

## Jak se dělá film

# Karel Čapek

(Psáno v roce 1937)

## JAK SE DĚLÁ FILM

Na prvním místě, než řeknu byť jen jediné slovo o filmu, stůjž toto důtlivé upozornění:

že zde nebude líčen žádný skutečný film ani filmový magnát, producent, režisér, scenárista a vůbec činitel, že se následující prosté líčení netýká žádné skutečné filmové společnosti, žádných kinohvězd a vůbec skutečných osob, s výjimkou osvětlovačů, technického personálu, statistů, pomocníků a jiného drobného lidu, který i u filmu zůstává naprosto a poctivě skutečný jako v každém jiném lidském povolání. Autor činí toto ohrazení předně proto, že u těch ostatních osobností bývá ta nepochybná skutečnost poněkud porušena různými filmovými triky a fíkcemi, a za druhé proto, že je velký rozdíl mezi filmem a filmem, například film za tři sta tisíc se dělá docela jinak než film za dva milióny, jenom ten technický personál zůstává přitom celkem týž. Ale musíme mít ještě trpělivost, než se ateliérem rozlehne velký povел režisérův: "Ticho, jedeme!" Tak daleko ještě nejsme, chceme-li líčit film od jeho vzniku.

Zasvěcené osoby tvrdí, že vlastním začátkem filmu jsou prachy, zkrátka nejdřív se musí najít někdo, kdo je ochoten vrazit do věci peníze, aby se mohl koupit a rozpracovat námět, uzavřít smlouvy s režisérem, herci a operátérem, najmout ateliéry a tak dále. To je sice pravda, ale aby se ten někdo našel, musí se zpravidla do něho naléhavě hučet, že tady je, pane, báječný umělecký námět na nejúspěšnější lidový film sezóny a že se na tom zaručeně musí vydělat nejmíň sto procent, i musíme chtěj nechtěj začít námětem, i když nám připadá sebedivnější, že na počátku podniku tak moderního, velkorysého a technicky pokročilého, jako je film, stojí něco tak starodávného a technicky primitivního, jako je pouhá myšlenka nebo literární fikce.

## KRÁTKÝ, ALE NUTNÝ VÝKLAD O LIDECH

Avšak dříve než budeme mluvit o tom, jak se dělá film, musíme zhruba roztřídit lidi, kteří na to děláni mají větší nebo menší vliv. Jsou to:

1. Lidé nad filmem neboli přes film, kteří ten vliv vykonávají z moci úřední, krom cenzury jsou to různé ministerské komise, poradní sbory a jiné instituce, jejichž úskalími proplovají filmoví producenti, dříve než se film začne točit,
2. lidé za filmem, kteří film financují, dále producenti, ředitelé filmových společností, ředitelé produkce, komerční ředitelové, ještě nějací ředitelové, prostě ředitelové, zástupci ředitelů a vůbec takzvaní filmoví magnáti,
3. lidé kolem filmu, kteří sice nestojí v služebním poměru k filmovému průmyslu, ale platí za ohromné znalce filmu a jsou z toho jaksi živi, vyskytují se ve společnosti producentů a ředitelů, mají styky s tiskem, herci i autory, dávají tipy, co by se mělo točit a co bude na beton ohromný úspěch, objevují náměty a někdy dokonce něco opravdu dělají, například scénária, ale to vše, jak dávají najevo, činí jen z lásky k umění,
4. lidé u filmu jsou ti, kteří film opravdu dělají a točí, tedy scenáristé, režiséři, operatéri, herci a tak dále až po technický personál, ale s těmi se blíže seznámíme v dalším průběhu,
5. konečně jsou lidé mimo film, k nimž například obvykle náleží i autor filmového námětu.

## HONBA ZA NÁMĚTEM

Zvláštní na filmovém námětu je, že je s ním vždycky ukrutný kalup. Nikdy se filmový námět nerodí tak, že by se někomu (dejme tomu v zadumané hodině u krbu) řekl: "Človče, až vás jednou ve šťastné chvíli samo od sebe napadne něco šikovného pro film, napište nám to, nu, a promluvíme si o tom." To by nebylo, abych tak řekl, dost filmové. Filmové je, že námět se musí honit. Musí být zítra. Musí být hned. A musí být uloven tak říkajíc v divokém stavu. Kdyby námět sám od sebe, jako beránek, přicupal do ateliéru a řekl "tady mě máte", byl by asi zapuzen s křikem a laním, co tu chce. Neboť pravidla hry žádají, aby filmový námět byl polapen (živý nebo mrtvý) v panenských hvozdech mimofilmového světa. Musí být vítězně doveden do ateliéru jako lovecká kořist. Na náměty se musí číhat. Náměty se musejí objevit, Na náměty se podnikají výpravy do neprostupných houštin literatury, divadla, ba i skutečnosti. Aby se něco stalo filmovým námětem, musí to zpravidla vyhovovat jistým podmínkám:

a) pokud možno, má to mít za sebou úspěch jako kniha nebo divadelní hra, čím větší úspěch, tím je ten námět filmově žádoucnější,

- b) pokud možno, má obsahovat něco nesmírně originálního a nového, co ještě ve filmu nebylo, například zamilovaného kominíka nebo potápěče,
- c) pokud možno, má se přitom co nejvíc podobat filmům, které v poslední době dělaly nejlepší kasy,
- d) bezpodmínečně tam musí být vedoucí role pro slečnu X. Y. a pana W. Z."
- e) pokud možno, má tam slečna X. Y. mít roli skotačivého diblíka přesně jako ve své úspěšné filmové veselohře "Nanyňka má ženicha", a role pana W. Z. má obsahovat co nejmíň mluveného textu, protože pan W. Z. neumí vůbec mluvit, ale po těch stránkách se může námět upravit až dodatečně,
- f) pokud možno, má mít nějaký děj, který potom scenárista předělá nebo nahradí jiným,
- g) má líčit nějaké zajímavé a malebné prostředí, přičemž budiž ponecháno scenáristovi, aby tam vpravil přepychový salón, pohádkovou ložnici, taneční sál a jiné filmové náležitosti, o nichž se říká, že je obecenstvo žádá,
- h) musí mít lákavý titul,
- i) musí mít "něco" (se znaleckým přimhouřením oka),
- k) musí "to být to" (blíže nedefinovatelné),
- l) má to být něco vysoce avantgardního neboli uměleckého, ale přitom, víte, se musí jaksí brát zřetel na široké obecenstvo, že ano,

m) námět musí mít takzvané filmové kvality, filmová kvalita námětu pak vzniká tím, že nějaká významnější osobnost za filmem, kolem filmu nebo u filmu v náhlém vnuknutí prohlásí, že z tohohle námětu by se dal udělat ohromný film,

a připočteme-li k tomu ještě několik tajných znaků sub n) až z), shledáme, že stát se filmovým námětem není dáno každému nápadu, o kterém si ledaskdo myslí, že by se mohl filmovat. Pravý filmový námět se prostě nedá uměle produkovat, může vzniknout leda tajemnou shodou okolností, jež nejsou řízeny žádným plánem nebo rozumovou úvahou.

## ČTYŘI FILMOVÉ NÁMĚTY

Snad jste už viděli zfilmovaný lov na tygry nebo vorvaně. Kdyby měl být natočen lov na filmové náměty, muselo by to vypadat asi takto (veškerá práva, zejména filmová, vyhrazena),

1. Veliká sázka Představte si chudobnou, zasněženou mansardu, ve které autor Jan Duhan právě píská kudlu, aby uspal své děťátko. Do této idyly zazní drsné zaklepání.

"Dále," řekne básník a sáhne si k srdci.

Vejde pošťák (hraje pan Pištěk). "Pan Duhan?" ptá se dobrácky. "Tady máte telegram. Třeba vám vynese peníze."

Autor se truchlivě usměje (detailní záběr) a třesoucí se rukou otevírá depeši. Čte. Promítá se text telegramu:

NABÍZÍME STO MILIONU ZA FILMOVÁ PRÁVA VAŠEHO ROMANU  
VELIKÁ SAZKA STOP IHNED TELEGRAFUJTE ODPOVĚĎ STOP ALFA  
FILM

Autor Jan Duhan, překonán štěstím, se zhroutí. Venku ptačí zpěv, jaro. Pak se autor vzchopí a napíše odpověď:

PŘIJÍMÁM STOP JAN DUHAN STOP

Nato přistoupí ke kolébce svého synáčka a pohnutě praví: "Šest let je tomu, co jsem krví srdce svého napsal Velikou sázku, román vítězné lásky. A vidíš, svět mne nepochopil. Nyní teprve mne objevují, kyne mi sláva a život - jaký zázrak dvacátého století je film! Konečně ti koupím dudlíka a Marušce vatovaný zimní kabát -"

Nové zaklepání, a do chudobné mansardy vkročí Muž Kolem Filmu, uvádějící Filmového Ředitele. "Mistře," hlaholí Muž, "vedu vám ředitele Alfa-Filmu. Jde podepsat smlouvu na vaši Velikou sázku - ohromný námět, pane! To je můj největší objev - dvacet let už mám co dělat s filmem, ale takovou trefu jsem ještě neudělal! Veliká sázka, turf, koně - prostě geniální filmový šlágr!"

