, ani zabránit tomu, aby se změnil – obojí je pravda. Nemůžeme tedy změnit svět, ale můžeme změnit způsob, jakým se na něj díváme, náš vztah ke světu, skrytý vztah mezi námi a světem – zde ještě můžeme udělat hodně.

Otázka z publika: Mluvil jste o obraze a zvuku, ale nezmínil jste čas, načasování. Rád bych věděl, jestli je také zahrnujete do procesu psaní a předvídáte je, nebo to prostě necháváte na režisérovi?

JCC: Každé médium si s časem pohrává a musí si vytvořit svůj vlastní čas. Čas v divadle není stejný jako čas v románu, knize, ve filmu nebo v opeře. Například v opeře je čas mnohem delší než ve skutečnosti, to, jak někteří pěvci zpívají, je skoro jako zpomalený film, procházíte všemi těmi nejjemnějšími odstíny pocitů, které vám běžný dialog neumožní. Také film si postupně vytvořil svůj vlastní čas a neustále si s ním pohrává. Musíte se nejen rozhodnout, kdy se váš film bude odehrávat, ale i jaký bude váš intimní vztah s jeho časem a načasováním. Jaké bude řazení událostí – zda půjdete zpět, nebo dopředu, zda bude řazení událostí od začátku do konce stejné, nebo jestli jej někdy neočekávaně porušíte. Tohle všechno je samozřejmě třeba podrobně probrat už při psaní scénáře. Když píšeme scénář, máme čas a nestojí to moc peněz – jsme jenom dva. Pokud musíte ty stejné otázky a problémy projednávat na place při natáčení, když máte kolem sebe celý štáb, je to drahé a nemáte na to čas vůbec. Jedno mají všechny filmy na světě společné – režiséři nemají nikdy dost času. Proto je třeba všechny tyto problémy zvážit.

Buñuel si myslel, že *Nenápadný půvab buržoazie* by se Bretonovi líbil. Ten už byl ale tehdy mrtvý. V podstatě šlo o princip, že skutečnost není skutečná, že musíme jít pod povrch, stranou, a ukázat jinou stránku skutečnosti.

Někdy říkám, že film zřejmě objevil dvě věci: jednak nehybnost, která nikdy předtím nebyla součástí uměleckého výrazu, samozřejmě kromě malířství – ale to, že se postava najednou zastaví a přestane se hýbat, což ve filmu vidíme docela často, je součástí filmového jazyka. A další věc, kterou film zřejmě objevil je – ticho. V divadle nebylo ticho nikdy předtím využíváno, a řekl bych dokonce, že sílu ticha objevil až zvukový film. Když například ve scéně, kde se lidé hádají, najednou zavládne ticho, má to sílu, moc a často i význam, kterého žádným jiným způsobem nedocílíte. Tohle všechno je samozřejmě třeba promyslet a přehrát už při psaní scénáře. Psát scénář znamená snažit se docílit jakéhosi prvotního filmového tvaru, aniž bychom měli kameru, světla, cokoliv. Máme jenom stůl, dvě židle a papír. Snažíme se najít prvotní tvar a máme k tomu pouze naše dvě těla a dva hlasy. Mohl bych vám dát velmi dobré příklady, například jeden, který všichni znají: western. Ve westernu vždycky musí být souboj pistolníků. Máte široký záběr, velký celek, kde ti dva muži jdou a pak se zastaví. Pak je střih na jednoho z nich, toho, který zemře. Nejdřív je záběr na něj, jak vytahuje pistoli. Pak střih na druhého muže, jak vytáhne pistoli a vystřelí. A ten první umírá. Což znamená, že během tohoto třetího záběru zůstal první muž jen tak, s vytaženou pistolí, aniž by vystřelil. To je hra s časem – jeden časový úsek je tam dvakrát, ale nikdo si toho nevšimne, pokud je to dobře udělané. Když uděláte tohle, co dělá ten první chlap? Čeká, až ho zabijí. Ale když je to dobře udělané, nikdo si toho nevšimne. Pokud jste ve střížně, tak ano, všimnete si, že tam máte stejnou akci dvakrát. To je jeden z tisíců příkladů.

Další velmi slavný příklad je oběd. Máte čtyři osoby, které obědvají. Není nic nudnějšího, než točit oběd, protože herci musejí jíst to samé třeba desetkrát nebo patnáctkrát. Takže dobrý režisér obvykle udělá tohle – Claude Chabrol v tom byl velmi dobrý: jsem jeden z hostů, mám polévku a takhle ji začínám jíst, pak je střih na další postavu, ta už polévku dojedla a dává si například kousek omelety, nějaká vajíčka, střih na třetího hosta, který už vajíčka snědl a zrovna mu servírují maso, a tak to jde dál a dál. Za pět nebo šest minut tak uvidíte celý oběd, což je samozřejmě nemožné, ale pokud je to dobře udělané, máte pocit jen díky střihu, že jste byli svědky celého oběda. To samé platí, když například dvojice, muž a žena, vstávají z postele, právě se milovali a chtějí se obléknout. Jeden záběr je na muže, jak si natahuje kalhoty, pak na ženu, která už má na sobě blůzku, a potom zpět na muže, jak si zavazuje kravatu. Obléknou se za méně než minutu, což není možné. To je hra s časem a to všechno samozřejmě musíme vědět, když píšeme scénář. V prvním příkladu, ve westernu, je čas delší než ve skutečnosti, v tom druhém je kratší. To jsou různé způsoby, jak si hrát s časem, a je jich ještě mnohem více.

Otázka z publika: Pane Carrière, vysvětlil jste *Krásku dne* jako střet mezi id a superegem. Kdybyste měl možnost tento film udělat znovu, co byste změnil?

JCC: Někdy, když vidím starý film, mívám jeden z těchto dvou pocitů: buď tahle scéna není moc dobrá, rád bych ji přepsal takhle a takhle. To se stává velmi často. A jindy si zase říkám, můj Bože, to nebylo špatné, byl bych dnes vůbec schopný takovou scénu napsat? Nejsem si jistý. Například v *Krásce dne* je jedna scéna, kde pan Husson přijde do bordelu a najde ji tam. Tu scénu s nimi dvěma jsem viděl před pár měsíci a říkal jsem si, můj Bože, byl bych schopný ji napsat i dnes? Žádné slovo tam není zbytečné. A já jsem si říkal, to nebylo špatné. Mívám tedy tyto dvě reakce. Někdy jsou tam věci, které bych rád změnil, a někdy naopak věci, které se mi moc líbí tak, jak jsou.

Otázka z publika: Moje otázka se týká vašeho názoru na život, protože životní styl je dnes jiný než třeba před čtyřiceti lety.

JCC: Můj pohled na život je každý den jiný, protože každým dnem jsem blíže konci, to je jasné... Ale co můžu dělat? Co můžete dělat vy? Musíme to přijmout. Ale vlastně nevím, jestli nějaký pohled na život mám. Prostě žiju, to je všechno. Snažím se žít nejlépe, jak můžu.

Otázka z publika: Zajímalo by mě, která scéna je podle vás ta nejlepší, co jste během své kariéry napsal, ze které vás pořád mrazí, u které si říkáte, tedy, to je úplně přesné, a tak dobře převedené na velké plátno!

Šel jsem do kina, které bylo úplně plné, a říkal jsem si, můj Bože, bude ten film ještě fungovat, teď, po čtyřiceti letech? Opravdu jsem se toho obával. A během prvních několika minut to bylo jako... prostě radost, která trvala po celý film.

JCC: Na to samozřejmě nemám odpověď, nejsem na nic pyšný, někdy i lituji a říkám si, že se stydím, protože dnes už bych to možná nedokázal stejně ... Mám sklony mít radši ty neúspěšné filmy, stejně jako v rodině máme často radši děti, které nemají tolik dobrých vlastností jako ty ostatní... Ale i dnes se snažím žít v přítomnosti, pracovat na tom, na čem právě pracuji, o minulosti moc nemluví. Ale jsou určité věci, jako například ta scéna z *Krásky dne*, o které jsem mluvil před chvílí. Víte, že jsem začínal s Pierrem Étaixem, a natočili jsme několik opravdu komických filmů. Jeden z nich, film *Velká láska*, jsem neviděl celých čtyřicet let. Loni jsem jej mohl znovu vidět na filmovém festivalu v Cannes. Šel jsem do kina, které bylo úplně plné, a říkal jsem si, můj Bože, bude ten film ještě fungovat, teď, po čtyřiceti letech? Opravdu jsem se toho obával. A během prvních několika minut to bylo jako... prostě radost, která trvala po celý film. Dodnes je to jedna z mých nejlepších vzpomínek – že po čtyřiceti letech film, který jsme napsali a natočili před tak dlouhou dobou, pořád baví generaci lidí, která v době jeho vzniku ani nebyla na světě.

V životě scenáristy se stávají ty nejpodivnější věci. Víte, že mám pevné pouto ke Španělsku, k Buñuelovi. Asi před třemi týdny mě navštívil jeden okouzující Turek, který organizuje závody lodí, a řekl mi: „Chtěl bych vám vyprávět části jednoho příběhu, ze kterého by možná mohl být film.“ A vyprávěl mi vlastně ani ne příběh, spíše některé části historie, o kterých jsem nikdy předtím neslyšel. Na konci 15. století se španělští králové rozhodli vyhostit ze země všechny Židy a muslimy. Dali jim tři čtyři měsíce na to, aby se připravili a odešli, pokud se nerozhodli upřímně konvertovat ke katolickému náboženství, a v tom případě byli podrobeni inkvizici. Takže vidíte to dilema, je nepředstavitelné...

A Istanbulský sultán, který se snažil upevnit svou pozici v Evropě, požádal dva velmi nebezpečné a kruté turecké piráty, aby jeli do Španělska a zachránili těm Židům život. Chtěl, aby je přivezli do Istanbulu, protože mezi nimi byli vědci, lékaři, astronomové a tiskaři, které potřeboval. Takže muslimové zachránili život 150 000 Židům, což je nádherné, je to prostě fantastický příběh... Můžu vám říct, že jsem byl nadšený a napsal asi dvacet stránek jako upoutávku, aby ten film mohl být natočen... Soustředí se na jednu židovskou rodinu – otce a dceru, kteří se rozhodnou ze Španělska odjet. Jeden z těch pirátů, a to je také historický fakt, ten nejmladší, se velmi zajímal o námořní mapy a doslechl se, že v Granadě žije muž jménem Kryštof Kolumbus, který chystá plavbu za objevením nové cesty do Indie. Chtěl se tedy s Kolumbem setkat a dozvědět se od něj něco o jeho mapách, protože mezi piráty existoval černý trh s mapami. Sem jsem zatím došel...

Tak děkuji, moc vám děkuji. Jsem moc rád, že tu mohu být, je to tu hezké a atmosféra na tomto festivalu se mi moc líbí.

TODD HAYNES

TH: Todd Haynes

PJ: Pavel Jech

AR: Aleš Rumpel

BvH: Boyd van Hoeij

PJ: Dobrý den. Říkám si, že bychom na FAMU měli začít učit v sobotu, protože tolik lidí jsem tu ještě neviděl. Mám radost i za FAMU a za MIDPOINT, za to, že funguje spolupráce s filmovým festivalem MEZIPATRA, který setkání s našimi dnešními hosty zorganizoval. Chtěl bych sem pozvat ředitele tohoto festivalu, pana Aleše Rumpela.

AR: Mockrát děkuji. Děkuji FAMU a programu MIDPOINT, že tuto master class spolu s námi zorganizovaly, a jsem velice potěšen, že si pan Todd Haynes našel čas a přijel na festival uvést své hrané filmy. Vítám zde Boyda van Hoeije, který bude dnešní master class moderovat, a pana Todda Haynese. Velké díky, že jste přišli.

BvH: Myslím, že jedním z témat, které se ve vaší práci opakuje, je touha. První otázka se tedy nabízí sama: odkud pramení vaše touha natáčet filmy? Kdy se ve vaší mysli začala utvářet?

