

EMIR KUSTURICA

NAROZEN ROKU 1954 V SARAJEVU

Režiséry, kteří na festivalu v Cannes vyhráli dvakrát Zlatou palmu, je jako šafránu. Emir Kusturica je navíc jediným, kterému se to podařilo v době, kdy měl hotových pouze šest filmů. Je ovšem třeba uznat – a právě to je nepopiratelným znakem každého velkého režiséra – že Kusturicovy filmy jsou naprosto jedinečné. Jsou hluboce prosycené cikánskou kulturou a nacházejí se někde mezi poezií, cirkusem, fraškou a kouzelnickým kouskem. Svádí to k pokušení domnívat se, že vytváření takto chaotického, bláznivého a nevyzpytatelného světa za hodně vděčí štěstí nebo náhodě. Pravý opak je ale pravdou, protože Emir Kusturica to, co dělá, naprosto mistrovsky ovládá. Při čtení této lekce (která se uskutečnila v kavárně v jeho ulici v době, kdy v kinech běžel film Černá kočka, bílý kocour) budete moci konstatovat, že Kusturica se sice nechává vést onou záhadnou entitou, které se říká slovanská duše, ale na druhé straně se vyznačuje i pečlivostí a precizností, které vždycky byly značkou kvality východoevropských filmařů.

Myšlenka chtít někoho učit, jak se dělají filmy, je velmi ambiciózní a vzrušující, ale podle mého názoru není moc realistická. Sám jsem film vyučoval dva roky na univerzitě Columbia v New Yorku a odnesl jsem si z toho pocit, že nelze nikomu poskytnout vyznačenou cestu, jak má natočit film. Co si ale myslím, že jde, je promítat studentům filmy a analyzovat je s nimi, na základě konkrétních scén a záběrů jim ukazovat, jak každý autor při vzniku filmu používá svůj vlastní talent. Pro mě osobně je tedy prvním a nejdůležitějším poznatkem, pokud se člověk chce stát filmařem, že se musí umět etablovat coby autor, musí se naučit prosadit svou vlastní představu o filmu. Kinematografie je totiž umění vznikající v týmu, při němž neustále čelíte pochybnostem a odlišným názorům jiných lidí. Mladí filmaři mají často plno nápadů, ale velmi málo zkušeností, a jejich nápady se pak při konfrontaci s realitou rychle obrátí v prach. Pokud se tomu chcete vyhnout, musíte pochopit, kdo jste, odkud přicházíte a jak celou tuhle zkušenost můžete přetavit do filmového jazyka. Když se třeba podíváte na filmy od Viscontiho, rychle si všimnete, do jaké míry je jeho styl režie ovlivněn skutečností, že se intenzivně věnoval opeře. U Felliniho je to podobné: za osobou režiséra je cítit náruživý kreslíř. A u mě je jasné, že moje dětství a mládí v Sarajevu, kdy jsem byl v neustálém kontaktu s lidmi, ta energie a nenasytná zvědavost, že to všechno ovlivnilo osobitý styl mých filmů. Když si prostudujete díla jakéhokoli autora, tak už i na prvních pěti minutách poznáte, že každý

své filmy konstruuje jedním osobitým způsobem. A když se pak naučíte tyto různé přístupy k filmu rozlišovat a navzájem srovnávat, měli byste nakonec být schopní definovat a rozpracovat ten váš.

Můj program

Z každého období dějin filmu si budoucí adept režie může odnést jiné poznatky. Já jsem třeba se studenty vždycky začínal projekcí filmu *Atalanta* od Jeana Viga, protože v mých očích symbolizuje tu nejlepší možnou vyváženost zvuku a obrazu. Vznikl ve třicátých letech, v době, kdy všechno ještě bylo relativně nové a obraz i zvuk se používal s ohromnou opatrností a strážlivostí, zatímco dnes, když se podívám na současné filmy, jsem nepříjemně překvapený přehnaným využíváním buď obrazu, nebo zvuku. Je to tak systematicky přemrštěné, že se mi to opravdu zdá až chorobné. Po *Atalantě* jsme se většinou podívali na *Pravidla hry*, která osobně z hlediska režie považuji za nejlepší film všech dob. Tento film je podle mě vrcholem elegance ve způsobu narace, optika není nikdy příliš dlouhá ani příliš krátká, vždycky je uzpůsobená lidskému oku a vyznačuje se obrovskou vizuální bohatostí a velkou hloubkou ostrosti. Renoir, a možná dokonce i jeho otec, malíř Auguste Renoir, mimochodem ovlivnili styl, jakým záběry komponuji já – jsou vždy velmi bohaté a s velkou hloubkou pole. I když točím detailní záběr, vždycky se v pozadí ještě něco děje, tvář protagonisty je vždy uvedena do vztahu ke světu, který ji obklopuje. Ale abych se vrátil ke svému programu – pak následovala hollywoodská melodramata ze třicátých let a neuvěřitelné bohatství poznatků, které si z nich člověk může odnést, pokud jde o strukturu, jednoduchost a narativní účinnost. Pak tu jsou také ruské filmy a jejich téměř matematické pojetí režie, dále italská poválečná kinematografie s Fellinim a typickou směsicí dokonalé estetiky s jistým druhem středozemské národy, díky čemuž jsou ty filmy stejně živé a přitažlivé jako třeba cirkusové představení. A konečně tu máme americkou filmovou tvorbu šedesátých a sedmdesátých let, avantgardní a rezolutně moderní, kterou pak lidé jako Spielberg a Lucas v letech osmdesátých posunuli ještě do další roviny.