"Koně?" koktá překvapený autor. "Jaké koně?"

"No přece dostihy! Vždyť vaše Veliká sázka, to je sázka na: koníčky, ne? Máte tam přece dostihy, že ano?"

"Vůbec ne," zajíká se Jan Duhan. "Ta veliká sázka, to je milující srdce, víte? O koních tam totiž nic není -"

Filmový Ředitel obrací tázavý pohled na Muže Kolem Filmu.

"To není o koních?" diví se Muž. "Vidíte, to mi ušlo. Ale to nevadí, pane. To už tam náš scenárista nějak vpraví. Dostihy, trénink, pesáž, sázky a dopování, všechno. To už bude naše věc. Víte, váš hrdina vsadí všechny své peníze na outsidersa -"

"Ale můj hrdina nemá žádné peníze," brání se autor.

"To je jedno. Ve filmu musí mít peníze. Obecenstvo chce vidět přepychový mládenecký byt. My nesmíme šetřit. Ale s tím si nelamte hlavu, drahý pane, to už je naše starost. Rozumí se, že se jinak budeme přesně držet vašeho uměleckého námětu -"

/ Prolínačka /

Prolne se scenárista s treatmentem v ruce. "Je to výtečný námět," praví k Janu Duhanovi, "ale musel by se filmově upravit. Publikum by dobře nepochopilo, v čem je ta veliká otázka, víte?"

"Jaká otázka?" osměluje se autor.

"Vždyť se ten film jmenuje Veliká otázka, ne?" ptá se scenárista se zdviženým obočím.

"Žádná otázka. Sázka. Veliká sázka," upozorňuje autor ostýchavě.

"A jejej," diví se scenárista. "Já jsem to četl otázka! Ale to nevadí, já jsem vám na ten titul udělal báječný nový děj. Budete jistě spokojen, pane. Víte, majitel dostihových stájí se trápí otázkou, je-li mu jeho žena věrna, ale pak se doví, že ona při velkých dostizích sází na jeho koně - a vyhraje ohromné peníze i štěstí, rozumíte? To je idea, co? Teď teprve je to zralé pro film -"

/ Prolínačka /

Prolne se filmový režisér se scénáři v ruce. "Náš scenárista je idiot," praví autorovi znechuceně. "Nemá tady žádnou pořádnou milostnou scénu. Musel jsem to sám předělat. Ta paní musí utéci s tím Fredem."

"S jakým Fredem?" ptá se Jan Duhan nesměle.

"Toho jsem tam přidělal. Musí tam být nějaký milenec, když se ten film jmenuje Veliká láska, no ne?"

"Veliká sázka", opravuje autor.

Filmový režisér mrkne na obálku scénária. "To má být Veliká sázka? Tady to vypadá jako Veliká láska. Poslouchejte, Veliká láska je lepší titul. Na to se lidé pohnou -"

/ Prolínačka /

Prolne se autor Jan Duhan v přepychové pracovně, má na klíně rozkošné plavovlasé děťátko a v zubech tlustý doutník. "Tak vidíš, synáčku," mumlá spokojeně, "přece se nakonec tvůj otec dožil zaslouženého uznání za své básnické dílo!"

-----

II. V plném létě Starosvětský pokojík, plný panenských památek. Staříčka básnířka, slečna Marie Pokorná-Podhorská, se právě chystá tiše a rezignovaně skonat sešlostí věkem v křesle po nebožtíku tatíčkovi. Vtom zazní energické zazvonění, a stará věrná služebná Magdaléna vydešeně hlásí: "Je tu nějaký pán, slečinko."

"Nechat' vejde," vydechne básnířka a rovná si zvadlou rukou starodávný stříbrný účes.

Vejde svižným krokem Muž Kolem Filmu s aktovkou v ruce a hluboce se uklání. "Dovolte, milostivá, abych vám blahopřál. Naše nejlepší filmová společnost Beta-Film miní zakoupit provozovací práva na váš nádherný román V plném létě."

"V plném létě?" šeptá slečna Pokorná-Podhorská. "To jsem psala... bože, už tomu bude padesát let! Kde jsou ty časy! V plném létě..." V očích básnířky se

třpytí slzy. (Detailní záběr.) "Víte, že to byla pohádka mého mládí? Tehdy jsem trávila prázdniny ve mlýně v X"... byl to takový starodávný mlýn v lesním údolí - Ještě dnes slyším jeho klapot v hučení lesů a potoka."

"Báječný zvukový efekt," podotýká Muž.

Básnířka se zapýřila. "Když jsem chodila trhat květiny, potkával mne švarný lesní adjunkt z panství hraběte Z. Ne že by se kdy odvážil mě oslovit, pane, tehdy ještě nebyli lidé takoví - Ale má fantazie vetkala do toho romantického rámce románky lásky mezi Jarmilou, dívkou z města, a mladým myslivcem. V plném létě, ano, chtěla jsem, aby ten nevinný příběh dýchal loukami a lesy -"

"To je právě to," vpadá nadšeně Muž. "My totiž máme zrovna volný termín pro červenec na točení exteriérů. A publikum, milostivá, dnešní publikum už má dost těch rozčilujících a moderních látek, chce romantiku, chce poezii, chce návrat k přírodě - Viděla jste náš film Pohádka jara?"

"Ještě nikdy jsem nebyla ve filmu," přiznala se stará dáma.

"Ohromný úspěch. Lidé chtějí vidět lásku. Dejte nám už jednou pokoj s problémy, říkají lidé, my si chceme v biografu odpočinout. Dejte nám skutečnost, říkají lidé. V Pohádce jara jsme taky měli dívku z města, ale ta se jmenovala Mária a žila u strýčka faráře na staré faře, za ní chodil mladý učitel a hrál jí na housle. - Tam je vám báječná scéna, jak se panna Mária koupe a někdo jí odnese šaty, pak jí strýček musí poslat svou kleriku, aby se mohla vrátit domů - no, šlágr. Taky bude muset být ve vašem filmu aspoň jedna scéna, jak se slečna Jarmila koupe v lesní tůni. To bude prima záběr."

"Musí to tam být?" táže se stará dáma stydlivě. "My za našich časů jsme se nekoupávaly, pane. My jsme nebyly takové."

"Něco tam musíme dát pro lidi," mávne zkušeně rukou Muž Kolem Filmu. "Taky například bude slečna Jarmila v tom mlýně krmit kuřata a chovat na klíně selátko. To vždycky působí. A ten myslivec bude hrát na lesní roh a zpívat u okna. Víte, aby ten film měl tu pravou poezii venkova a léta. V plném létě, to je skvělý titul. Budete překvapena, milostivá, co z toho námětu uděláme..."

/ Stíračka /

Stará básnířka Marie Pokorná-Podhorská oživila. Rovná radostně své staré dopisy a věnečky a mluví přitom s věrnou Magdalénou. "Již máme září," praví. "Jistě zakrátko uvidím svůj film V plném létě. Představ si, dobrá Magdaléno, že užřím znovu své mládí, ten starý, klapající mlýn v X. a úzkou lávku, po níž jsem chodívala s náručí plnou květin! Jsem věru zvědava na toho mladého myslivce - bojím se, Magdaléno, aby nezašel ve svých citech příliš daleko. Ach, Magdaléno, jaká je to zázračná věc, vidět, jak se uskutečňují naše nejluznější sny!"

/ Zatmívačka /

(Detailní záběr.) Zvadlá ruka básnířky utrhuje na nástěnném kalendáři list s datem 30. listopad.

/ Prolínačka /

(Detail.) Na nástěnném kalendáři je datum 27. leden - Pod kalendářem sedí básnířka Marie Pokorná-Podhorská a Muž Kolem Filmu, jenž s politováním krčí rameny. "Nu ano, museli jsme trochu posunout datum. V červenci jsme totiž neměli volného režiséra, v srpnu pracoval operatér na jiném filmu, v září zas nebyli herci. - Ale příští týden, milostivá, začneme opravdu točit scény v přírodě."

"Ale vždyť nastala zima," namítá básnířka nesměle. "Již nekvetou louky, mlýnský potok oněměl -"

"Inu, proto jsme museli scénáři drobátko změnit. Ten film se bude teď jmenovat ,Na horách, tam je švanda'. A děj se bude odehrávat na lyžích a v prima horském hotelu. To víte, lidé chtějí vidět mondénní prostředí. Ta Miss Daisy bude dcera amerického miliardáře, a z toho myslivce uděláme lyžařského trenéra. Bude tam báječná scéna, jak se v noci krade z jejího pokoje - Teď teprve to bude to pravé. Budete jistě nadšena, milostivá, co jsme udělali z vašeho rozkošného poetického námětu..."