TH: Myslím, že má touha se zrodila, když jsem jako tříletý chlapec viděl svůj úplně první film – *Mary Poppins...* Bylo to v roce 1964 a na moji mladou mysl to udělalo obrovský dojem. Ten zážitek z kina, sledování toho filmu mě úplně dostalo, bylo to tak mocné, tak hluboké, že to u mě způsobilo jakýsi cyklus posedlosti a touhy. Můj první film mě dočista prostoupil a vytvořil ve mně tvůrčí nutkání, takže jsem si to asi chtěl celé vytvořit znovu – v kresbách, malůvkách, představeních, rekonstrukcích, tím, že jsem svou maminku oblékal jako Mary Poppinsovou, pořád dokola, byl to takový obsedantně kompulzivní vztah k tomu původnímu zážitku z velkého plátna. Nevzpomínám si na žádný jiný moment, který by tuto – až chorobnou – touhu vyvolal.

BvH: Pojďme hovořit o vašich úplně prvních filmech, *Assassins* a *Superstar: The Karen Carpenter Story*. Když je člověk úplně mladý a něco se mu líbí, začne to velice rychle napodobovat, ale v určitém bodě si do toho začne projektovat vlastní myšlenky. Jak ten proces probíhal u vás, když jste začal natáčet svoje první filmy?

TH: *Assassins*, první z těch zmiňovaných projektů, byl školní projekt – chodil jsem na Brown University na východním pobřeží USA a studoval teorii filmu. V té době to byl jedinečný program, byl začátek 80. let... jmenoval se sémiotika a spadal pod fakultu anglického jazyka; než jsme něco natočili, museli jsme absolvovat teorii narace, sémiotiky a psychoanalýzy a všech možných jazyků, které umělecký zážitek nějakým způsobem interpretují. Pro mě byly tyto jazyky relevantní, vedly k vyjádření otázek, které jsem v sobě nosil. Myslím, že hlavní těžiště těchto otázek tvořil můj vztah k mužství, sexualitě, identitě a filmu. Některým lidem tyto teoretické diskurzy připadaly jako zdržování od tvůrčí práce, ale pro mě byly inspirativní... pomohly mi najít jakýsi disciplinovanější způsob, jak zprostředkovat můj ambivalentní postoj k vyprávění. Takže film *Assassins*, celý titul je *Assassins: A Film Concerning Rimbaud*, byl můj vlastní způsob, jak vkročit do tradice uměleckého ztvárnění Rimbauda. Když si jdete půjčit něco od Rimbauda do knihovny, jsou tam celé dlouhé police prací o něm... a silná touha všech možných umělců najít vlastní cestu k „Rimbaudovu efektu“, identifikovat se s ním a nějakým způsobem se včlenit do proudu té silné touhy po něm. Cítil jsem, že ten film není ani tak příběhem o Rimbaudovi a Verlainovi jako příběhem o naší touze po Rimbaudovi. Proto čerpá z mnoha různých sekundárních zdrojů a interpretací a proto jsou informace o jeho předmětu vrstveny tak experimentálně. V mnoha ohledech je postavou, se kterou se v tomto filmu člověk identifikuje nejvíce, Verlaine, který byl sám umělec, básník, a který se k Rimbaudovi dostal tak blízko, jak jen to šlo, ale „za Rimbauda“ přesto nepronikl. Tato frustrace – která zároveň vytváří silnější touhu, protože nemůžete vstoupit do toho plamene, kterým Rimbaud je – je součástí tématu toho filmu i kulturního a literárního dědictví samotného Rimbauda. To je tedy téma toho projektu a samozřejmě i sexuální život hlavních hrdinů a takové ty drby, historky a projekce, které o Rimbaudovi s Verlainem lidé fetišisticky šíří.

Po absolvování školy jsem se přestěhoval do New Yorku a začal plánovat další film. Chtěl jsem spolupracovat se svojí dobrou kamarádkou Cynthiou Schneiderovou... nebyla filmařka v pravém slova smyslu, byla umělkyně a studovala práva. Chtěli jsme tedy natočit film a myslím, že už tehdy jsem přemýšlel o tom, že bych rád aplikoval prvky teorie narace ve filmu.

Na něčem jsme se museli shodnout. Ona řkala: „pojďme natočit film jen se zvířaty“, a já, „ne, jen s panenkami“, a pak, „zvířata teda ne!“ a „panenky fakt ne“! Pak jsem jednou seděl v kavárně v New Yorku, nejspíš někdy v roce 1986, hrálo nějaké nenáročné rádio a teď tam říkají, že Karen Carpenterová zemřela mladá v roce 1983, tedy nedávno, a pak začala hrát jedna píseň od Carpenters – „Every shal-la-la-lal, every wo-o wo-o“ a já byl jako omráčený, ta píseň mě katapultovala mimo tělo, tak silně na mě zapůsobila. Připomněla mi dětství a zřejmě i poslední chvíle, kdy jsme se s rodiči shodli na hudbě – Carpenters jsme všichni milovali. Po roce 1970 šlo všechno od desítky k pěti, ten cynismus, který poznamenal 70. léta, Watergate a všechny ty politické aféry, paranoia a odcizení a pochybování o moci a nedůvěra v předkládané obrazy americké soudržnosti a štěstí, které byly všude k dispozici. Myslím, že obecně, masově začaly být zpochybňovány právě v tomto desetiletí. A to, co se stalo Karen Carpenterové... tehdy jsme zjistili, jak svědomitě, ale nejspíš chybně, si projektovala jakousi pseudo-hloubku do těch popových konstrukcí, které působí tak povrchně a manipulativně... když jsem si uvědomil, co za tím vším bylo, když se pak ukázal její boj s vlastním tělem, jejím vědomím sebe, s ženskostí... to všechno najednou dodávalo jejím písním hloubku, kterou napoprvé neměly. Pomyslel jsem si: tohle musíme udělat! Říkám: „Cynthio, musíme natočit příběh Karen Carpenterové!“ A ona: „Tak jo, uděláme to s panenkami.“ A to byl začátek našeho projektu. *Superstar* v podstatě přebírá žánr příběhu slavných – vzestup a pád popové hvězdy – a velice upřímným a věrným způsobem odráží ty novinky v naraci, jen v miniaturní podobě. Byl jsem si celkem jistý, že díky tomu publikum emocionálně zaangažujeme, podobně, jako kdyby sledovalo tradiční vyprávění; jen to bude loutkové a někdy se bude třeba zastavit, pozorovat své emocionální napojení na ten film a uvědomit si, že je to konstrukt, takže dostanete obě strany klasického brechtovského modelu... Chtěli jsme ale do filmu dostat taky ten diskutabilní diskurz okolo anorexie – a tady Cynthia přispěla opravdu významně.

Vzpomínám na výrobu tohoto filmu, s Cynthií a mým tehdejším přítelem Bobem Menantim... my tři v jednom pokoji, kde jsme vytvářeli záběry, sestavovali panenky – byli jsme jako výrobní linka s částmi těl, měli jsme na jedné policičky hlavičky, na jiné trupíky... oblečení z konce 60. let, ze začátku 70. let... poskládali jsme si komparz, a voila, měli jsme obsazení... bylo to úžasné – miniatura dokonalého studiového systému. Měli jsme malou kolejnici, co se používá pro animované filmy, jednoduchou, kalibrovanou, na kterou jsme upevnili kameru. Ty panenky jsme vodili na předem nahrané dialogy, ale mohli jsme dělat tyhle skvělé jízdy kamerou – nájezdy nebo odjezdy nebo jízdy po boční kolejnici či napříč scénou... Svým způsobem to pro mě zůstává jedním z mých nejradostnějších natáčení, kde jsme měli pod kontrolou veškeré aspekty produkce na tom miniaturním place.

BvH: Řekl byste tedy, že ty středometrážní filmy zosobňovaly témata a estetiku, které jste už měl vyjasněné, nebo jste většinou musel objevovat to, co je pro vás důležité, až během natáčení?

Byl jsem si celkem jistý, že díky tomu publikum emocionálně zaangažujeme, podobně jako kdyby sledovalo tradiční vyprávění; jen to bude loutkové a někdy se bude třeba zastavit, pozorovat své emocionální napojení na ten film a uvědomit si, že je to konstrukt, takže dostanete obě strany klasického brechtovského modelu...

TH: Myslím, že některé motivy určitě – například *Rimbaud*, jak jsem už říkal, byl o uchopení kulturní zamilovanosti do slavného literárního objektu. Se *Superstar* to bylo trochu jiné, protože tam se jednalo o očištění znevažované pověsti a šmahem odsuzovaného významu Karen Carpenterové coby kulturní osobnosti a v mnoha ohledech taky její očištění s ohledem na její rodinné prostředí, které bylo tou nejtoxičtější složkou spouštějící anorexii. Případ této rodiny je klasický: eskalují tam tlaky a snaha o dokonalost a omezuje se prostor, kde lze bez následků neuspět. Také ten chlad ze strany rodičů... Měli jsme pocit, jako bychom Karen uctívali a snažili se ji zachránit před jejím vlastním osudem. Bohužel, když byl film dokončen, věděli jsme, že jsme se dostali do křížku s právem, protože jsme samozřejmě neměli práva na použitou hudbu, ani na konci natáčení. Já jsem ale neměl tušení, že se ten film chytne a bude se o něm debatovat ve filmovém tisku a že se zrodí jakýsi kult fanoušků. V mnoha ohledech bylo tělo Karen stále pod kontrolou rodiny – to, jakým způsobem nakonec zvládli zamezit uvedení filmu, bylo smutně ironickým vyvrcholením tohoto příběhu...

BvH: Pojdme tedy k vašemu prvnímu celovečernímu filmu *Jed*. Pociťoval jste to jako významný krok?

TH: Ano, ale to nebylo to hlavní. ... Při promítání *Superstar* se mi líbilo, že se ve struktuře filmu orientovalo mnohem širší spektrum publika, než jsem čekal. Proplétali jsme tradiční narativní odkazy s postupy experimentálního filmu a sem tam jsme použili různé jazyky: pseudodokumentární, pak jsou tam místa s montážemi psychických stavů Karen, která jsou experimentálnější. Publikum s lehkostí sledovalo narativní tropy, a to mi přišlo vzrušující, úžasné a povzbudivé; zjistil jsem, že publikum je kultivované; bylo to v době začátků kabelové televize... Mohli jste přijít v půlce hororu a většinové americké publikum, zvyklé přepínat televizní kanály, přesně vědělo, ve které části narativní trajektorie se nachází, protože dokonale ovládalo různé diskurzy. Takže to bylo opravdu něco, cítil jsem příležitost posunout se ještě dál a formálně mě u filmu *Jed* inspirovala právě podobná zjištění. Téma se samozřejmě přímo vztahuje k politice a kultuře doby, kdy jsem žil v New Yorku – éře AIDS a aktivismu; i já se začal angažovat v ACT UP (hnutí na podporu lidí s AIDS), a zaujímat politické postoje ohledně AIDS. Spisovatele Geneta jsem potkal na škole a silně ovlivnil mé názory coby gaye. AIDS vzbuzovalo v prvních letech velice negativní reakce, bylo v tom hodně pocitů viny, které gayové měli ohledně svých sexuálních experimentů v 70. letech, o kterých si mysleli, že HIV způsobovaly a šířily.

Zajímalo mě, jak je vyprávění příběhu odhaleno právě tím procesem, takže lidé si začnou uvědomovat nebo zkoumat to, kdo příběh vypráví, jaké postoje jsou v takovém druhu vyprávění obsaženy, jaké předsudky či obviňování, postoje, které ta která žánrová tradice naznačuje...