/ Prolne se nápis: Dobrou noc! /

-----

III Na starých zámeckých schodech Slovatný mistr Jan Koráb se prochází po kolonádě v Karlových Varech a pije svou třetí sklenici vody, neboť má následkem svého naturalismu zatvrdlou žluč. Tu zakrouží nad kolonádou letadlo



a z něho se snášejí dva padáky. "Mistře", volá jeden pán, ještě než se padák snesl, "dovolte, abych vám představil ředitele Gama-Filmu! Máme pro vás ohromnou ideu!" Druhý muž cení na autora šestačtyřicet zlatých zubů a natahuje k němu mocnou pravici.

"Jakou ideu?" ptá se autor.

"Na film. Báječnou. Co byste tomu řekl, že byste pro nás do zítřka napsal námět pod titulem Na starých zámeckých schodech?"

"Hm. A proč zrovna Na starých zámeckých schodech?"

"To je právě ta idea, mistře! Představte si ty malostranské prejzové střechy, třeba s kominíkem nebo kocourem - To vám přece musí samo dát nějaký nápad! Například něco s básníkem Máchou... nebo milostná idyla z revolučního roku čtyřicet osm... Ohromné, že? Ta látka má nesmírné možnosti, ne?"

"Já nevím," bručí autor. "Ale já bych měl jinou látku na film. Co byste tomu řekli, natočit film ze života česačů chmele?"

"Skvělá myšlenka," vykřikuje nadšeně první pán. "Film ze života česačů chmele, to tu ještě nebylo! Co tomu říkáte, pane řediteli?"

"Eh hm ehm," praví magnát. "Ovšem. Beze všeho. Ale muselo by se to jmenovat Na starých zámeckých schodech."

"To nejde," míní autor. "Na starých zámeckých schodech žádný chmel neroste."

"To je maličkost," dí zoviálně první pán. "Třeba se ti česači chmele jedou podívat na Prahu, ne? A tam k jedné česačce chmele přistoupí básník Mácha... nebo mladý hvězdář Štefánek, zatímco ona zpívá píseň na Prahu, ne? Báječné, že? Gratuluju, mistře!"

"Počkejte, já mám jinou myšlenku. Je to drama divoké lásky. Česač chmele uškrtí svou milou -"

"Aha. Ohromně efektní. A nemohl by ji zaškrtnout na starých zámeckých schodech? Víte, ty prejzové střechy dole -"

"Nemohl. Uškrtí ji na chmelnici, a pak prchá nočním krajem -"

"- až na staré zámecké schody! Báječné!"

"Prosím vás, proč tam chcete ty schody mít?"

"To je právě ta idea, pane. Skvělý titul: Na starých zámeckých schodech. Nemáte ponětí, jak ten titul táhne."

"Ale můj námět by se musel jmenovat Chmel."

"Promiňte, mistře, ale to se nám jaksi nehodí. My musíme točit film, který se bude jmenovat Na starých zámeckých schodech."

"Proč?"

"Inu, taková nemilá situace. Loni nám totiž řekl režisér Kudlich, že má v hlavě báječný filmový námět na ten titul. A že už má scénáριο hotové. Tak jsme to ohlásili jako nejbližší veliký šlágr Gama-Filmu. A zatím nám mizera Kudlich utekl do Hollywoodu i s tím námětem. A my už to máme předem prodáno do pěti set biografů. Pět set smluv na film Na starých zámeckých schodech, pane. Největší umělecký úspěch sezóny. Příští týden to musíme začít. A tak jsme si řekli, mistře, že by to byla velkolepá idea právě pro vás -"

/ Prolínačka /

Prolne se plakát s nápisem:

NA STARÝCH ZÁMECKÝCH SCHODECH

Velkofilm na námět mistra

Jana Korába

Hudba

Freda Myrtena

/ Zatmívačka /

-----

IV Trosečníci Autor Jiří Duben se vypotácel z kulis, opojen ovacemi premiérového obecenstva. Ano, jeho sociální drama "Trosečníci" promluvilo světu do duše. "Dovolte, dovolte," povykuje někdo a prodírá se mezi kulisáky. "Dovolte, mistře, abych vám představil producenta Delta-Filmu!" Čtyři ruce pumpují pravičkou i levičkou autorovou. "Ohromné! Ohromné! To musíme točit!" "Tak jak to stojí a leží, - vyložený film!" "Ta úžasná sociální dynamika!" "Ten horký aktuální život!" "Ta průbojná tendence!"

"Ani slovo se na tom nesmí změnit! Hotová bible!" "To se musí rozšířit filmem i do nejmenších vesniček!" "Co? Ten film půjde do celého světa, pane!" "Co? Do celého vesmíru! Ručím za to! Mistře, to nesmíte nikomu dát nežli Delta-Filmu!" "My z toho uděláme světovou událost!" "Hned můžeme podepsat smlouvu -"

/ uplyne měsíc /

Scenárista: "Ani slovo jsem nezměnil. Jenom jsme museli, hm, z čistě filmových důvodů, hm, sem tam něco přidat -"

Autor: "Přidat?"

Scenárista: "A-ano. Aby se film neodehrával pořád v jedné dekoraci. Například jedna scéna se bude dít na jezeře -"

Autor: "Na jezeře?"

Scenárista: "Na jezeře. To jsou ohromně vděčné záběry. A jiná scéna bude na kolejích, po kterých se řítí rychlík -"

Autor: "Rychlík? Proč?"

Scenárista: "Aby měl film víc pohybu. A jedna scéna bude na balkóně zámku -"

Autor: "Jakého zámku? Tam není žádný zámek!"

Scenárista: "Musí tam být. Takový záběr odspodu je hrozně efektní. Ale jinak se v tom nezmění ani slovo -"

/ uplyne týden /

Producent: "...máme prima obsazení. Hlavní roli toho rebela bude hrát náš Harry Podrazil -"

Autor: "Harry Podrazil? Ten milovník? Není na to trochu mladý?"

Producent: "Je, ale obecenstvo ho má rádo. A my mu tu roli trochu upravíme, víte?"

Autor: "A kdo bude hrát jeho tuberkulózní dceru?"

Producent: "Totiž, to už nebude jeho dcera. To bude jeho milenka. Víte, ona bude dcerou továrníka -"

Autor: "Proč?"

Producent: "To v sociálním filmu musí být. Aby bylo vidět ten kontrast chudoby a přepychu. Publikum rádo vidí luxus. Tak tu dceru nám bude hrát (šeptá jméno). Prima, co? Musíme z ní ovšem udělat hlavní roli. Bude řídit závodní auto a jezdit na koni - Musíme pro ni vymyslet nové scény, ale jinak se nesmí z vaší hry obětovat ani slovo -"

/ Uplyne čtrnáct dní /

Producent: "... mne důvěrně upozornili, že by cenzura nepropustila některé příliš tendenční dialogy. Budeme je muset zmírnit."

Autor: "Ale vždyť na divadle -"

Producent: "Bohužel, filmová cenzura je přísnější. A jeden pán z ministerstva obchodu se vyjádřil, že ten konec je příliš tragický. Naznačil nám, že by si měl ten revolucionář nakonec vzít tu továrníkovu dceru a že by jejich rty měly splynout v dlouhém políbení."

Autor: "Ale to přece je naprosto proti duchu mé hry!"

Producent: "Ano, ale... my s těmi pány musíme počítat. Jinak se ovšem na vaší hře nezmění ani slovo..."

/ Uplyne týden /

Horlivý pán: "... totiž kdybyste dovolil, mistře, já zastupuji finanční skupinu, která stojí za Delta-Filmem. A proto jsem si dovolil vás vyhledat... Nám totiž nejde jenom o hmotný úspěch vašeho filmu, nýbrž také o jeho úspěch mravní a... umělecký, že ano. Hlavně o ten umělecký úspěch. A proto jsme vám chtěli navrhnout... v zájmu vašeho filmu, abyste jaksi vzal v úvahu, že čistě umělecký účín filmu... by mohl být jaksi oslaben... revoluční tendencí, že ano? My totiž myslíme, že by bylo lépe, kdyby váš hrdina... nebyl proletářem, ale například... geniálním vynálezcem. Docela prostě geniálním vynálezcem, ne? Pak by mohl zachránit tu továrnu... roztočit v ní kola, že ano... a na konci by se ukázalo, jak jsou dělníci šťastni, když továrna zase běží a prosperuje. Jinak by se na vašem mistrovském díle nezměnilo ani slovo. My jenom z čistě uměleckého zájmu..."

/ Uplyne měsíc /

Režisér (u telefonu): "... já vím, je to nádherná scéna, ale hrozně dlouhá. Tam musí hrdina říci jenom dvě věty, ale ty jsou tak silné a skvěle zasazené - Ručím vám za to, že to stačí. V těch dvou větách je všechno, celá ta sociální tentononc - Ano, už budeme hotovi. Uvidíte, že budete spokojen. Ani slovo z vaší hry se jinak neztratilo..."