Cítil jsem, že je třeba se filmem nebo jiným uměním k tomu vyjádřit, a cítil jsem, že Genet, který tehdy ještě žil, by k tomu měl co říct. Silně jsem si uvědomoval, že jsem Geneta interpretoval po americku a velice nesměle aplikoval některé aspekty jeho psaní a myšlení do americké tradice, takže ty tři příběhy, které tvoří film *Jed*, jsou americké žánry, ty nejbanálnější populární žánry a jenom jeden z nich opravdu vstoupil do světa Genetových novel – to je ta část s titulem *Homo*. Pracoval jsem ale s velkou láskou. Film byl kompletně financován z uměleckých grantů a vznikla z toho dodatečně kontroverze – grant, který jsme dostali, nahrával spíš ultrapravicovým paranoiám ohledně financování umění a obsahu děl financovaných vládou. Také proto to byl úplně jiný druh zkušenosti s natáčením a produkcí, než kdykoli později, po *Jedu*. Měl jsem pocit, že dělám umělecký projekt. Měli jsme štáb, tradiční oddělení, prostřednictvím kterých se film realizoval, a já tehdy poprvé spolupracoval s Christine Vachonovou coby producentkou. Měla více zkušeností s nezávislým filmem než já nebo Barry Ellsworth, který natáčel *Superstar* a kterého jsem měl moc rád. Myslím, že lidé, kteří hovořili o tom, jaké to bylo, natáčet *Jed* v takové době, v letech 1989–1990, to mají za dobu, kterou odnesl čas – dalo se natáčet v atmosféře společného kreativního úsilí, která je mnohem bližší uměleckému než komerčnímu filmování.

BvH: Ve filmu *Jed* je několik různých narácí, jedna dokonce černobílá, druhá barevná... Měl jste při natáčení pocit, že děláte tři filmy naráz nebo... jak jste to vlastně udělali?

TH: V produkci. Oddělili jsme je jako tři části produkčního procesu, stejně jako u filmu *Beze mě: Šest tváří Boba Dylana*, a to jak kvůli dostupnosti herců, tak kvůli požadavkům na lokace a výpravu. Konceptně ale ne: brali jsme je jako jednotku a do značné míry je to jediný příběh vyprávěný prostřednictvím tří různých žánrových tradic. Zajímalo mě, jak je vyprávění příběhu odhaleno právě tím procesem, takže lidé si začnou uvědomovat nebo zkoumat to, kdo příběh vypráví, jaké postoje jsou v takovém druhu vyprávění obsaženy, jaké předsudky či obviňování, postoje, které ta která žánrová tradice naznačuje... Takže když jsem napsal scénář, bylo tam vše propletené – když jsem ho dával číst lidem, aby se dostali do procesu, měli pocit, že jsou to různě propletené součásti triptychu. Během střihání zůstala některá místa zachována a zapracována podle požadavků na záběr, zvuk, děj a na styčné body těch tří linií, ale hodně toho vzniklo až ve střihu. Jim Lyons, který hraje hlavní roli v té genetovské části *Homo*, kde hraje Boltona, jakýsi objekt lásky, byl v té době i objektem mé lásky a taky jedním z mých nejmilejších spolupracovníků. Byl především střihač – střihali jsme společně *Jed* a já jsem chtěl, aby v něm hrál, protože se na roli Boltona výborně hodil. A on na to: „Možná to zahraju, když mě ten film pak necháš střihát.“ Tak jsem ho nechal.

BvH: Pojdme si říct, jak jste ten film psal. Když teď máte zkušenost i s psaním klasičtějších vyprávění, v čem to pro vás bylo jiné, když jste psal něco takového – protože jste samozřejmě musel uvažovat o tom, jak budou různé příběhy mezi sebou komunikovat.

TH: Je to legrační, protože moje kariéra nezávislého filmaře, režiséra celovečerních filmů, je něco, co jsem nikdy neplánoval, a myslím, že mi ta definice přijde docela zvláštní... byly to okolnosti, které následovaly po uvedení filmu *Jed*, které ze mě v očích veřejnosti filmaře udělaly. To, co pak následovalo... Tehdy se začaly natáčet filmy, kterým se později začalo říkat New Queer Cinema. A bylo to vymezení jak jejich cílového trhu, tak vymezení argumentace, kterou reprezentovaly, a nezbytnosti, ze které některé vznikly; film *Swoon* Toma Kalina je jednou z klíčových prací tohoto období. Když jsem psal *Jed*, přemýšlel jsem o sobě jako o experimentálním filmaři, který si nutně nekladal za cíl zasáhnout co nejširší publikum, i když mě zajímalo, jak se diváci budou orientovat v různých žánrových tradicích. Myslím, že to pramenilo z toho, že jsem na škole potkával učitele, kteří dělali experimentální film a učili na univerzitách, aby si vydělali na živobytí – při práci ale neměli žádná omezení, která přináší komerční trh nebo zařazení do škatulky režiséra hraných filmů. Takto jsem asi uvažoval i o sobě. Opravdu až po filmu *Jed* jsem začal zvažovat svou práci. Poštěstilo se mi, že jsem byl přijat kritiky a že přišlo dost diváků na všechny druhy mých filmů a počty i rozsah narůstaly a tuto identitu mi udržovaly – ale byla to identita, kterou jsem do určité míry vždy zpochybňoval.

BvH: Pracoval jste s producentkou Christine Vachonovou... nastal někdy v rané fázi natáčení filmu *Jed* moment, kdy by vám někdo řekl, že na první hraný film je to možná překomplikované, experimentální... že debut točíte jen jednou, že to možná není dobrý nápad... nebo jste měl podporu od samého začátku?

Myslím si ale taky, že jsem pochopil, že jakési zklamané očekávání otevírá divákům intenzivnější a překvapivější emocionální zážitky. Když očekávají, že to bude zábava ve stylu *Superstar*, tak jsou pak tak nějak otevření a bezbranní vůči citovým objevům, které u sledování nečekali.

TH: Podporu jsme měli od začátku, bylo to tak, jak jsem říkal: žili jsme v takové bublině, napůl ve světě umění, a ne úplně ve světě filmu. Měli jsme taky velké štěstí, že se v tu dobu formovala distribuční společnost Zeitgeist, která nás vlastně protáhla celou *Superstar* a prakticky souhlasila s distribucí filmu *Jed*, ještě než jsme ho dokončili. Měl jsem distributora, který byl malý, nezávislý a skvělý, nemuseli jsme prodávat film po festivalech a s tou neobyčejnou jistotou jsme k tomu přistupovali. Další věc, která se týkala nezávislého filmu v tehdejších Spojených státech, byl způsob posuzování úspěšnosti filmů – stále se to posouvalo s dalšími příčkami, na které se podařilo dosáhnout. *Jed* vydělal milion dolarů, když šel v roce 1991 do kin – a to bylo považováno za úspěch, dokud nepřišel film *Pulp Fiction*. A od té doby se to, co bylo či nebylo považováno za úspěch, stále měnilo. My ten příběh známe – takto změnily způsob výroby filmů v 70. letech *Čelisti*, byly masově vypuštěny do kin a přes noc změnily pojetí úspěchu a to, jak byl utvářen studiový systém, aby jel podle stejného scénáře. Víím, že jsem se vždycky zdráhal, když jsem měl zcela vkročit do tohoto světa a podíídit se mu... záměrně jsem žil v New Yorku a nikoli v LA, kde jsem vyrostl... a užíval jsem si to, že nemám agenta – až do *Sametové extáze*, myslím. Držel jsem si je od těla a dávalo mi to svobodu, sám si vymyslet svůj způsob práce a nestrachovat se, co by znamenal neúspěch nebo jak lépe mířit na cílovou skupinu.

BvH: Když jste si to začal představovat... do filmu se očividně dostalo milion odkazů, tím prvním a nejnápadnějším je asi odkaz na Geneta, který trochu připomíná sci-fi z padesátých let. Jak všechny tyto zájmy a vlivy spojujete? Zřejmě vycházejí z vašeho osobního zájmu o tyto věci, řekl bych, ale jak to vše dostanete do jednoho scénáře?

TH: Bylo to tématem a tou zvláštní panikou okolo HIV, co rozhodlo o typu příběhu a úrovni, kterou bude mít v hierarchii vyprávění. Na té hororové části bylo evidentně něco brakového – bylo to tak schválně a s naším omezeným rozpočtem a skutečností, že jsme chtěli nadabovat výkony hlavních herců, to fungovalo výborně, všechno to podpořilo lehce kýčovitý, polohumorný styl... Myslím si ale taky, že jsem pochopil, že jakési zklamané očekávání otevírá divákům intenzivnější a překvapivější emocionální zážitky. Když očekávají, že to bude zábava ve stylu *Superstar*, tak jsou pak tak nějak otevření a bezbranní vůči citovým objevům, které u sledování nečekali. A myslím, že to tak opravdu je, v hororovém příběhu, v *Jedu*, jsou některé opravdu ostré momenty, které si myslím, že byste nečekali, a jsou tak ve výsledku smysluplnější, překvapivější a možná i lépe vyzní. Ve třetí části ale bylo něco z kýčovitosti a omezenosti bulvárního televizního dokumentu posazeného proti romantičtějšímu, literárnímu stylu hrdinského věžeňského románu ve třetí části. Já jsem se nijak nesnažil vyprávět uhlazený áčkový hollywoodský příběh, používali jsme specifické žánry, které vycházely z jakéhosi manipulování emocí, které se zdály být dost omezené a přehnané, což v té době odráželo reakci médií na HIV.

BvH: Zmiňoval jste New Queer Cinema a tento film se považuje za jeden ze zakládajících, který celý tento koncept nového hnutí podnítl. Vzniklo v roce 1992, jen rok po premiéře *Jedu*. Jednou z charakteristik New Queer Cinema je, že jde proti tomu, co si lidé myslí, mělo by se dělat agresivně. Vy říkáte, že není v pořádku jen být gayem, ale že gayové jsou taky lidé, mají chyby, jsou jako všichni ostatní. Jak důležité pro vás bylo vložit toto všechno do filmu? Například svatba gayů v té době – hovořil jste trochu i o financování, neměl jste kvůli tomu problémy? Do jaké míry jste měl pocit, že vytváříte militantní film?

TH: Rozhodně jsem si myslel, že děláme militantní film... je to asi jeden z důvodů, proč se AIDS v *Jedu* nikdy nezmiňuje, je alegorický stejně jako *Safe*. Tam se AIDS zmiňuje, ale téměř jako odbočka, která vás svede od toho, o čem film skutečně je. Měl jsem dojem, že Genet je militantní v otázce homosexuality a že pocit síly a odvety v této silně roztříštěné společnosti, která příliš naslouchá obecně rozšířené panice okolo příčin a významu připsovaným HIV i chorobám obecně, je potřeba změnit. Genet by se patrně u svateb gayů obracel v hrobě, jeho na homosexualitě zájímalo, jak podrývá normalitu. Její vztah ke kriminalitě ho nadchnul a naplnil jeho práci a touhu jakousi násilností a bolestí a kritikou dominance, které homosexualita vždycky posluhovala. Stále cítím, že to bylo a je na homosexualitě něco zásadního a důležitého. Když si vezmete nějakého teenagera, který se přihlásí ke své homosexuální orientaci, chcete, aby věděl, že je zde možnost mít svatbu a že i gayové mohou vstoupit do armády, ale máte tu i další stránky nepsaného postavení mimo většinovou společnost, které jsou už pryč, i díky pokroku v legislativě, který jsme jako společnost od té doby učinili. *Sametová extáze* byla taky legrační film v tom smyslu, že byla homosexuální komunitou přijata chladně, když šla do kin, protože byla mnohem více o nejasné hranici mezi heterosexuální a homosexualitou. Bylo to o tom bláznivém rozmlženém období na počátku sedmdesátých let, kdy bylo vše proměnlivé – homosexuálové i heterosexuálové byli vyčerpaní identitami, které se stále mísily. Já se nikdy o pevnou identitu nezajímал, a jestli je jedno téma společné mým filmům, pak je to tohle.

BvH: Další film, který jste pak vytvořil, je *Safe*.

BvH: Toto byl film, který v té době většině lidí představil Julianne Moore, která tenkrát ještě nebyla známá, byla to jedna z jejích prvních hlavních rolí. Jen zběžně jsme říkali, že je to taky film o AIDS, přestože se to často nezmiňuje. Na začátku je krásná scéna, kde dvě dámy sedí v kuchyni, hovoří o smrti bratra jedné z nich, ale nikdy se to v této scéně nezminí. Až mnohem později tu přichází postava, která má AIDS, ale funguje normálně... Není nemocný, není v posteli nebo tak. Mohl byste nám o této scéně něco říct, proč tam je nebo jak vznikala?

TH: Vlastně jsem na tu scénu už zapomněl, ale líbí se mi, jak říká: „Ne, vůbec! Žádné AIDS!“ Co mě ale na tomto filmu hodně zajímalo, byl způsob, jakým se vysvětlují nemoci. Fascinovala mě Louise Hay, jež byla populární v osmdesátých letech, byla to jakási léčitelka new age, hlavně ale spisovatelka, a ona v podstatě říkala lidem trpícím AIDS a HIV, že kdyby se měli víc rádi, nebyla by u nich nemoc propukla, a že mohou svou chorobu překonat. Stalo se to jakousi metodologií pro potýkání se s ohavností a hrůzami a nejistotami této nemoci předtím, než přišel retroviral a další pomoc. Přemýšlel jsem, nakolik lidé získávají pocit moci v situaci bezmoci tím, že kladli vinu na sebe... Když se rodiče rozvádějí, děti řeknou: „Je to kvůli mně, mami... odchází táta kvůli mně?“ To je typický postoj, který zaujmete, abyste porozuměli zdrcující podstatě něčeho takového. Podobně mi přišlo fascinující a znepokojivé to, že se tomu lidé chtěli postavit... je to jakýsi pocit vlastnictví?

Celý příběh je protkán náznaky, že ve skutečnosti to nemůže být opravdová odpověď. Je to tragické, a přesto by to mělo vypravěcky zmírnit náš pocit konfliktu; takže jsem chtěl, aby tu byl konflikt mezi tím, jak se rozřeší vyprávění a jaký typ poselství pro společnost je v něm zakotven, a nesoulad mezi nimi.

V mnoha ohledech je to také druh ideologie volného trhu, druh konzervativní ideologie, která říká, že je to vaše chyba, že jste se dostali tam, kde teď jste. To vás staví do beznadějně situace, když to nemůžete zvrátit, a já právě v té době zjistil, že to všechno funguje jakýmsi znepokojivým způsobem. Tento způsob metaforických možností alergických onemocnění, nebo jak se tomu v té době říkalo, „nemoci 20. století“, mi přišel jako krásný typ nepopsaného listu, na který by toho mohl kdokoli tolik promítnout. To, jak to ovlivnilo ženy v domácnosti, a že jediný způsob, jak mohly regulovat jejich symptomy, bylo přemístit je z jejich prostředí do naprosto neznámých míst, doslova sterilizovat jejich existenci, což se na konci stane i Julianne. Tento film si pohrává s dalším známým typem populárního žánru, čímž je „nemoc týdne“, který obvykle sleduje hlavní postavu, která zjistí či určí svou diagnózu, a jelikož se většinou jedná o nevléčitelnou nemoc, rozuzlení příběhu spíše tkví ve schopnosti jedince ztotožnit se s chorobou a skupinou lidí a spolu s nimi čelit svému osudu.

Povinností jedince je tedy opět vyřešit konflikt ve vyprávění, abychom cítili svobodu toto divadlo nakonec opustit. A tento film sleduje přesně takovou trajektorii, takže na konci filmu se Julianne podívá do zrcadla a říká „miluji tě, opravdu tě miluji“, ale celý příběh je protkán náznaky, že ve skutečnosti to nemůže být opravdová odpověď. Je to tragické, a přesto by to mělo vyprávěčsky zmírnit náš pocit konfliktu; takže jsem chtěl, aby tu byl konflikt mezi tím, jak se rozřeší vyprávění a jaký typ poselství pro společnost je v něm zakotven, a nesoulad mezi nimi.

BvH: Film měl premiéru v roce 1995, ale ve skutečnosti se odehrává v roce 1987, což je velice významný rok ve smyslu AIDS, kdy o něm Reagan poprvé konečně promluvil a kdy bylo založeno ACT UP. Byl to jeden z důvodů, proč jste si vybral tento rok pro natočení dobového filmu?

Myslím, že podceňujeme to, co diváci dělají, aby přivedli příběh k životu – jsou to pouhé projekce na stěnu, dokud se neobjeví diváci, kteří by je naplnili smyslem a emocemi. Tyto otázky identity mají velice blízko k identifikaci, což je aktivní proces, který diváci pokaždé u sledování filmu podstupují, aby mohli sledovat trajektorii příběhu ze svého pohledu.

TH: Nepamatuju si, že by přímo toto byl ten důvod... jen jsem ho chtěl zasadit do minulosti, nějak vždy mívám touhu přeformulovat prostředí, místo a čas ve filmu. Mám dojem, že zasadit film do určitého prostředí nutí diváky přemýšlet v trochu širším kontextu, dedukovat... a v mnoha ohledech si proto vybírám nebo jsem si vybral alegoričtější způsoby debat o AIDS. V té době se o HIV vytvářelo opravdu mnoho velice důležitých průkopnických dokumentů, téměř měsíc za měsícem se děly věci v boji o nalezení léků a dávek, které by fungovaly. Ti, kdo trpěli AIDS, byli ve společnosti popisováni a charakterizováni a ta společnost dělala tu práci velmi dobře. Měl jsem pocit, že to, co můžu udělat já, je nechat si trochu odstup a o těchto tématech pohovořit ve smyslu jejich role v širším příběhu o identitě, nemoci a významech.

BvH: Tuto ukázkou ze *Safe* jsem vybral hlavně proto, že poté, co jste ji tak krásně natočil, jak sedí úplně na boku a hovoří s matkou po telefonu, a vy vnímáte, jak je její domov vyzdobený, kamera odjede a ona spatří tu hrůzu, něco jako „bože, v mém obýváku si hoví černý gauč“, a je to její součástí... černá kaňka na bílém pozadí domova... Mohl byste nám něco říct o svém vizuálním přístupu, jak jste se snažil informace o postavě přeložit vizuálně?

TH: Postava Carol White byla v mnoha směrech výzvou. Při natáčení *Superstar* jsem se naučil, že diváci se chtějí ztotožnit s postavami. Myslím, že podceňujeme to, co diváci dělají, aby přivedli příběh k životu – jsou to pouhé projekce na stěnu, dokud se neobjeví diváci, kteří by je naplnili smyslem a emocemi. Čím těžší ten proces ale uděláte, do určitého okamžiku, tím lépe zjistíte, jak moc diváci dychtí zapasovat vše do sebe a vstoupit do prostoru vyprávění a udělat z toho pro sebe skutečnost. Tyto otázky identity mají velice blízko k identifikaci, což je aktivní proces, který diváci pokaždé u sledování filmu podstupují, aby mohli sledovat trajektorii příběhu ze svého pohledu. Stejně jako u Karen Carpenterové hrané panenkou, kde spojíte její nepohyblivá ústa s příběhem a uděláte všechno pro to, aby vykryštoval, je Carol White jakási neurčitá prázdnota definovaná svým prostředím a vrozenými vlastnostmi. Tak musely předměty v jejím domě s její velikostí a důležitostí téměř soutěžit. Nebere si totiž vzor jen z vrstevníků a způsobu, jakým se baví a jak se oblékají, ale i z věcí, které ji obklopují a v mnoha směrech ji zastiňují, takže ta scéna je skvělým příkladem tohoto vztahu. Viděl jsem filmy, kde výprava a řízená kamera a mrazivý pocit recyklovaného vzduchu je to, co zažíváte u těch největších mistrů stísněnosti, jakým je například Kubrick.

BvH: *Safe* je film o nemoci, nemoc je velká část hororové sci-fi části filmu *Jed*; *Superstar* byla taky o nemoci... Co vás na nemocech tak fascinuje, že se do vašich děl stále vrací?

TH: Ve všech těchto příbězích, obvykle v mých filmech o umělcích, jako je například Rimbaud, Bob Dylan, nebo glam rockových umělcích sedmdesátých let, se identita kreativně zpochybňuje a kreativně se jí vzdoruje a kreativně se trhá na kusy. V příbězích o ženách v domácnosti, které přehnaně vážně dodržují tradice, je identita brána jako něco nedotčeného, ale vyprávěcí proces tyto předpoklady zpochybňuje, takže nemoc je takovým hezkým příkladem toho, kdy se tělo vzepře člověku ještě dříve, než si nemoc vůbec uvědomí. Alergické onemocnění je typickým příkladem těla, které řekne ne dříve, než se mysl a vědomí vzpamatují. V mnoha ohledech je film *Safe* zajímavý, protože prostřední část je nejnadějnější – vše se rozpadá, ona má záchvaty a tělesné reakce na své prostředí a její tělo říká ne, protestuje, a ona se pak dá dohromady v té zotavovně a myslí si, že je to vyřešené, a všichni jí říkají, že už to má vyřešené, ale jí se i přesto dělají na hlavě cysty velké jako oči. To jsou symptomy, které říkají, že to nebyla správná odpověď, ale z hlediska vyprávění máme věřit tomu, že je, a jí jako postavě okolí i společnost taky říkají, že ano. Takže je tu ten konflikt v prostřední části filmu, hrdince se všechno rozpadá, všechno je totální chaos, ale zároveň je v té části filmu nejvíc naděje.

BvH: Domnívám se, že pro filmaře je na nemocech zajímavé taky to, že je to něco vizuálního, sdělují nám něco o tom, co se děje uvnitř postavy. Způsob, jakým s nemocemi ve svých filmech zacházíte vy – vizuálně, a nemusíte tolik odhalovat, co se v nich děje, protože je to vidět na jejich tělech.

TH: V *Jedu* to má vtipné, groteskní rysy... objevuje se tu fixace na tělesno... dávení krve a hnisu a spermatu a potu a všech těch věcí, jsou tam záběry rukou zkoumajících předměty, a pak je tu ta scéna, kde mu z hlavy vytéká hnis a teče mu na párek v rohlíku, co má k obědu... A je to legrační, ale zároveň i neuvěřitelně smutné. A pak je tu ta nádherná, nádherná scéna ve filmu *Strach jíst duše* od Fassbindera, kde žena středního věku a Turek, se kterým se stýká, obědvají ve známé restauraci, jedné z Hitlerových nejoblíbenějších v Mnichově, a mají takovou krásnou společnou chvíli, ale on je tmavý a ona běloška středního věku a číšníci stojí, probodávají je pohledy a oni se chytou za ruce a kamera začne pomalu odjíždět stranou a je to jeden z nejdojemnějších okamžiků ze všech Fassbinderových děl, je to srdcervoucí chvíle, kdy jsou tito dva lidé izolováni kvůli zakázané lásce.

Ve všech těchto příbězích, obvykle v mých filmech o umělcích, jako je například Rimbaud, Bob Dylan, nebo glam rockových umělcích sedmdesátých let, se identita kreativně zpochybňuje a kreativně se jí vzdoruje a kreativně se trhá na kusy.

BvH: Ano, i když jsou spolu, tak spolu vlastně nejsou, protože ostatní je vidí odděleně.

TH: Na druhou stranu je jejich spojení silně romantické...

BvH: ...protože je tak nepravděpodobné.

TH: Přesně.

BvH: Dalším filmem byla *Sametová extáze*. Kdy jste ten film viděl naposled?

TH: K *Sametové extázi* jsem zrovna dělal komentář na DVD. *Sametová extáze* – víc než kterýkoli jiný můj film – byl fanoušky detailně zkoumán a jeho přívrženci k němu měli fantastický vztah plný posedlosti... celé ty roky a já cítil, že dlužím těm úžasným lidem důkladný a detailní komentář. Šel jsem na fanouškovské stránky a pročítal ty komentáře, které oni s láskou po celé ty roky k filmu psali... bez jejich práce bych ten komentář udělat nemohl a dal jsem to hned na jeho začátku jasně najevo. Díval jsem se na něj tedy nedávno, mám ho čerstvě v hlavě.

BvH: Jednou z věcí, která je myslím velice důležitá pro všechny vaše filmy, je pojem času a jak čas mění náš pohled na věci. Co vás na tom tak fascinuje? Myslím, že je tam rozdíl deseti let mezi dobou, kterou postava Christiana Balea zpětně zkoumá, a kdy je v ní opravdu mladá. Co je tak fascinujícího na tom intervalu, který mění perspektivu všeho?