/ Uplyne měsíc /

Režisér (u telefonu): "Ano. - Ano. - Ano, už dokončujeme sestřih. - Co? Ty dvě věty? - Ty jsme bohužel museli při sestřihu vynechat. Zdržovaly spád děje. Ale uvidíte, není to ani vidět... Tak přijďte se podívat, ale jistě! Ani to nepoznáte, jak je to teď efektní -"

/ Zatmíváčka /

## OD NÁMĚTU KE SCENÁRIU

Jak už z předchozího vyličení zřejmo, dlouhá a svízelná je cesta od pouhého námětu k projekčnímu plátnu. Na počátku tedy je pouhý slovní námět, který se nejčastěji vyskytuje ve formě knihy nebo divadelní hry, ale aby mohl proklouznout do světa, kde se filmuje, musí se smrsknout na několik stránek textu, kterým se říká synopsis. Synopsis je stručný děj námětu, z něhož je vynecháno všechno podružné, jakož i všechno hlavní, říká se tomu také dějová kostra, asi proto, aby se tím vyjádřilo obvyklé vražedné nakládání s námětem. Proto do filmu vstupuje psané slovo toliko v posmrtné a jaksi zhuštěné podobě

koster, teprve tato pečlivě vyvařená a vysušená kostra se odevzdává k dalšímu pěstění, které se jmenuje treatment.

Treatment vzniká obráceným postupem než synopsis, totiž tím, že se vzorně vypreparovaná kostra původního námětu začne znovu obalovat masem podrobností, epizod, dialogů a podobných okolků, které mají budit dojem rozvinutého děje: ale to maso už je čistě filmové. Tady se literární předloha překládá do řeči takzvaných filmových prostředků. Například hrdina na filmovém plátně nemůže jen tak vzpomínat na dívku svého srdce, místo toho si musí třesoucími se prsty zapalovat cigaretu, načež prudce vstane a přistoupí k oknu, nebo něco takového. Rovněž film nemůže potřebovat prosté tvrzení, že hrdinka má srdce zlomené, místo toho musí táž kráčet podzimmím parkem, kde se pomalu snáší padající listí jednak na osamělou stezku, jednak na sochu Amorovu. Lidé na filmovém plátně si nesmějí jen tak něco myslet, mohou to říci nahlas, ovšem s podmínkou, že toho nebude moc, mohou někudy kráčet nebo si dokonce kradmo setřít slzy, ba mohou i dopis napsat, ovšem jen v rekordní rychlosti, škrty škrty, a už to musí být. Pro film existuje jen to, co je vidět nebo slyšet. Učeně řečeno, treatment je překlad myšleného obsahu do forem jevových, vyjádřeno prakticky, treatment je jisté násilné nakládání s námětem za tím účelem, aby se lidé mohli na něj po dvě hodiny dívat a nemuseli si přitom nic myslet. Zejména pak treatment musí pamatovat na to, aby se častěji měnila scenerie, protože divák chce pořád vidět něco nového, ale aby se zas neměnila příliš často, protože dekorace, to dá rozum, nejsou zadarmo a exteriéry žerou hrozně mnoho času. Může se tudíž také říci, že treatment je takové nakládání s námětem, aby jeho točení netrvalo déle než čtrnáct dní a nepřišlo draž než přesně na tolik, kolik se někdo uvolil do toho filmu vrazit.

Teprve z treatmentu vzniká další stadium, a sice vlastní filmové scénáři, libreto nebo též po česku drébuch. Scenáři se dělá tak, že se treatment pečlivě rozbije na samé malé kusy, kterým se říká záběry. Čím více kousků se nadělá, tím je to scénáři dokonaleji zpracováno. Dejme tomu, v treatmentu stojí:

"Na dvorním plese spatří princezna Amálie mladého důstojníka a pocítí k němu náklonnost, i upustí kapesník, mladý důstojník přiskočí a zvedne jej, a za to smí princezně políbit ruku." Ve scénáři bude tato scéna vypadat asi takto:

SCÉNA 17.

(Dvorní ples)

164. Plesová síň v královském zámku. Tančící páry.  
(Celkový záběr)
165. Kamera se přibližuje, projíždí tanečním rejem.
166. Na pódiu hudba hraje k tanci. (Kamera panorámuje.) Hudba.
167. Tlustý flétnista. (Polodetail)
168. Dva generálové pohlíží na veselý rej.
169. Jeden generál si utírá čelo kapesníkem. (Detail) Horko, že?
170. Druhý generál si utírá pleš. Ba.
171. První generál se dívá na nohy tančících.
172. Působné ženské nožky v tanci. Prach a broky,  
kamaráde, to jsou  
nožky!
173. První generál mrká.
173. Druhý generál ho upozorňuje. Pst, to je Její Výsost!
174. Kamera se zvedá od nožek k tváři princezny Amálie.
175. Tvář princezny Amálie, jež zřejmě neposlouchá, co jí  
říká její kavalír. Její oči přebíhají sálem. (Polodetail)  
Kamera panorámuje: stojící kavalír! a diplomati, oba
176. generálové, důstojníci a dvořané, až se zastaví na  
mladém důstojníkovi.
177. Tvář mladého důstojníka s uchvácenýma očima.  
(Detail)
178. Oči princezny Amálie. (Detail)
179. Princezna Amálie se v tanci zastavuje.
180. Ruka princeznina upouští krajkový šáteček. (Detail)
181. Šáteček leží na parketách. (Detail)
182. Mladý důstojník přiskakuje a shýbá se k zemi.
183. Ruka, zvedající šáteček, jemně jej svírá. (Detail)
184. Důstojník s úklonou podává šáteček princezně.
185. Princezna se usmívá. Ach!
186. Bere šáteček, letmý dotek prstů. (Detail)
187. Okouzlená tvář důstojníka. Ach!
188. Tvář princeznina. Děkuji, pane.
189. Princezna podává důstojníkovi ruku.

190. Důstojník se hluboko uklání a zvedá její ruku k políbení.

191. Rty důstojníkovy nad princezninou rukou. (Detail)

A tak dále. Prostě pořádné scénáři musí z děje nadělat nějakých osm set záběrů, přičemž si scenárista musí lámat hlavu, aby ty záběry byly pořád jiné, aby se střídal celkový záběr s detailem, pohled shora a pohled zdola, aby se kamera jednou přibližovala, podruhé panorámovala dokola a potřetí jela po jeřábu nahoru, a někdy se ukrutně namáhá vymyslet záběr, jaký tu ještě nebyl, třeba pohled uchem jehly, nebo pro mne a za mne záběr kamerou, padající z letadla jako puma. To už je taková ctižádost.

Tak, teprve po tomto nakládání je původní námět dokonale zfilmovatelný a putuje do rukou režisérových. Nyní je na něm, aby ještě honem navrhl předělat děj, dialogy, scénérie, epizody a hlavně poslední scénu, která "není ještě to", zvláštní, že poslední scéna není nikdy to pravé, uvidíte, že ani konec světa se jednou nepovede a bude hrozně slabý, a měl by se ještě několikrát předělat.

Nyní už se neodvratně blíží chvíle, kdy se bude film opravdu točit, už jsou angažováni herci a najat ateliér na čtrnáct dní, už jsou rozvrženy stavěcí dny, kdy se budují dekorace, a dny, kdy se točí, pak už se nedá s námětem dělat nic -

...ovšem kromě změn, jejichž nutnost se vynoří teprve během točení. "Tohle by mělo být jinak," řekne se potom. Nebo, "tady by ještě něco mělo být." I předělává se to ještě nahonem za účasti producentů, režiséra, herců a kohokoliv, kdo zrovna sedí v kantýně ateliéru.

Hotový film pak pozůstává co do nového děje a obsahu hlavně z těch změn, které byly nadělaný v této poslední horečné chvíli.

## STAVÍME

Abyste pochopili slavný význam slova "stavíme", musíte si uvědomit, že v dnešním filmu se skoro všechno točí v ateliéru. Především není tak lehké bůhvídkde po světě tahat kabely, reflektory, zvukovou kabinu a všechn potřebný personál od režiséra, operatéra, herců a script-girl až po ty různé služby, které přenášejí kameru, chodí pro párky nebo zapínají reflektory. Za druhé pak se skutečnou přírodou není rozumná řeč: někdy režisér zrovna řekne "jedeme", a v tu chvíli se přetáhne přes slunce mráček, a musí se začít znova, nebo se třeba točí scéna, která Jan Kozina oře rodný lán, a do toho začne rachotit letadlo, které si



to horlivě maže tamhle k Plzni, i musí se chvíli počkat, řekne se znova "jedeme", a v tu chvíli si umane podolská cementárna troubit poledne. Jak říkám, se skutečným světem je ve filmu jen potíž, lacinější a rychlejší je postavit v ateliéru les i s myslivnou, mlýn i s řekou, Staré zámecké schody, chuchelské závodíště, ulice s celou frekvencí, námořní bitvu, nádraží s lokomotivami, kvetoucí mez i s motýly a bílými obláčky, střechy i s kominíkem a vůbec nač si kdo může vzpomenout, není nic, co by se nedalo líp a věrněji postavit v ateliéru. A když si uvědomíte, že své cti dbalý film musí mít dvacet nebo třicet různých scénérií, a spočítáte si, jak by to dlouho trvalo, kdyby se každá ta dekorace měla stavět zvlášť, pak teprve jste připraveni na impozantní podívanou, kterou poskytuje filmový ateliér ve stavěcích dnech.