TH: Víte, já si myslím, že by se to dalo shrnout krásnou citací od Fassbindera, kterou budu parafrázovat: nemůžete dát lidem revoluci, musíte jim ukázat podmínky ve společnosti, kvůli kterým je ta revoluce nutná, a pak je to na nich, aby revoluci začali. Ale když jim tu revoluci dáte, oberete je o jejich vlastní aktivitu. Je pravda, že filmy jako *Sametová extáze* a *Beze mě: Šest tváří Boba Dylana* zkoumají momenty v dějinách popkultury, kdy revoluce vznikají a které se mi zdají radikální, plné naděje, vášně, vzrušení a možností, a jsou velmi vzácné. Měl jsem pocit, že chci, aby to bylo něco zašlého, z minulosti, pohřbeného samo v sobě. Protože i když rámcový příběh kolem roku 1984 v *Sametové extázi* vychází z jazyka glitter rocku, který o roce 1984 mluví, je inspirován Orwellem a Bowiem, a i proto je zobrazován jako promarněný, ztracený, zhýralý, a tím pádem ukradený. Je to čas, ke kterému nemáme okamžitý přístup, ale se správným původem a filtry, se správnými kamarády a správnou sbírkou vinylů jste se jí mohli dotknout nebo si ji sami vytvořit.

BvH: Další věc, kterou jsme ve filmu viděli, je postava Christiana Balea, který se do té desky v podstatě zamiluje a najednou skrze toto médium nalézá sám sebe – když jde po ulici, poprvé si po ní vykračuje. Jak důležité je pro mladé lidi, především mladé gaye, mít takovéto příklady a ikony? A podotázka k tomu všemu: je to osobní či osobnější moment i pro vás – je to autobiografické?

TH: Je a není. Já mám ten moment rád... Některé momenty v populární kultuře nám všem umožňují v představách vystoupit z naší předměstské osamělosti a ponuré deprese v dospívání a dělat mnohem víc. Jsou tam bláznivé, náhodné momenty v kultuře, jako je glitter rock, kde se všechny symboly promíchají a je to vlastně špatně, a je s podivem, že se to vůbec děje, nemělo to existovat, ale bylo to. Na tom momentu se mi líbí taky to, že má v sobě erotično té chvíle z vinylu, po kterém toužíme. To všechno nám dnes připadá ztracenější než dříve, kdy jsme *Sametovou extázi* točili... a taky, jak otočí stránku obalu desky a vidí, jak se líbají dva muži, a je tam ta averze, ten strach. Tak jsem se cítil, když jsem poprvé viděl Bowieho, když jsem dospíval, říkal jsem si, sakra, to je šílené, to mě děsí, to nezvládnou. Oslovilo to něco hluboko ve mně a to byl ten zdroj strachu a zvědavosti a rozpolcenosti a teprve později na střední jsem byl schopný se tím nechat fascinovat a ponořit se naplno do té doby, do těch obrazů a nápadů. Pamatuju si, že to bylo nebezpečné – a to je na populární kultuře také fantastické, že může být takto nebezpečná a brnkat na nervy, které jsou hluboko nebo právě hledají cestu ven a předjímají ten proces dříve než vy. Stává se to ještě? Ano, protože všechny ty věci tam pořád jsou, a myslím, že to šokuje každé dítě.

Některé momenty v populární kultuře nám všem umožňují v představách vystoupit z naší předměstské osamělosti a ponuré deprese v dospívání a dělat mnohem víc.

Pamatuju se na jednoho kluka, který mi napsal dopis, ještě před *Sametovou extází*, bylo to v době *Jedu* a možná *Safe*, a on chodil na stejnou školu jako já. Na nástěnku dali článek o mně jako otevřeně homosexuálním filmovém tvůrci a ten kluk mi napsal něco jako: „Vážený pane Haynesi, četl jsem článek o vás a o tom, že jste gay, a je to opravdu úžasné, protože já si myslím, že jsem možná taky gay, a strašně se mi líbí můj nejlepší kámoš, ale nikdo neví, že jsem gay“, a najednou byla uprostřed toho dopisu velká mezera a on píše: „Pane Bože, tohle leželo na mém psacím stroji a moje matka přišla a dopis si přečetla a řekla, ‚mám tě ráda, miláčku, ať se děje cokoliv, jsi nejlepší‘ a táta řekl ‚mám tě rád, synu, jsi nejlepší děcko na světě, ať jsi, jaký chceš‘, řekl jsem to nejlepším kámoškám ve škole a ony řekly ‚to je super, že jsi gay!‘ a řekl jsem to tomu kámošovi, který se mi líbí, a on mi řekl ‚mám tě rád, vole, jako kámoše‘,“ a pak ten kluk pokračoval: „A to je fakt děsný!“ a vy si uvědomíte, že i když to vyjde najevo za dobrých okolností, tak je tam ten hluboký rozkol a já si nemyslím, že je to jenom problém homosexuálů, ale všech teenagerů, kteří chtějí zapadnout. Nikdy to není jednoduché, nikdy to není správně, nikdy to není bez námahy a my se snažíme hrát ty role, co se po nás požadují. Ten příběh nikdy nezmizí, protože samozřejmě chcete, aby lidi měli lepší podmínky k tomu, být sami sebou a zjistit, kdo jsou, ale je to vždycky těžké a my si nikdy nejsme jisti, my se vždy chytáme společnosti a chceme slyšet od ní, že něco děláme správně.

BvH: Ve vašich filmech je spousta popových hvězd a odkazů, Karen Carpenterová a Bob Dylan... Jak si vybíráte, o kom budete točit? Díváte se na příběh nebo vás nejprve zaujme jejich hudba a teprve pak se snažíte vytvořit ten příběh za tím? Jak to funguje?

TH: Liší se to projekt od projektu. U *Sametové extáze* jsme s Jimem Lyonsem, mým střihačem a milencem, o kterém jsem už mluvil, byli spolu na dovolené a on říká: „Mám takový nápad na film o mužnosti ve společnosti a způsobu, jakým se systematicky kodifikuje v různých institucích, a měl by tři části: o armádě, o církvi a o glam rocku.“ A já na to, že to je zatraceně dobrý nápad, ale že příběh glam rocku je film sám o sobě a vydal by na samostatný projekt. A tak jsme si řekli, že to uděláme spolu a že to napíšeme. Napsali jsme ten příběh spolu, Jim a já, on to pak sestříhal a mně se to zdálo dokonalé pro vizuální médium. Na glam rocku je zvláštní, jak silně byl přítomen, a zároveň jako by tu nebyl. Neexistovala o něm žádná kniha: když jsem točil *Sametovou extázi*, bylo tu jen pár brožovaných výtisků o Bowiem, v obchodech s retro věcmi, životopisy umělců se nevydávaly... ale Bowie nebyl opravdu gay a Queen byli rockeři, co vyprodávali stadiony, rocková kapela... a Gary Glitter taky hrál na fotbalových stadionech. Stejně jako kdyby všechny symboly výstřední ženskosti, hermafroditismu a homosexuality byly vymazány z těchto emblémů kulturní paměti, bylo třeba to té kultuře připomenout, co to bylo.

Zvláštní je Bowiewo reakce na *Sametovou extázi*. Byl proti, aby se ten film vůbec točil, dokonce jsme se později doslechli, že se s námi chtěl soudit už během natáčení, což není možné, protože je veřejná osoba a my ani nepoužíváme jeho jméno, je to celé smyšlené. Ale v tisku ve své oficiální reakci říká: „Ty gay části jsou skvělé, moc se mi líbí, jak ten režisér, který je gay, dal do toho příběhu vlastní homosexualitu a natočil takový gay film“, a úplně se vyhne jakékoli argumentaci. Já jsem ale v roce 1972 nepobíhal po jevišti s péřovým boa a neprohlásil pro časopis Melody Maker: „Jsem gay a vždýcky jsem byl gay, celý svůj život!“ Je to pozoruhodné, protože byl tak radikální a tak výjimečný a sečtělý, znal tradice dandyů, Oscara Wilda a anglického music hallu. Inspiroval se myšlenkami své doby a toho zvláštního britského odkazu, ale aplikoval je na tvrdý americký antihippie proud – Stooges a Velvet Underground – a na odmítnutí hippie generace „míru a lásky“. Založil novou generaci, ze které se zrodil glam rock, bylo to radikální hnutí a Angela Bowieová ve své nádherné knize o té době říká velice k věci: „Musíme to udělat teď, kvůli hnutí gayů, kvůli tomu, co se právě děje v ulicích, je to na nás, víš, miláčku, musíme se ujmout vedení.“ Byli inspirováni bláznivou, chytrou generací Andyho Warhola, exoty, kteří přišli do Londýna a hráli tady hru *Pork* (Vepřové), ostříhali si vlasy na krátké chomáče a bláznivě si je obarvili, oholili si obočí a posypali se flitry. Bowie v té době nosil dlouhé vlasy a měkký klobouk, potkal je a oni si mysleli, že je trochu natvrdlý, ale Angela podle nich byla úžasná, a když Bowiewo potkali příště, měl krátké vlasy, oholené obočí a oblečení, které navrhl někdo z nich. Hodně jsem se snažil použít jazyk i stylová pravidla glitter rocku ve výpravě, a vytvořit tak sen, cestu v čase a oslavu nepřírozeného všemi způsoby. A já jsem myslel, že to bude žrát. Aspoň Brian Eno a Bryan Ferry přijeli do Cannes na premiéru filmu a seděli přímo za mnou, vedle sebe, a to spolu nemluvili od doby, co Eno opustil Roxy Music v roce 1973. Bowie řekl ne na všechny své písně, které jsme pro film chtěli, což otevřelo prostor pro skvělého Ena a věci od Roxy, které nejsou tolik známé, ale úplně stejně skvělé.

BvH: Myslím, že důležitou částí tohoto filmu, víc než u těch dvou dalších filmů o hudebnících, je scéna s koncertem, protože v glam rocku byly vizuální efekty stejně důležité jako hudba. Mohl byste tedy říct něco o tom, jak to ovlivnilo psaní scénáře a nastavení všeho okolo – protože bylo třeba myslet nejen na příběh, ale i na to, jak to bude vypadat.

TH: *Sametová extáze* byl první scénář, který jsem napsal metodicky. Tady se mi zdálo nezbytné si ostříhat vlasy do stylu Ziggyho Stardusta a obarvit si je na červeno a každé ráno vyfoukat a nosit boty na platformě a nosit krátké svršky a cítit vzduch, jak prochází skrze oblečení, který musí cítit ženy, a muži neví, jaké to je, cítit to balancování na vysoké botě a mít nalakované nehty a namalované řasy. Začalo to jako systematický zájem o myšlenky tohoto momentu v historii a v průběhu příprav jsem se s tím plně vnitřně ztotožnil. Zatímco film o Dylanovi byl překvapením... zbožňoval jsem Boba Dylana na střední, právě v době, kdy cítíte ten vzdor a potřebujete odvážný hlas, co by vás vyhodil z vašeho světa... Pak jsem Dylana roky neposlouchal; až v přechodové fázi svého života v New Yorku, po hloupých rozchodech, ze kterých jsem byl špatný a polemizoval, jestli v New Yorku zůstat... jsem najednou potřeboval slyšet Dylana. A začal jsem si pouštět jeho hudbu a číst životopisy a přišlo to jako nějaký nekontrolovatelný vnitřní hlad – sáhnout po síle, kterou jsem potřeboval, a zjevně to byla ta nádherná síla dospívání, kterou potřebujete, abyste se vrátili do svého života a něco od základu změnili. A stalo se. Dylan mě vyhnal ze života, který jsem žil patnáct let v New York City, jel jsem na západní pobřeží, začal jsem nový život a potkal jsem všechny ty fantastické lidi a dostal nápad na životopis více postav, na to úžasné téma. Uložil jsem si to do hlavy a napsal jsem *Daleko do nebe*, protože jsem věděl, že nejdřív chci udělat melodrama opět s Julianne.