Představte si velikánskou haluznu, která vypadá asi jako hangár na důkladnou vzducholoď, kolem dokola běží osvětlovací galerie s bateriemi reflektorů, se stropu visí všelijaká lana, řetězy a kabely, a dole se hemží nějakých padesát lidí a všichni současně hoblují, tlukou kladivy, vrtají šrouby, malují na plátně, stříkají omítku a kdeco, zatímco z malíren, truhláren a rekvizitáren se dopravují hotové stěny, sloupy, průčelí domů, schodiště, mříže, stromy a jiné součásti, ze kterých se skládá náš hmotný vesmír, a teď se to na místě staví, zavěšuje, vzpírá latěmi, montuje, sbíjí, přetírá, klíží, přestřikuje a vůbec dává dohromady. Než se nadějete, je v jednom koutě ateliéru vesnický hřbitůvek s drnem a kříží, vedle něho třeba malostranský dvorek s pavlačí, dále kus ulice i s dlažbou, potom roh přepychové pracovny s psacím stolem a telefonem, což vše sousedí s výsekem nemocničního pokoje, opatřeného prostým železným lůžkem. Kousek dál je jen okno s květovanou záclonkou, to asi bude dívčí pokoj, načež následuje zámecké schodiště, mansarda v podkroví (asi pro básníka), schody do podkroví, dále kus nábreží s lucernou a namalovanými Hradčany, uzavřené útlým pokojíkem. Totiž hlavní vtíp filmové architektury je vměstnat do ateliéru současně co největší počet scénérií ve scénáriu předepsaných, ani byste nevěřili, jaký labyrint pokojů, ulic, dvorů, zákoutí, chodeb, alkoven, schodů a balkónů se do takového ateliéru vejde, hlavně při dobré vůli a nízkém rozpočtu. Při takzvaném velkofilmu se ovšem daleko víc mrhá prostorem i časem, musí tam být aspoň jedna scéna, která sama zabere třeba i sto čtverečných metrů, a interiéry mívají celé tři stěny, ale to se, jak říkám, vyskytuje jenom při velikých a výpravných filmech. Prostě myslíte si to tak, že v té haluzně je naděláno plno větších nebo menších jevišťátek, zákoutí a pozadí a že se potom při točení operatér s kamerou a hilfáky, režisér s herci, skriptorka s libretem, elektrikáři s reflektory, mikrofonem a kabely, muži v halenách, producenti a různý přikukující lid stěhují z jednoho kouta do druhého, natočí tam příslušné scény a pak jdou zase o kulisu dál.

Pravda, některé rozlehlejší dekorace se taky budují pod širým nebem za ateliérem, řekněme takové středověké město, selský dvůr se stodolami a chlévy, vesnická návěs nebo bojiště by se přece jen dobře do ateliéru nevešly, i postaví se z prkének, latí a sádry celé kaširované město, odzadu ovšem duté, natáhnou se z ateliéru kabely a potom se nadává na slunce a točí se i venku v záři uhlíků. Pak tam to město zůstane stát po boku selského dvoru, protože to nestojí za bourání, a pomalu se rozpadá, vypadá to jako kraj po leteckém útoku. Vůbec za ateliérem je takové pole trosek: hromady latí k nepotřebě, starých dekorací, sádry, polámaných rekvizit a jiných dereliktů, když nad nimi stojíte, máte dojem, že v tom rumišti jsou zasuty a pochovány i zhaslé filmové hvězdy.

## TOČÍME

"Tak teda budeme točit," praví režisér (ten v bílém pracovním plášti) rezignovaně.

"Co to tady je?" ptá se elegantní pán, nalíčený hnědočerveně jako horký párek.

"To je vaše pracovna. Budeme v ní dělat scénu třetí a čtyřicátou první."

"Kterou dřív?"

"To je jedno, třeba tu třetí. Vy budete sedět za psacím stolem, někdo zaklepe a vy řeknete Dále. To bude všechno. Tak, teď si to přezkoušíme."

Nalíčený pán usedá za psacím stolem. "A co mám dělat?"

"Můžete psát."

"Když tady nemám papír!"

Režisér zalomí rukama. "No, co tohle je! Proč tam pan Valnoha nemá papír! Pánové, když řeknu psací stůl, tak tam má být papír, ne? Pane Vojtíšek, vy jste ještě neviděl psací stůl? Viděl? A byl na něm papír? Nebyl? No jo. Tak tam dejte nějaký papír, aby se mohlo zkoušet. Tak ticho, pánové, zkouší se!"

Ateliérem se rozlehne tlučení

kladiv, a režisér se rozzuří: "Co to zas je? Když řeknu ticho, tak má být ticho! Kdo to tam tluče?"

"Musejí dodělat dekoraci," vysvětluje nějaký hlas.

"Tak ať tlučou tišeji," vybuchuje režisér. "Tady se zkouší! Tak pozor!" Režisér zatleská. "Pan Molenda zaklepe na dveře, pan Valnoha zvedne hlavu a řekne Dále. Kde je pan Molenda?"

"Tady," ozve se z kouta, kde jiný nalíčený rudokožec se živě baví s nějakou slečnou, která sem zřejmě nepatří. "Co mám dělat?"

"Tady zaklepat na dveře, a když pan Valnoha řekne Dále, tak vejdete. To je všechno. Tak pozor, zaklepat!"

Pan Molenda klepe na dveře. Pan Valnoha zvedá hlavu a -

"Počkat," volá režisér. "Musíte jemně zaklepat. Docela jemně a rozpačitě. Tak ještě jednou!"

Zaklepání. Pan Valnoha zvedá hlavu. "Dále!"

"Počkat," volá režisér. "Docela lhostejně: Dále!"

"Dále!"

"Trochu hlasitěji, aby to bylo slyšet za dveřmi! Dále!"

"Dále!"

"Asi takhle, prosím vás: Dále!"

"Dále!"

"To by šlo. Tak ještě jednou, pánové: zaklepat -"

"Dále!"

"Výborně! Tak světla, páni!" volá režisér ke stropu. "No tak, přidejte! Víc světla na pana Valnohu! Hergot, tak rozjásejte ty reflektory! A nesvíťte mi na ten stůl! Na pana Valnohu, povídám! A to okno musí svítit! Co? Že tam nemáte reflektor? Tak si ho tam šoupněte, člověče, a nezdržujte nás -"

Uplyne půl hodiny. "No tak," ptá se znechuceně pan Valnoha za psacím stolem, "budeme už točit?"

"Hned to bude. Tak pusťte na něj uhlík! A posviťte mi na tu stěnu! - Je to dobré?" obrací se režisér k pokojné zadnici, která vyčnívá zpoza kamery.

"Fajn," praví zadnice. "Jenom ta stěna vzadu má moc světla."

"Míň světla na zadní stěnu," povykuje režisér. "Dobře!"

"Prima," dává najevo zadnice.

"Tak, mikrouš, a zkusíme to," volá režisér.

Dva muži přistrkují jakousi šibenici na kolečkách, na jejímž konci se bimbá neveliký předmět, je to mikrofon, mírně se houpající nad hlavou krajně znuděného pana Valnohy.

"Ticho, zkoušíme zvuk," křičí režisér. Načež zadrnčí signál z poslouchači kabiny, zazní klakson, a je ticho. Ted' svítí červené lampičky na dveřích ateliéru, nikdo nesmí vejít.

"Zaklepat," káže režisér.

Zaklepání. Pan Valnoha zvedá hlavu. "Dále!"

"Tak, jaké to bylo?" křičí režisér.

Ze zvukové kabiny vylézá mladý muž a krčí rameny. Aha, slabé.

"Tak dejte níž mikrofon," káže režisér. "A pání, prosím vás, musíte trochu přidat. Ještě jednou! Zaklepat -"

Pan Valnoha zvedá znechuceně hlavu. "Dále!"

"Jaké to bylo ted'?" volá režisér.

Muž ze zvukové kabiny krčí jen jedním ramenem.

"Tak můžeme jet," oddychne si režisér. "Točí se! Všichni ven z dekorace! Ticho!"