BvH: Myslím, že jednou z hlavních scén filmu *Daleko do nebe* je scéna z večírku, kdy okamžitě vidíte to pozlátko snahy zapadnout do společnosti, myslím, že večírkové scény jsou na to skvělé. A pak máte samozřejmě tu scénu hned potom, kde jsou jenom oni dva a můžou otevřeně diskutovat o tom, co se děje... Ptám se tedy na melodrama jako na něco, co je založené na umělé a opravdové emoci, něco jako dostat se k pravé emoci skrze umělou. Gay režiséři se zdají být na toto lépe naladěni než spousta heterosexuálních, jasně, toto je inspirováno Douglasem Sirkem, vy už jste zmínil Fassbindera, který jako první přinesl amerického Sirka do Evropy, pak je tu Ozon a podobní tvůrci a vy jste dalším z nich... Co vás na melodramatu tak fascinuje?

Myslím, že u tohoto záměrně vykonstruovaného stylu se v divákovi vytvoří clona mezi tím, jak čte děj a téma na plátně – a tím překvapením z emoce, kterou neviděl přicházet.

TH: Možná, že melodramatické jsou všechny filmy, protože všechny jsou vyumělkované, umělé, a jak jsem už říkal, až my jim vdechneme život. Myslím, že u tohoto záměrně vykonstruovaného stylu se v divákovi vytvoří clona mezi tím, jak čte děj a téma na plátně – a tím překvapením z emoce, kterou neviděl přicházet. Pamatuju si, jak jsem sledoval *Daleko do nebe* při prvním promítání a jeden můj kamarád, který seděl vedle mě, se smál takovým tím smíchem poznání během celého filmu a mě už to docela otravovalo... Znal jsem to z hodin filmu, kdy nám pouštěli Sirkovy filmy a kde se pořád někdo smál: těm zastaralým padesátým, kodifikaci postav... a učitelé říkali: „Ne, nesmějte se, je za tím něco víc, vydržte, jděte za to, co je na povrchu, a uvidíte.“ Ten chlapík se díval na *Daleko do nebe* a hihňal se... a pak najednou, v jedné chvíli ke konci filmu, ve scéně, kde Julianne potká postavu zahradníka Dennise Haysberta a jdou se rozloučit... on se stěhuje do Hartfordu, odjíždí... a ona, protože její manželství skončilo, říká: „Možná bychom se mohli potkat tam, nikdo nás tam nebude znát“ a začne zadržovat, je to velmi křehké. Ten chlapík vedle mě se smál a smál, a najednou se rozplakal... doslova v mžiku se to změnilo, a já si myslím, že to je to, co nám melodrama dává, tohle se může stát... Vy si ani neuvědomíte, jak blízko ty emoce jsou, máte pocit poznání, odstup, pobavení, přiřazujete významy podle stylu daného žánru, a najednou se to dotkne nějaké nečekané životní pravdy. Fassbinder to popisuje na Sirkově filmu *Imitace života*, kde ke konci filmu dcera – míšenka, která úspěšně předstírá, že je bílá, odmítá svoji černou matku a všichni brečí. Řekl, že všichni brečí, protože vědí, že jediný způsob, jak tohle napravit, je změnit svět a to že je velice těžké. Ta nemožnost vztahů; a to, co jsem chtěl udělat v *Daleko do nebe*, to si vzpomínám, bylo vytvořit schéma příběhu, kde nikdo neudělal chybu, ale kde všichni následováním své touhy jen zraňují a ubližují někomu dalšímu. Bylo to, jako by všechno představovalo perfektní schéma bolesti, kde jsou všichni v tom malém svazku adekvátně zraněni, a jen náhodou v tom figuruje rasa, gender a sexualita. Důležité bylo, aby to nevyznělo záporně. Není tam žádná záporná postava, a přesto je tam hierarchie možností, které ty postavy mají, a mezi nimi v mnoha ohledech největší volnost k uspokojení své touhy získá ten homosexuál, protože to může dělat tajně.

BvH: Ano, to je ta zajímavá část, tím velkým rozdílem ve filmu je to, že ten černoš je viditelný, nemůže se schovat. Gay to může dělat v noci v kanceláři a tam, teoreticky, nikdo není. To je ten velký rozdíl mezi nimi dvěma.

Vy si ani neuvědomíte, jak blízko ty emoce jsou, máte pocit poznání, odstup, pobavení, přiřazujete významy podle stylu daného žánru, a najednou se to dotkne nějaké nečekané životní pravdy.

TH: Ale ta žena je v podstatě na té poslední příčce a musí nést to břímě a udržovat instituci rodiny a v posledku obětovat nejvíce.

BvH: Ano, protože to ona je teoreticky tím základním kamenem rodiny, na ní to stojí a z ní to vyrůstá. Další zajímavou věcí je, že jsme v melodramatu ve stylu padesátých let, ale je jasné, že tento příběh by nikdy nemohl být v žádném filmu z té doby. V tomto smyslu je tam navíc další vrstva konstrukce. Rád bych, abyste mluvil trochu o tom, jak vnímáte texty, jiné filmy nebo romány nebo hudební vlivy; vy jen necitujete, netočíte pocty, vždycky něco přidáte, něco podvrtného, co to pozmění... Mohl byste prosím říct něco o tom, jak pracujete na svých scénářích, jak dáváte dohromady své nápady?

TH: Je to legrační, u *Daleko do nebe* jsem si neříkal, dáme tam příběh o gayích, to je přesně to, co by v Sirkově filmu z padesátých let nikdy nešlo. Melodramata často odhalují určitá sociální témata, která jsou tabu, a odvažují se na nebezpečná území; jsou to příběhy, které se objevily ve třicátých letech ve Stahlových filmech a které pak Sirk znovu zpracoval v padesátých letech. Vždy tam byla hra s kajícími, zabývaly se znásilněním a rodinnými tabu, vždy tam byl ten nádech jakéhosi bulvárního tématu, které je odhaleno v rodinném prostředí. Všichni teď chápeme Sirkovy filmy jinak, protože víme, že Rock Hudson byl homosexuál a že Sirk Rocka Hudsona objevil a úmyslně chtěl. O jeho sexualitě věděl jako všichni, kdo s nimi pracovali, a vybral si ho jako mužský objekt lásky do těchto heterosexuálních příběhů, což nikdy opravdu nefungovalo a nikdy to nevyznělo autenticky a pravdivě. Byla to vědomá rozhodnutí, která v té době dělal, a je v nich mnoho vrstev významů. Já jdu v mnoha ohledech ještě o krok dál, ale především to dělám jako poctu.

Nebyl jsem ani za mák tak originální jako Fassbinder, když adaptoval film *All That Heaven Allows* ve filmu *Strach jíst duše*, kde zasadil děj do současného Německa v roce 1974 a obsadil tureckého muže a ženu středního věku z pracující třídy. Já jsem zůstal naprosto věrný atmosféře i prostředí Sirkových filmů, krotit jsem se pilováním toho, jak ty filmy natáčel, a snažil jsem se to při tom naučit. Protože jsem to ale dělal v roce 2002, věděl jsem, že riskuji, že to bude možná můj nejexperimentálnější film... a nakonec to byl ze všech mých filmů ten nejvíce mainstreamový. Nemohu uvěřit, že *Daleko do nebe* oslovilo tolik lidí. To je na něm tak fascinující a skvělé, protože to znamená, že tyto formy fungují, že trvají.

Ta nemožnost vztahů; a to, co jsem chtěl udělat v *Daleko do nebe*, to si vzpomínám, bylo vytvořit schéma příběhu, kde nikdo neudělal chybu, ale kde všichni následováním své touhy jen zraňují a ubližují někomu dalšímu.

Nejlepším příkladem je asi Hitchcock, někdo, kdo využívá lidový jazyk, snaží se oslovit co nejširší publikum, ale přitom dávkuje patologii, která je univerzální, do prožitku ztotožnění se s hlavní postavou, takže se zaplétáme do těch příběhů, stáváme se viníkem vraždy, podezřelým z toho či onoho z Hitchcockova filmu a říkáme: „Ne ne, já jsem nevinný, tohle bych nikdy neudělal.“ Jsme vinni tím, že sledujeme Hitchcockovy filmy a ten všeobecný pocit viny, který na sebe bereme, kterému se podrobujeme jako společnost, který si s sebou tajně nosíme v kapsách a ve svých stínech – ten pocit odhaluje ty nejlidovější tradice Hitchcockovy práce. Sirk to dělá jinak, ale ta myšlenka zůstává. Pamatuji si jednu ženu, která se dívala na *Daleko do nebe* doma a na klíně měla svoji třiletou dceru. Když film skončil, tak se na dcerku podívala a viděla, že pláče... zeptala se: „Miláčku, copak se děje? Jsi v pořádku?“ a ona na to: „Mami, proč ta hodná paní nemůže být s tím hodným pánem?“ A já si uvědomil, že ve filmu *Daleko do nebe* jsem vytvořil něco tak jednoduchého a zároveň univerzálního, co komunikuje lidovým jazykem a využívá tu základní schopnost filmového zážitku vyprávět univerzální příběh, komunikovat nad rovinou významu, v nejčistším slova smyslu. Tyhle výrazy nesnáším – „čistý“ a podobné sračky, když se jedná hlavně o používání umělého jazyka tím nejkrásnějším způsobem a o čisté konstrukce ze světla a barvy, v tradici Douglase Sirka. Jak jsem říkal: vše se děje na povrchu – psychologická hloubka je v podstatě propust v klasickém domácím melodramatu a to je další zajímavá věc na tom, jak funguje.

BvH: Pojďme k filmu *Beze mě*, který je skoro jako syntéza všech vašich předchozích filmů, vidíme spoustu různých pramenů z vaší tvorby, které se zde spojují – máme tu TV reportáž jako v *Jedu*, černobílé záběry v protikladu s barevnými, příběh, hudbu, život hvězdy, výběr herců, kteří, jak teď vidíme, hráli v mnoha vašich dalších filmech... Přemýšlel jste vědomě o tomto filmu jako o díle, kde se prolínají všechny ty různé vlivy, které byly součástí vaší práce? Nebo to vyplynulo tak nějak přirozeně?

TH: Ne, to opravdu nebylo motorem vytváření konceptu tohoto filmu. Bob Dylan, zvláště tato část příběhu Boba Dylana, je o fascinující, slepé vášni vytvořit něco autentického, což definuje americkou kulturu v tolika ohledech, zvláště tuto dobu, kdy padesátá léta přecházela do raných šedesátých. Myslím, že je osvobozující, když si vezmete někoho tak zbožňovaného jako Bob Dylan a podíváte se na to, jak sám sebe od základu utvářel: hrál těm, kdo měli hlad po pravdě, smyslu a hloubce, který byl v poválečném období tak silný, ale právě kvůli úspěchu těchto konstrukcí a silné touhy se k nim vracet, kterou jeho fanoušci měli, musel ty konstrukce postupně zničit. Byl to tedy dokonalý, zničující útok na všechny ty identity, které tak skvěle vytvořil, a byl to v mnoha ohledech jakýsi mechanismus přežití pro intenzivně tvůrčího člověka, který potřeboval zachovat aspoň skulinu, kde by byl v bezpečí a kde by ten kreativní proces mohl pokračovat i přes ty neuvěřitelné kulturní požadavky a očekávání, které všechny ty jeho verze vzbuzovaly. To ale znamenalo, že někdo, koho jsme považovali za nejpravdomluvnějšího, nejupřímnějšího umělce, je jen ztělesněná série šarád, ve své době myšlených zcela vážně, ale teď už vyhořelých a zákonitě proměněných v prach. A s tím on si hraje...

Pamatuju si, jak jsme šli na koncert Boba Dylana, když jsme připravovali film *Beze mě*, a člověk, který ho uváděl, říká: „A nyní přichází umělec společnosti Columbia Bob Dylan, který vyburcoval folkovou scénu na začátku šedesátých let tím, že nám říkal pravdu, šel ve stopách Woodyho Guthrieho, a pak to všechno postavil na hlavu, když začal hrát na elektrickou kytaru v Newportu v roce 1966, a pak nás překvapil tím, že se zamiloval do Ježíše v letech osmdesátých.“ Tak je dnes na pódiu představován. Užívá si to oddělení od své figury tak akorát, aby si mohl dopřát těch kulturních posedlostí spojovaných s jeho různými já. Je to neobvyklé a ohromující... ale o tom ten projekt byl. Takže to nebyly mé vlastní filmařské tendence... Byl to příklad, stejně jako moje ostatní filmy, koncentrace na vizuální a stylistické odkazy a experimenty šedesátých let, které byly tak bohaté a na které Dylan spoléhal nebo které jsou zásadní pro to, co nakonec v té době dělal, byl sečtělý a angažovaný a nasával kulturní vlivy jako houba, i ty filmové, všechno, co se dělo... proto mě taky tolik těšilo citovat často Godarda a Felliniho a spoustu filmařů té doby, kteří z Boba Dylana udělali to, čím byl.

BvH: V tom filmu se objeví pěkná řádka skvělých herců, některé z nich jsme už viděli ve vašich přechozích filmech. Mohl byste říct něco o tom, jak přistupujete k herectví, především z pozice tvůrce, který natočil svůj první středometrážní film s panenkami Barbie?

TH: Já jsem měl neuvěřitelné štěstí... když si uvědomím, s jak různými herci jsem pracoval... Na hercích je obdivuhodné, že chtějí dostávat opravdové výzvy, ti nejlepší je chtějí a pak diskutují s režiséry a takto moje filmy víceméně vznikají, protože já беру herce, kteří chtějí výzvy, chtějí se mnou pracovat, být v mých filmech, a já si pamatuju, jak se někteří dostali tak hluboko do svých rolí jako v *Sametové extázi*, kde skoro všichni herci přijali své postavy do života s takovou důkladností, i v krátkých scénách ve filmu *Beze mě*, kde se Heath Ledger ponořil do své postavy tak vášnivě a důsledně. Na řadě herců, se kterými jsem pracoval, je hezké to, že se nechávali inspirovat tou prací, citovostí a experimentováním, které každý z těchto filmů představoval, a na tom si užížděli. Mají to sice v povaze, ale ulítávají si na tom nebezpečí, které celý ten podnik představuje. Heath se třeba chodil dívat na denní práce, pořád se vracel do karavanu kameramanů, každý den, kdy byl na place, díval se na denní práce všech dalších příběhů, které jsme natáčeli, všech herců. Christian a Julianne zas nemohli udržet vážnou tvář, když dělali momentky, na kterých má ona tu dlouhou černou paruku... Vždycky mě tak rozesmála, že jsem musel jít do jiné místnosti a zavřít dveře, abych ji nerozptyloval. Měl jsem obrovské štěstí, samozřejmě Cate Blanchettová a to, co předvedla v Dylanovi, ona zahraje cokoli... A to, co jsme právě dokončili s Kate Winsletovou... je neuvěřitelné, že jsme zvládli natočit celou *Mildred Pierceovou* v tak krátkém čase... V podstatě jsme měli tolik času, kolik máte na natočení jednoho filmu, a my museli za stejnou dobu natočit něco jako ekvivalent tří. Má to pět a půl hodiny. Bez jejího naprostého nasazení, přesvědčení a investice nejen do postavy, ale i do celého vyprávění, jejího projevu a přístupu... Myslím, že jsem ještě netočil s opravdu nesnesitelným hercem. Když filmy fungují, je to často díky hereckým výkonům a já vděčím hercům za jejich oddanost těm filmům – že se natočily.

BvH: Pojdme si něco říct o *Mildred Pierceové*, pak bude trochu času na otázky. V tom projektu je spousta věcí, které jste předtím nedělal – je to televize, šestihodinová záležitost, je to adaptace... Co vás na té nabídce tak zaujalo, že jste do toho šel?

TH: Četl jsem tu knihu. Nikdy předtím jsem ji nečetl, obdivoval jsem ten původní film s Joan Crawfordovou, ačkoli nebyl z mých nejoblíbenějších. Jon Raymond, který se mnou psal scénář, říkal: „Musíš si přečíst tu knihu od Caina“ – on tu filmovou adaptaci nikdy neviděl. Nakonec jsem se ke knize *Mildred Pierceová* dostal a to se zrovna začínaly otřásat finanční trhy – bylo to v roce 2008 v USA a já četl tu knihu, která je mnohem více příběhem ekonomiky v době velké krize, než se z filmu zdá. Bylo to tak relevantní, příběh se klene celým desetiletím od roku 1930, to nešlo nečíst... bylo tam mnoho odkazů na ekonomickou situaci a já si říkal, že tohle by bylo opravdu něco... Christine mi už předtím říkala, že hledá zdroje financování pro některé své projekty mimo rámec celovečerních filmů, a odešla ke kabelovce. Říkala: „Todde, měl bys popřemýšlet o nějakém delším projektu pro kabelovku, myslím, že by je tvoje práce zajímala, takže kdyby tě oslovilo něco, co by sneslo delší formát, z čeho by šlo udělat drama na pokračování, mohl bys to natočit...“ A pak jsem četl tohle a viděl, co se děje okolo, a říkal si: Přesně to by se teď mělo točit! Říkal jsem si, že perfektní by bylo udělat to s HBO. Mají největší rozpočty, je to solidní společnost a Kate Winsletovou jsem nemohl dostat z hlavy už od doby, kdy jsem četl tu knihu. Předložili jsme to HBO, na rok 2010 už měli plno, ale vmáčkli nás tam a dali nám všechno... na televizi to nebyl úplně obrovský rozpočet, ale dali, co mohli, abychom to v roce 2010 mohli točit. Líbil se jim náš přístup i myšlenka, říkal jsem jim, že to nebude nic takového jako *Daleko do nebe*, že chci dělat něco jiného, něco jako „nový naturalismus“ inspirovaný stylem filmů sedmdesátých let, a jasně jsem si uvědomoval, že by to cílilo na úplně jiného diváka než na fanouška mých dosavadních filmů. Mně se to líbilo – byla to příležitost oslovit různorodé publikum aktuální ekonomickou a sociální látkou – říká toho tolik o třídě... ta kniha je na americké poměry velice vzácná a mně přišlo důležité americkému publiku něco takového předložit.

Otázka z publika: Dobrý den. Zajímá mne vaše spolupráce s Christine Vachonovou. Víím, že vás hodně ovlivnila a pomáhala vám v začátcích... mohl byste o tom něco říci?

TH: Christine mi velice pomáhala a inspirovala mě během celé mé kariéry. Bohužel, u spousty filmů se často musela prát s finanční stránkou, zajistit těm filmům financování, peněz je vždycky méně, než by člověk potřeboval. Ona bojuje v těch velkých bitvách za dveřmi domu, který se spolu pokoušíme stavět, bije se za ty filmy... Začínáme spolu, během natáčení skončíme každý jinde, pracujeme paralelně a víme, že si navzájem kryjeme záda, a nakonec se sejdeme... nikdy ale nejsme na kordy, protože ona je tu proto, aby ten film podporovala a udělala všechno, co je v jejích silách, aby všechno šlapalo. Občas to bylo nahnuté, hlavně u filmů *Daleko do nebe* a *Beze mě: Šest tváří Boba Dylana*. Panebože, to byly pěkně vypečené produkce! U *Mildred Pierceové* jsme už ale spolupracovali se studiem a to byla taková krása, pracovat se soudržnou skupinou lidí, chytrých, sečtělých, co chtějí něco komplikovaného a náročného... nemuseli jsme shánět peníze a Christine se zase mohla zapojit do tvůrčího procesu. U filmu *Jed*, když jsme začínali, byla asistentkou režie, dívali jsme se spolu na denní práce, bylo to tvůrčí partnerství – u dalších projektů už se nám to takhle nedařilo... Bylo ale skvělé, že jsme takto uzavřeli kruh u *Daleko do nebe* a v průběhu natáčení *Mildred Pierceové* – že mohla zase pracovat se mnou a užívat si ten tvůrčí proces při natáčení – bylo to krásné. Víím, že se jí to moc líbilo. Zůstali jsme neuvěřitelně blízkými přáteli během celého toho procesu... svou kariéru, své filmy si bez ní opravdu neumím představit.

Vytvoříte tak něco, co můžete ostatním ukázat, budete to prezentovat, promítnete to na festivalech, nabídnete ve studiích, nebo kam vás osud zavede, ale hlavní je to udělat. Dneska existuje tolik způsobů vyjádření, více než kdy jindy, pronikají sem různé postupy, ale mám bohužel pocit, že tu chybí takové to, proč něco děláme – důvod. Chybí tu interpretující, kritická energie, svět je čím dál zmatenější a my jsme ho rozsekali na klipy v náhodném pořadí a v jakýsi nesouvislý jazyk. Diskontinuita může stimulovat, je důležitá... ale musíme taky vědět, jak myšlenky poskládat dohromady a jak spolu komunikovat. A to se naučíte právě praxí, tam se spolu naučíte komunikovat – to je to nejlepší, co umím říct.

Otázka z publika: Mluvil jste o univerzální komunikaci – existuje nějaká forma, umělecká, hudební, kulturní, která by vám pomáhala naladit se na univerzální komunikaci, jak jste o ní mluvil?

TH: Myslím, že jsem na toto téma už mluvil docela dost, hodně z toho se navíc netýká jen filmu. Myslím, že ve filmu se to může podařit třeba lidem jako Hitchcock – tím nejčistším, velkolepým způsobem – univerzálně, tak, že to zasáhne masu lidí, ale že to zároveň zpochybňuje společenskou normalitu, a umí to celé pěkně zabalit... je skoro šílené, jak dokonale to funguje. Myslím ale, že i hudba je maximálně univerzální, protože té nemusíte ani rozumět. Je to jako s tím Dylanem: má tam spoustu slov, ale jak říká John Lennon: „Nemusíte rozumět ani slovo, abyste věděli, o čem Dylan zpívá“, a hudba musí fungovat na téhle čistě niterné úrovni... Film je lineární, smyslový zážitek, který musí fungovat stejně jako hudba – nikoli intelektuálně, rétoricky, ale na základní, niterné úrovni, vizuálně... je to vizuální médium. Jsem si jistý, že vy, kteří to médium studujete – se svými rozmanitými schopnostmi, na různých katedrách – se dozvídáte právě toto: jak to udělat, aby to fungovalo co možná nejintuitivněji, jak využít všechny ty tvárné možnosti filmu, aby fungoval víceméně jako hudba – neintelektuálně – jak vyprávět příběh, jak to říkal Sternberg, myslím: že jeho filmy můžete na plátně otočit hlavou dolů a pořád budete vědět, o čem jsou, protože komunikují tím čistým jazykem.

BvH: Následuje poslední otázka. Kdybyste měl dát jedinou radu začínajícím filmařům a scenáristům tady v sále, nějakou, kterou vám nikdo nedal, když jste začínal, a která by vám byla hodně pomohla?

 **Film je lineární, smyslový zážitek, který musí fungovat stejně jako hudba – nikoli intelektuálně, rétoricky, ale na základní, niterné úrovni, vizuálně... je to vizuální médium.**

TH: Kdyby mě teď tak napadlo něco chytrého à la John Waters... chytré věci ale napadají jenom Johna Waterse. Prostě dělejte svou práci, pracujte, jakkoli – máte teď spoustu možností díky digitálním technologiím... teprve až když se při práci pořádně zapotíte, tak přijdete na to, co chcete dělat, co chcete vyjádřit. Vytvoříte tak něco, co můžete ostatním ukázat, budete to prezentovat, promítnete to na festivalech, nabídnete ve studiích, nebo kam vás osud zavede, ale hlavní je to udělat. Dneska existuje tolik způsobů vyjádření, více než kdy jindy, pronikají sem různé postupy, ale mám bohužel pocit, že tu chybí takové to, proč něco děláme – důvod. Chybí tu interpretující, kritická energie, svět je čím dál zmatenější a my jsme ho rozsekali na klipy v náhodném pořadí a v jakýsi nesouvislý jazyk. Diskontinuita může stimulovat, je důležitá... ale musíme taky vědět, jak myšlenky poskládat dohromady a jak spolu komunikovat. A to se naučíte právě praxí, tam se spolu naučíte komunikovat – to je to nejlepší, co umím říct.

BvH: Dobře, děkuji, Todde Haynesi.

TH: Děkuji vám všem, že jste přišli.