Pokojná zadnice u kamery nabývá napjatého výrazu. Zadrnčí signál, ozve se klakson, a rozhostí se přísné mlčení.

Před pana Valnohu se vyřítí mladý muž, nastrčí černou tabulku, na které je napsáno 27, vykřikne Dvacet sedm a plácne takovou velikou, černě a bíle pruhovanou klapčkou, načež střelhbítě zmizí. Je slyšet jen vrčení kamery.

"Zaklepat," praví režisér.

Pan Molenda jemně a ostýchavě klepe na dveře. Pan Valnoha zvedá hlavu. "Dále!"

Kamera vrčí. "Stop," křikne režisér. "Ještě jednou! Po tom zaklepaní musí být vteřina pauzy! A zaklepat musíte trochu váhavej! Tak to sjedeme! Ticho!"

Zazní klakson, a znovu se vyřítí mladý muž s tabulkou a pruhovanou klapkou.

"Zaklepat!"

Pan Valnoha zvedá hlavu. "Dále!" Kamera pilně vrčí. Pan Molenda vstupuje.

"Stop," řičí režisér. "Hergot kruci sakra, kdo to tam vzadu dupal!" A v ateliéru se rozpoutává jedna z menších bouří.

-----

Zatím se můžeme tiše a nenápadně rozhlédnout. Ten nervózní pán, co pořád křičí, je teda filmový režisér, řečený též réža, poznáte ho podle bílého pláště a podle toho, že smí v ateliéru kouřit. V jeho blízkosti se čile hemží jeden nebo dva mladší lidé ve svetrech, říká se jim hilfáci čili pomocní režiséři, jejichž úkolem je dbát, aby byly splněny všechny režisérovsky pokyny, aby byli na svém místě herci a jiné potřebné rekvizity a aby sami byli po ruce, kdykoli je třeba nějakého hromosvodu, když něco neklape. Dále je tam muž, kterému se říká služba a jenž je pověřen různými menšími úkony, například nosit za režisérem židli nebo vermut. Tento hlouček lidí se zove režiséřův štáb, k němu ještě náleží tak řečený telefon, to jest osoba, která neustále hlásí do telefonu: "Pan režisér momentálně nemůže přijít... ano, milostivá, já mu to vyřídím," a takové věci,

neboť, jak známo, nikdy není člověk tak často a tak naléhavě volán k telefonu, jako když má nejméně napilno.

Ta osoba, co sedí nebo stojí v různých pozicích za kamerou a strká do ní hlavu, je kameraman čili operátér. Říká se mu právem operátér, neboť musí mít přinejmenším stejně zlatou ruku, jisté oko a pohotovost jako nebožtík profesor Kukula nebo Jedlička, mimo to je stejně obklopen asistenty jako velicí chirurgové. Musí být schopen točit v každé tělesné pozici: leže na břiše, kleče, sedě na vozejků nebo vznášeje se na jeřábu, přisát očima ke kameře, obrácen k světu slepou částí těla, pokřikuje, aby pan Valnoha se drobátko otočil sem a pan Molenda ustoupil o decimetr dál, tak, fajn, a víc světla na pana Molendu, báječně a dejte tam panchrom, prima, ohromné, teď už to může jet, a takto vášnivě natáčí nějakých osm set záběrů, jeden po druhém, aniž se kdy v životě dověděl, oč vlastně v tom filmu šlo. Jeho věc je natočit dokonale světelné obrázky, co je spojuje v dějovou souvislost, to zřejmě pokládá za světskou marnost a pouhý klam a mam, jen obrázky jsou to pravé. Nejmhutněji vypadá kameraman, když trní se svým aparátem na vozejků při záběru přibližovacím, tak teď, a vozejk se rozjíždí, zatímco operátér míří objektivem pevně a neochvějně jako kulometná posádka útočícího tanku. Do širšího okruhu operátérova náleží též osvětlovací park. Tento park se prostírá jednak kolem nahrávané scény, jednak nahoře na galerii a pozůstává z reflektorů různé velikosti, těm malým se říká důvěrně pepíček nebo lilík, takový větší se jmenuje maule a velikým krátkým houfnicím, jež metají modré obloukové světlo, se suše říká uhlíky. Kdysi se užívalo také vyřazených armádních světlometů, jež slyšely na jméno gajda. Mimo to je tu spotlajt (spotlight) na ostře soustředěné světlo, parča čili parabolické zrcadlo, panchrom, což jest takové světelné koryto nebo sufitu se žárovkami, a jiné vymoženosti, obsluhované četou osvětlovačů v modrých kazajkách. Když na ně režisér zavolá: "Haló, potřebuju otevřený efekt," tak to bude noční scéna, když však zavolá: "Tak, teď rozjásat světla jako na Floridě," bude se děj odehrávat v zářivém světle denním. Má-li se osvětlit celá scéna, musí se do ní světlo šplouchnout, má-li se osvětlit jenom herec, musí se světlem líznout. "Šplouchněte tam víc světla, a lízněte pana Valnohu tím lilíkem! A vrazte tam švartnu, ať vám to nesvítí vedle! Tak co, dal jste tam toho negra?" Švartna neboli negr je totiž stínítko. "Tamta stěna vzadu mně chytá světlo," zakvílí kameraman. - "Tak toho maule víc nakloňte," volá režisér. "Dobré?" - "Prima," volá operátér a zmítá sebou rozkoší. - "Tak pozor, teď abhéruku," křičí režisér a zatleská.

Abhéruka čili zkouška poslušná je zkouška na zvuk a týká se toho pána, který sedí tamhle vzadu v pojízdné zvukové kabině, která se také jmenuje box neboli bouda, ten pán sluje zvukař, zvukometník nebo zvukový kouzelník a má před sebou desku se samými signály, tlačítky a páčkami na zesilování, míchání nebo

zeslabování zvuku. Zvukař především dává znamení na ticho, jakmile zahouká jeho klakson, zavrou se všechny dveře do ateliéru a nad nimi se rozsvítí červená žárovka neboli stopka, i rozhostí se v ateliéru ticho, rušené leda tím, že někdo přešlápne a dostane za to vynadáno. Potom se koná abhérka, při níž zvukař ve své kabině sleduje zvuk a přitom kroutí jednak svými páčkami, jednak hlavou, protože mu to nezní. Je to příliš slabé. Nebo příliš silné. Nebo dokonce, jak se říká, překrknuté. I musí se přidat nebo ubrat, nebo něco udělat s mikrofonom, kterému se říká mikrouš čili trabuko a jenž se bimbá na pojízdné šibenici nad hlavou mluvících herců. U šibenice stojí zvukoví asistenti a tahají za dráty, aby se mikrouš otočil vždycky k mluvícímu herci. Odtud, z toho trabuka, jde zvuk nejdřív do zvukové kabiny a odtud teprve do zvukové laboratoře, kde se ještě nějak v různých mašinách zesiluje a zachycuje selenovou buňkou a fotografuje na zvukový pás, krom toho se tam ještě něco děje s nitrobenzolem a jinými tajemnými silami, ale to jsem už nepochopil, ačkoliv jsem opětovně s živým zájmem a porozuměním říkal "aha".

Zato jsem pochopil, proč se vždycky na začátku točení vyřítí mladý muž ve svetru, ukáže tabulku s číslem, vykřikne to číslo a potom hlučně sklapne pruhovanou dřevěnou klapačku. To je proto, aby se na snímku poznalo, kolikátý je to záběr a kde se má přesně přiklízit zvukový pás k optickému, to se dělá právě podle té klapky. Dále se tam vyskytuje dáma, obvykle v overalu, která se střídavě, byť s mírným zájmem, dívá na scénu a do scénária, říká se jí skriptorka a jejím posláním je, aby škrtila natočený záběr a měla zapsáno, že pan Valnoha měl pruhované kalhoty a pan Molenda měkký klobouk, ono by se totiž mohlo stát, že by se v dalším záběru, který se bude točit třeba až za týden, objevil pan Valnoha v pumpkách a pan Molenda v buřince, což by jaksi porušilo plynulost děje.

Konečně herci, kteří mají v tom filmu vystupovat, se poznají buď podle kostýmu nebo podle toho, že mají do ruda nalíčené obličej, fialová ústa a strašně výrazné oči, po většinu času, kdy se točí, stojí v hloučkách a povídají si o rybolovu, o chřípce, a vůbec o věcech ze skutečného života. V jejich blízkosti lze postřehnout odborníka s dřevěnou skříňkou, který občas přiskočí a narovnává panu Valnohovi knír nebo mu přilepuje odchlípené obočí. Co se statistů týče, jsou jejich obličej obvykle ponechány v přírodním stavu chronické melancholie, jinak tvoří mlčenlivé hloučky trpělivě čekající na to, až na ně přijde řada, aby se mihli před namalovanou ulicí.