26

27

FILMY TODDA HAYNESE

Jed

USA | 1991 | 85 min

Scénář: Todd Haynes dle předlohy Jeana Geneta

Režie: Todd Haynes

Hrají: Edith Meeks, Larry Maxwell, Susan Norman

Erotická fantazie o vězeňské romanci inspirovaná Jeanem Genetem, mystifikační dokument o létajícím chlapci-otcovrahovi a retro horor, ve kterém vědec objeví elixír sexuality, jež ale rozkládá jeho tělo i mysl. Propletený triptych *Homo – Hrdina – Horor* prochází napříč gay kulturní historií i žánrovou kinematografií. Celovečerní debut Todda Haynese získal Velkou cenu poroty festivalu Sundance, Teddy Award pro nejlepší queer film na Berlinale a byl jedním z určujících filmů vlny, která vešla do dějin kinematografie pod názvem New Queer Cinema.

Safe

USA | 1995 | 119 min

Scénář: Todd Haynes

Režie: Todd Haynes

Hrají: Julianne Moore, Xander Berkeley, Dean Norris

Julianne Moore herecky září v mistrovském komorním dramatu, který vypráví o ženě v domácnosti na kalifornském předměstí roku 1987. Carol trpí neléčitelnou a devastující „alergií na svět“, jejíž postup nedokáže zastavit její dokonalý domov ani dokonalý, chápající manžel. Stylisticky vytříbený snímek je možné interpretovat jako abstrahující metaforu nemoci AIDS a zároveň šířeji jako křehkou psychologickou sondu do fyzicky manifestované nemoci duše.

Sametová extáze

UK, USA | 1998 | 124 min

Scénář: Todd Haynes, James Lyons

Režie: Todd Haynes

Hrají: Ewan McGregor, Jonathan Rhys Meyers, Christian Bale

Oslava glam rocku, fanouškovství a dandysmu je fiktivní, jako mediální rekonstrukce po deseti letech vyprávěný životopis padlé hudební hvězdy více než náhodně připomínající Davida Bowieho s Jonathanem Rhys-Meyers, Christianem Balem a Ewanem McGregorem v hlavních rolích. Film byl oceněn za umělecký přínos v Cannes, nominován na Oscara a ve své nostalgické vizuální okázalosti spojené se strhujícími hudebními výstupy má divácky kultovní status.

Daleko do nebe

USA | 2002 | 107 min

Scénář: Todd Haynes

Režie: Todd Haynes

Hrají: Julianne Moore, Dennis Quaid, Dennis Haysbert

Stylizovaná retro pocta americkým melodramatům Douglase Sirka z 50. let emancipuje hlavní ženskou hrdinku, která se v na povrchu bezchybné, konzervativní společnosti bohatého předměstí vyrovnává s manželovou skrývanou homosexualitou a vlastní nepřístojnou mezirasovou romancí. Pokračující spolupráce Todda Haynese s herečkou Julianne Moore si v *Daleko do nebe* pohrává s postupy klasického Hollywoodu, otevírá se možnostem nonkonformity a kromě mnohých ocenění filmových kritiků dosáhla i na čtyři oscarové nominace.

(Lucia Kajánková pro QFF MEZIPATRA 2011)

ŽIVOTOPISY

Jean-Claude Carrière

Jean-Claude Carrière je jako scenárista podepsaný pod 134 filmovými díly. Byl spolupracovníkem Luise Buñuela, Miloše Formana, Andrzeje Wajdy, Volkera Schlöndorffa, Louise Mallea či Jean-Luca Godarda.

Narodil se 17. září 1931 ve francouzské vinařské rodině v Colombières-sur-Orb. Ve 23 letech napsal svůj první román, díky kterému se setkal se slavným francouzským režisérem Jacquesem Tatim. Do dějin světové kinematografie vstoupil především svou spoluprací s legendou světového filmu Luisem Buñuelem. Výsledkem jejich dlouholeté spolupráce byly filmy *Deník komorné* (Le journal d'une femme de chambre, 1963), *Kráska dne* (Belle de jour, 1967), *Mléčná dráha* (La voie lactée, 1968), *Nenápadný půvab buržoazie* (Le charme discret de la bourgeoisie, 1972), *Přízrak svobody* (Le fantôme de la liberté, 1974), *Tajemný předmět touhy* (Cet obscur objet du désir, 1977).

Jejich spolupráce trvala téměř 20 let. Své tajemství shrnul do jednoduché věty: „Je třeba být zajímavý, dobře vybrat svůj příběh, vyprávět ve správném rytmu, bát se rozvláčnosti, načasovat překvapení a zůstat v hranicích pravděpodobnosti...“ Jeho kniha *Vyprávět příběh* se stala biblí studentů filmových škol na celém světě. Pracoval s Pierrem Étaixem či Volkerem Schlöndorffem, adaptoval i kultovní dílo českého spisovatele Milana Kundery *Nesnesitelná lehkost bytí*, spolupracoval s režisérem Michaellem Hanekem na scénáři k filmu *Bílá stuha*, který se stal Evropským filmem roku 2009.

Na svém kontě má nejprestižnější ocenění ve světě filmu – Oscara, francouzskou cenu César, britskou BAFTA či Velkou cenu poroty z Cannes. Filmy, na kterých spolupracoval, získaly Zlatého lva v Benátkách (*Kráska dne*) i Zlatou palmu v Cannes (*Plechový bubínek/Die Blechtrommel*).

(Peter Hledík pro MFF Art Film Fest 2011)

Todd Haynes

Todd Haynes se narodil v roce 1961 v Los Angeles, ale ke studiu si vybral Brown University na východním pobřeží – studium umění zde zakončil v roce 1985. V New Yorku poté založil organizaci na podporu nezávislého filmu Apparatus Production a začal se věnovat vlastní filmové tvorbě. Postupně se stal jednou z vůdčích osobností amerického nezávislého filmu.

Jeho filmy byly nominovány na Oscara i Emmy a získaly ocenění na prestižních festivalech: film *Jed* (Poison, 1991), příběh tří lidí, kteří se vydělují ze společnosti, si odnesl Velkou cenu poroty z festivalu Sundance, osobitá pocta melodramatům Douglase Sirka *Daleko do nebe* (Far from Heaven, 2003) byla vyznamenána několika cenami na MFF v Benátkách. *Sametová extáze* (Velvet Goldmine, 1998), hudební film odehrávající se v době glam rockové horečky, mu na MFF v Cannes vynesla cenu za umělecký přínos. Na tento film Haynes navázal fiktivním portrétem Boba Dylana *Beze mě: Šest tváří Boba Dylana* (I'm Not There, 2007). Ve své tvorbě si Todd Haynes novátorsky hraje se způsoby filmového vyprávění, postmoderně rekonstruuje popkulturní idoly a reflektuje ženské hrdinky, vše v dokonalé a zároveň experimentující obrazové formě a v podání hereckých hvězd.

MIDPOINT je celoroční mezinárodní program zaměřený na vzdělávání v oblasti filmové dramaturgie. Podporuje tvůrčí spolupráci mezi scenáristy, producenty a režiséry během vývoje filmového díla. Program vznikl na pražské FAMU a jeho partnery jsou filmové školy VŠMU v Bratislavě, polská Národní filmová škola v Lodži (PWSFTViT), maďarská Divadelní, filmová a televizní akademie v Budapešti (SZFE), rumunská Divadelní a filmová akademie v Bukurešti (UNATC) a německá Berlínská filmová škola dffb.

PROGRAMY:

Studentské workshopy

MIDPOINT je zaměřen především na studenty posledních ročníků a čerstvé absolventy, kteří se tohoto programu účastní s rozpracovanými projekty celovečerních nebo krátkometrážních filmů. Tříměsíční vzdělávací program zahrnuje dva rezidenční workshopy a průběžné konzultace s lektory. První workshop se koná každoročně v červnu během mezinárodního filmového festivalu Art Film Fest v Trenčianských Teplicích a druhý probíhá koncem srpna v jihočeských Poněšvicích. Celý program vždy uzavírá pitching fórum, kde jsou projekty účastníků prezentovány před mezinárodním panelem složeným z profesionálních producentů a zástupců koprodukčních trhů a filmových festivalů.

Workshopy pro české a slovenské filmové profesionály

Workshopy zaměřené na analýzu scénářů celovečerních hraných filmů určených pro kinodistribuci. Účastní se jich tvůrčí tandemy scenáristů a producentů. Tyto workshopy jsou organizovány ve spolupráci s Českým filmovým centrem, MEDIA Desk ČR a slovenskou CHARACTER: Film Development Association.

Training the Trainers

Workshop určený mladým učitelům scenáristiky a dramaturgie, filmovým a televizním dramaturgům a pracovníkům filmových center v televizi, kteří mají zájem zvyšovat své pedagogické i praktické dovednosti v oblasti dramaturgie celovečerních hraných filmů.

Dramaturgie ve střížně

Tento mezinárodní workshop je zaměřen na absolventské projekty a debuty čerstvých absolventů ve fázi hrubého stříhu.

miniMIDPOINT workshopy a kurzy

MIDPOINT také nabízí dramaturgické workshopy a kurzy vytvořené na míru podle specifických požadavků partnera.

Master Classes

Přednášky z oblasti filmové dramaturgie, které program v průběhu roku nabízí studentům i odborné veřejnosti. Doposud toto pozvání přijaly osobnosti jako Jean-Claude Carrière, Todd Haynes, Bence Fliegauf, Fridrik Thór Fridriksson, Jim Stark či Christoffer Boe.

 midpointcenter@famucz

www.midpointcenter.eu

MEDIA je program Evropské unie, jehož cílem je podpora audiovizuálního průmyslu členských zemí. Podpora se realizuje formou přímého financování filmové a televizní tvorby a projektů, které přispívají k propagaci a distribuci evropských audiovizuálních děl nebo k dalšímu vzdělávání evropských filmových profesionálů.

PODPORA PRODUCENTŮ – vývoj filmových, televizních a interaktivních projektů

DISTRIBUCE – distribuce evropských filmů v kinech

VZDĚLÁVÁNÍ – vzdělávací programy pro filmové profesionály a studenty filmových škol

FESTIVALY – filmové festivaly a přehlídky

PROPAGACE – nástroje pro přístup evropských filmů na trh – filmové trhy, koprodukční fóra

NOVÉ TECHNOLOGIE – video-on-demand a digitální kinodistribuce

KINA – podpora kin v síti Europa Cinemas

MEDIA MUNDUS – spolupráce v oblasti audiovizuální tvorby mezi evropskými a třetími zeměmi

Česká republika se členskou zemí programu stala v roce 2002 a za tu dobu čeští profesionálové získali podporu ve výši 406 mil. Kč. Největší část podpory připadla na distribuci – v českých kinech bylo uvedeno přes 150 zahraničních evropských filmů včetně snímků Larse von Triera, Michaela Hanekeho nebo Mika Leigha.

Další velká část podpory připadá na vývoj nových filmů – z 84 podpořených snímků jich bylo 34 uvedeno v českých kinech – například *Alois Nebel*, nominovaný na Evropskou filmovou cenu za animaci, nebo kritikou oceňovaný snímek *Poupata*. Další podporu získávají vzdělávací programy, většina filmových festivalů a také kina. Zájemcům o finanční podporu z fondů programu poskytuje informace a konzultace kancelář MEDIA Desk.

Od roku 2014 se program MEDIA stane součástí programu zaměřeného na podporu evropských kulturních a kreativních odvětví s názvem Kreativní Evropa (Creative Europe). Celkový rozpočet tohoto programu bude 1,462 mld. EUR, z toho na program MEDIA připadá 55 %.

info@mediadeskcz.eu
www.mediadeskcz.eu
www.ec.europa.eu/media





Weby
Design
Mobilní
aplikace
Webové
aplikace
GoodShape
Seo
Marketing
Sociální sítě
Kreativní online
kampaně

O nás

Jsme přední česká internetová agentura. Rozumíme skutečným potřebám našich klientů. Nasloucháme. Spolupracujeme. Naším cílem je přicházet s kreativními řešeními na vysoké technické úrovni, která posunou naše klienty vpřed. Kontaktujte nás.

Kontakt

Národní 340/21
110 00 Praha 1
info@goodshape.cz
(+420) 223 007 588
(+420) 602 751 231

Vybrané reference



NFA

Pečujeme o filmové
dědictví a podporujeme
filmovou kulturu.

Už 70 let.

www.nfa.cz