Mimo to je ateliér v plné práci naplněn ještě herci z filmu, který se natáčí vedle, různými diváky, které patrně přilákal nápis: "Nepovolaným vstup přísně zakázán," všelikým personálem pomocným, ctiteli a ctitelkami a jiným lidem

obého pohlaví, který klopýtá přes kabely, motá se mezi dekoracemi, vrže podlahou a klábosí, celkem takový den, kdy se točí, je názornou ukázkou toho, jak málo má většina lidí v tomto světě na práci.

Točí-li se pod širým nebem, bývá při tom daleko méně lidí, asi proto, že není čím vzrát. Děje se to obyčejně za sychravého podzimního dne, na obzoru se rozpadá středověké město a dřevěná česká dědina mezi hromadami sádry a latí, u prostřed tohoto rozvratu se tetelí zimou hlouček herců, režisér se svým štábem, skriptorka a ještě několik osob, a čekají, až elektrikáři ze svých uhlíků a maulek vykouzlí zářivý letní den. Pár set metrů vzadu čeká zvukař ve své pojízdné kabině. "Tak, jedeme," řekne konečně režisér, ale pak se musí počkat, až se pod kalnou oblohou přežene vrčící avion, sledovaný vyčítavými pohledy přítomných. Potom se musí počkat, až někdo zažene kluky, kteří tamhle za plotem hrají kopanou. Potom se musí počkat, až se trochu utiší vítr. Potom potahující a zmodralí herci honem shodí své zimníky a drkotají svých pět slov. Bohužel se to pak musí natočit ještě jednou, protože se přitom s rachotem zřítila část středověkého města.

A přikukující člověk zastrčí ruce hlouběji do kapes a melancholicky si uvědomuje marnost a pomíjivost tohoto světa.

Jak říkám, líp se pracuje v ateliéru, a když už musí být na filmu nějaká ta příroda, natočí se bez herců a donese se do ateliéru jako zadní projekce. Prostě se to promítne odzadu na plátno, a herci hrají před tím plátnem, kolébají se na člunu nebo ujíždějí v autě ubíhající krajinou, jež horlivě míjí na zadní projekci. Nejvýš se přibere ještě ventilátor, aby tam nechyběl ani pravý přírodní vánek.

"Tak," řekne režisér, "a teď to sjedeme."

## JAK SE TEDY DĚLÁ FILM

Ale i když si odmyslíme to všechno technické, čeho je při točení filmu třeba, shledáme po delším okounění a divení, že se film vlastně dělá jinak, než jak by si představoval divák v biografu. Například divák věří, že herci ve filmu hrají jakýsi děj. To je ta největší filmová iluze. Ve skutečnosti herci hrají jenom jednotlivé záběry, dokonce v libovolném pořádku, a předepsaný souvislý děj se z toho udělá až nakonec, při sestřihu. Filmový herec není nositelem děje, nýbrž jenom představitelem figury, nositelem děje je vlastně filmový režisér. Filmový herec neodříkává dialogy, nýbrž jen kousky dialogu, které se teprve dodatečně slepí dohromady. Málokdy řekne na jeden záběr víc než jednu větu. Nikdy se nemůže vžít do role, nýbrž jen do figury, aby ji "udržel" v těch několika



desítkách nebo stech jednotlivých a nesouvislých půlminutových nebo minutových záběrů. Hercova hra ve filmu jsou jako kamínky, ze kterých teprve režisér skládá souvislou mozaiku.

"Tak, slečno, teď musíte vzplanout a říci ,Ne, nikdy', řekne režisér.

A slečna vzplane a vykřikne: "Ne, nikdy!"

"Stop," řekne režisér. "Dobře! Tak teď si to osvětlíme a sjedeme to."

Za půl hodiny to bude sjeto. "A teď, slečno, mlčky zapláčete," dí režisér.

A slečna mlčky zapláče.

"Stop," praví režisér. "Tak osvětlit a jedeme."

"Číslo sto devadesát sedm," vykřikne mladík ve svetru a plácne jí před nosem klapkou. Slečna mlčky zapláče a aparát zavrčí.

"Stop", zvolá režisér. "Dobré je to!"

A jede se dál. Bude se třeba točit scéna, ve které slečna poprvé spatří toho, pro něhož v čísle sto devadesát sedm mlčky zaplakala.

"Dnes nám to šlo," libuje si režisér, když ho večer div nevynášejí z ateliéru na nosítkách, vyčerpaného únavou. "Natočili jsme dvacet záběrů!"

Těch dvacet záběrů pak na plátně přeběhne stěží za deset minut, a to ještě se z nich většina někdy vystřihne a zahodí. Taková je to práce.

I vzdejtež se iluze, že vaše milovaná filmová hvězda nějak prožívala ty polibky, slzy a jihnoucí pohledy, kterými vás dojíhá na plátně. Kdepak. To byla jen čísla. Ale nechcete-li se té iluze vzdát, taky dobře, proč byste se měli dívat zrovna na film kritičtěji než na jiné lidské konání!

## V DÍLNÁCH A LABORATOŘÍCH

Ještě pořád je na dnešním filmu mnoho technicky nedokonalého a primitivního. Například herecké výkony se ještě pořád musejí hrát tak říkajíc ručně, dosud se nenašel stroj, který by to zahrál rychleji a úsporněji, ale to může přijít později.

Avšak to, co je rukodílně zahráno a natočeno, přijde do krásných a dokonalých mašin, strčí se do nich natočený kotouč filmu a pak už se to v nich automaticky vyvolá a kopíruje a fixuje. Pak to zase přijde do lidských rukou k technické kontrole, příliš světlé nebo příliš tmavé kopie se přitom označí a strčí do jiné mašiny, která je samočinně opraví. Potom se po celé délce slepí optický a zvukový pás. Potom se film brousí a já nevím co ještě. Zkrátka jsou to samé tiché a elegantní stroje ve světlých skleněných laboratořích, mírně chemicky páchnoucích a čistých jako operační sál na klinice, tiše se tu pohybují lidé v bílých pláštích s nitěnými rukavicemi na rukou a odvíjejí ty lesklé, průsvitné filmové pásy v samých jemných manipulacích -, říkám vám, laboratoř, kde se film zpracovává, je hotový div techniky proti ateliéru, kde se film hraje. Co dělat, lidská práce asi na věky zůstane trochu chaotická a hlučná a celkem dramatická, spojená s všelikým spěchem a povykem, s potem tváří a skřípěním zubů.

Ale z těchto dokonalých laboratoří vychází film ve stavu ještě velmi nehotovém, ještě je na těch kotoučích natočen záběr za záběrem, jak se to právě bralo, páté přes deváté, a musí se s tím nejdřív na předváděčku neboli projekci, kde se to poprvé promítá na plátno. V tomto stavu vypadá film asi takto:

Na plátně se vyřítí mladý muž ve svetru, nastrčí tabulku s číslem 27, vykřikne "Dvacet sedm", plácne dřevěnou klapačkou a zmizí. Pan Valnoha sedí u psacího stolu a píše. Je slyšet zaklepání. Pan Valnoha zvedá hlavu. "Dále."

"Stop," zazní hlas režisérův. "Ještě jednou! Po tom zaklepání musí být vteřina pauzy..."

Znovu se vyřítí mladý muž s tabulkou, zařve "Dvacet sedm" a plácne klapkou. U psacího stolu sedí pan Valnoha a píše. Je slyšet zaklepání.

"Dále."

"Stop," zaburácí hlas režisérův. "Hergot kruci sakra, kdo to tam dupal! Která kráva..."

Načež se vyřítí mladý muž s tabulkou, zařve "Sto osmdesát pět" a plácne klapkou. Promítá se velká hlava slečny Myriam Nekolové.

"Ne, nikdy," praví hlava.

"Stop!"

"Prima!"

Mladý muž s tabulkou vykřikne "Sto devadesát sedm" a plácne klapkou.

Zjeví se hlava slečny Myriam Nekolové.

"Plakat," volá hlas režiséra.

Z očí slečny Myriam Nekolové se vyřine těžká slza.

"Stop, dobré!"

"Stop," křikne skutečný režisér v projekční síni. "To má šlajer! Znovu natočit! Tak dál!"

A dál běží záběr za záběrem s tabulkami, klapkami a pokřiky, někdy nemá kopie šlajer, ale zato je šedivá nebo vyblajchovaná, někdy je tak hrozná, že se jí říká mord, někdy je na obraze vyfotografován i mikrouš nebo reflektor, a pak se to taky musí zahodit. Některý záběr je němý a dostane zvuk až dodatečně - tomu se říká postsynchron. Zkrátka to teprve jsou ty kamínky, ze kterých se bude montovat film hrubým sestřihem, jemným sestřihem a prostřihem, postsynchronem a různými způsoby navazování, jako je stíračka, prolínačka, zatmívačka nebo ostrý nástřih. Teď teprve s nůžkami a lepidlem v rukou se z toho bude dělat souvislý a jakžtakž plynulý děj, a teprve když to tak dalece dostane hlavu a patu, dojde se k ponurému poznatku: "Jo, tak teď z toho musím vystříhat pětadvacet minut."

A pak ještě přijde producent a navrhuje, aby se z toho vypustilo něco dialogů, že to publikum nebaví.

A pak ještě přijde cenzura a žádá, aby byla vynechána scéna, kde pan Molenda škrtí slečnu Myriam Nekolovou.

Pak teda se to všechno ještě jednou slepí dohromady, a

největší

filmová událost

sezóny

je konečně hotova.

## PREMIÉRA

Totíž to už tak ve filmovém světě chodí: vždycky se točí ten nejlepší film sezóny, během točení budí producent Alfa-Filmu vážné obavy, že pukne pýchou, zatímco producenti Beta-Filmu a Gama-Filmu nápadně žloutnou a stísněně hučí, že ještě uvidíme, a kdesi cosi. Zatím Alfa-Film trousí do světa zprávy, jak pokračuje natáčení našeho nového velko filmu, který slibuje být vrcholným úspěchem sezóny, a rozesílá mnohoslibné snímky, interviewy a noticky do všech novin, ovšem jen o kinohvězdách, neboť producenti i financiéři filmu z vrozené skromnosti se veřejnosti spíše vyhýbají.

Je nepsaný zákon, že žádný producent nevkročí nohou do ateliéru, kde natáčí jiný producent, i naslouchá s pokrčením ramen pověstem o tom, jaký to bude báječný film a jaká je to příšerná hovadina. Však jeho den se blíží. Je to slavný a horečně očekávaný den filmové premiéry.

Konečně je to tu, konečně se odehrává na plátně to, co dalo tolik práce tolika lidem od autora po muže s klapkou, od osvětlovače po šéfa reklamy, pan Valnoha zvedá hlavu nad psacím stolem, slečna Myriam Nekolová vzplane a zvolá "Ne, nikdy", všechno ohromně klope -

Konečně je tu velická chvíle, kdy se producent Beta-Filmu nakloní k producentu Gama-Filmu a šeptá:

"Padák, co?"

"Padák!"

Poznámky vydavatelovy

Kniha Jak se co dělá vyšla poprvé koncem března r. 1938 v nakladatelství F. Borového v Praze. Z téže sazby bylo tímto nakladatelstvím vydáno ještě r. 1938 její druhé a třetí vydání, r. 1940 čtvrté a páté vydání a v r. 1941 vydání, značené v tiráži jako 7.-19. tisíc, v jehož jinak nezměněný text zasáhla protektorátní cenzura opravami na str. 204, 210 a 262. Posedmé a 2 nové sazby vyšla kniha až

r. 1955 ve výboru z díla Karla Čapka Povídky a drobné prózy (Naše vojsko, Praha), v němž byl její text přetištěn v úplnosti.

Pod společným názvem sloučil v ní autor tři své práce, z nichž podle data nejstarší, Jak vzniká divadelní hra, napsal r. 1925, druhou, Jak se dělají noviny, r. 1937 a koncem téhož roku i třetí, Jak se dělá film. První práci publikoval časopisecky nejdříve v Lidových novinách, kde v roč. 33 (1925) vyšla v šesti pokračováních (15.2" 19.4" 3.5" 20.9" 8. a 22. 11.), a v Rozpravách Aventina 1, č. 3 (listopad 1925), s. 27-28, které přinesly část kapitoly Průvodce po zákulisí. Tyto časopisecké otisky, autorem znovu revidované, upravené a doplněné Úvodem, úvodní větou ke kapitole Premiéra, úvodním odstavcem k Průvodci po zákulisí, byly spolu s kapitolou Josefa Čapka o výpravě scény vydány v samostatném knižním vydání Jak vzniká divadelní hra a průvodce po zákulisí (Aventinum, Praha 1925). Toto znění, až na několik pravopisných odchylek a interpunkčních úprav, se ztotožňuje s textem prvního a z téže sazby tištěných dalších vydání knihy Jak se co dělá.

Druhá práce knihy s názvem Jak se dělají noviny nebyla dříve zveřejněna časopisecky, jak bylo u prací Karla Čapka obvyklé. Vyšla hned v samostatném knižním vydání, bez kreseb Josefa Čapka, pro odběratele Knihovny Lidových novin (Lidová tiskárna, Brno 1937), jeho sazby bylo bez dalších (kromě technických) změn použito i pro tisk v následujících vydáních všech tří prací pod souborným názvem.

Zato nejmladší z těchto causerií, Jak se dělá film, vyšla (kromě kapitoly Točíme) opět nejdříve v 45. a 46. roč. Lidových novin (25.12. 1937, 23.1" 30.1" 13.2" 20.2" 27.2. 1938), a to těsně před samým jejím vydáním v knižním souboru. Časopisecký otisk nebyl proto tentokrát ani předlohou pro první knižní vydání a byl pravděpodobně už za tisku knihy sázen podle nekorigovaného opisu rukopisu, jak prozrazují ojedinělá vypuštěná či změněná slova i chyby a omyly, vyplývající z nepřesného čtení opisovače či sazeče. První knižní znění, v němž se již nesetkáváme s těmito chybami, zvolili jsme za výchozí text při přípravě naší edice této i dvou ostatních causerií knihy Jak se co dělá.

Druhá kniha našeho dvojsvazku, O lidech, vyšla z literární pozůstalosti Karla Čapka v uspořádání vydavatele této edice. Podnětem k jejímu vydání byl autorův neuskutečněný záměr, naznačený v listinném materiálu výběrem výstřižků jeho časopiseckých článků. Tento neúplný a ještě neuzavřený výběr rozšířil vydavatel o další sloupky a fejetony, tematicky příbuzné s těmi, které Karel Čapek schraňoval a uchovával ve zvláštní obálce s označením, jež bylo pak zvoleno i za název posmrtné knihy. Vyšla poprvé v nakladatelství F. Borového r. 1940 a

tamtéž ještě toho roku ve třech dalších vydáních, tištěných z téže sazby, právě tak jako poslední, páté vydání (7.-22. tisíc) v r. 1941.

Toto nové vydání, zbavené nepatrných škrtů a záměn, způsobených v textu protektorátní cenzurou, bylo nově doplněno fejetonem O ženské otázce místo sloupku Tajemství písma, převedeného v knihu Sloupkový ambit. Nově zařazený, vznikem neurčitý a tematicky sem náležející fejeton byl nalezen teprve r. 1947 v autorově listinné pozůstalosti a ani při bibliografickém shledávání Čapkovy časopisecké tvorby nebylo zjištěno, že by byl kdy předtím publikován. Z popisu tohoto rukopisu pochází jeho pozdní publikace v soukromých edicích O fantasii čili K jednomu čtenáři, označených nesprávnými roky vydání r. 1947 a 1948.

Našemu, šestému vydání knihy O lidech předcházelo opět srovnání knižního textu předešlých vydání s časopiseckými otisky článků, které byly i původní předlohou dřívější edice. Přitom jsme přihlíželi k dodatečným autorovým úpravám, pokud byly provedeny na jeho vlastních výstřižcích nebo na dochovaných strojopisech několika málo článků (Rýma, Chvála vrtáků, Filmy, Radostí života, Člověk a pes, Co neznáme a Kola).

Při úpravě zvolené předlohy podle edičních zásad Čs. akademie jsme dbali o zachování zvukové stránky slova. Ponecháváme kvantitu a hláskovou podobu slov výchozího textu, a to i v případech, kde se autor přidržel soudobé pravopisné normy (svižný, deštička, neprobadané, pokrývači, vypínač, z lahve, proutkařství, proutkař, komihá, potápěč, čtvrtní, nič, stínítko, holinky, stená, čistounci, Bráník, pout aj.). Neměnili jsme kolísání v kvantitě slov léto - léta, uklizečky - uklízečky, nevypočitatelný - nevypočitatelný, ličidla - ličidla. Zachováváme též hláskovou podobu ve slově porculán. Ponecháváme kolísání náleží - náležejí, musí - musejí, změnili jsme však podle dřívějšího vydání a časopiseckých otisků ojedinělý slovesný tvar přecházejí místo přechází (str. 133) a sestupme místo sestupujeme (str. 139), odpovídající také lépe smyslu věty. Při dvojí možnosti psaní přejatých slov a spřežek se přidržíme autorova způsobu, neměnice v těchto případech i střídavý způsob jeho psaní jedné a téže spřežky. Z věcných důvodů měníme zřejmě nedopatření v textu prvního uveřejnění naší předlohy, a to na str. 23 (8. ř. zdola) nenáleží místo náleží. Další oprava, vyplývající z kontextu v knize O lidech na str. 203 (milování místo milující), byla provedena editorem již v prvním vydání této knihy. Také v interpunkci jsme se přidržovali zvolených předloh a doplnili či upravili ji jen v případech syntakticky nutných.