Dostat do obrazu život

První filmy, které jsem natočil ještě jako student, byly velmi lineární. Z uměleckého hlediska byly udělané neuvěřitelně pečlivě, pro diváka ale nebyly zrovna vzrušující. Myslím, že jedna z hlavních věcí, které jsem se během svého studia v Československu naučil, je, do jaké míry se film od ostatních druhů umění odlišuje svým kolektivním aspektem. Nemluvím teď jenom o štábu, který film technicky natáčí, spíš o tom, co se nachází před kamerou a tvoří

duši scény a vdechuje jí život. Zjistil jsem, že jako režisér mám k dispozici celou řadu prvků, které můžu skládat dohromady jako dílky mozaiky až do chvíle, kdy vyšlehne jiskra a scéna získá konkrétní podobu. Je v tom něco velmi hudebního, jako bych se s různými výchozími tóny pokoušel v divákově podvědomí spíš vyvolat určitý melodický vjem než mu předávat nějaké racionální poselství. Trávím tudíž nesmírné množství času nad přípravou každého jednotlivého záběru (a proto se dostávám při natáčení do takového skluzu), protože se tak dlouho snažím hromadu různých prvků uvést do vzájemné harmonie na řadě různých úrovní, až jsem přesvědčen, že se mi zamýšlenou emoci konečně prostřednictvím obrazu daří sdělit. To je také důvod, proč je v mých filmech tolik pohybu. Nesnáším vyjadřování pocitů postav prostřednictvím dialogů. Domnívám se, že současná kinematografie si věc čím dál víc ulehčuje a s oblibou vyjadřuje emoce spíš skrze slova než děj. Je to skoro jako nemoc. Snažím se tedy, aby mí herci mluvili co nejméně, a když už mluví, vždycky to zařídím tak, aby při tom byli v pohybu nebo aby se pohybovala alespoň kamera. Ve filmu *Černá kočka, bílý kocour* je jedna scéna, se kterou jsem obzvláště spokojený. Dva herci v ní plavou v nafukovacím kruhu a přiznávají si, že jsou do sebe zamilovaní. Natočil jsem ji tak, že jsem kruh roztočil a kamerou jsem sledoval jeho pohyb. A pro mě je to právě toto kroužení – kruh je přece ten nejdokonalejší geometrický útvar na světě – co tomu záběru propůjčuje jeho magičnost, nikoli slova, která si protagonisté říkají.

Subjektivita jako princip

Nejhorší omyl, kterého se začínající filmař může dopustit, je domnívat se, že film je objektivní umění. Jediná možnost, jak se stát autorským režisérem, je nejenom mít vlastní názor, nýbrž dokázat ho také ve filmu prosadit, a to na všech úrovních. Děláte svůj film a děláte ho pro sebe, přičemž samozřejmě vždycky doufáte, že se to, co se na něm líbí vám, bude líbit i ostatním. Když se pokoušíte natočit film pro publikum, tak ho nemůžete překvapit. A když ho nepřekvapíte, tak ho nepřinutíte přemýšlet a někam se posunout. Je to tedy v první řadě váš film. Je k tomu, abyste byli jeho skutečným autorem, nutné, abyste si k němu napsali i scénář? Myslím, že ne. Ba naopak si myslím, že když vytváříte jen filmovou podobu, máte mnohem větší volnost. Sám většinou adaptuji scénář někoho jiného, na place k němu ale přidám tolik ze sebe sama, že si ten film nakonec systematicky přisvojím. Scénář je jen předloha, něco jako základy, o které se při výstavbě struktury filmu opírám. Nikdy se nenechám spoutat tím, co je napsáno, jsem zcela otevřený novým myšlenkám, které přijdou od herců nebo vyplynou z okolností při natáčení, hlavně si to ale vždycky zařídím tak, abych do filmu zařadil nejrůznější druhy velmi osobních motivů. Proto se to v mých filmech tak hemží oběšenci, svatbami, kutálkami a tak dále. To jsou

moje obsese, které se mi pořád vracejí, tak trochu jako bazény v Hockneyových obrazech. Jsou pořád stejné, pokaždé s nimi ale nakládám jinak, podle toho, jaký příběh chci vyprávět. Moje režie je zcela subjektivní i z technického hlediska. Ve chvíli, kdy je třeba rozhodnout o postavení kamery, řeší každý režisér dilema. Musí učinit umělecké rozhodnutí, které se opírá buď o zdůvodnění logické, ba řekl bych až morální, nebo čistě instiktivní. Já se vždycky řídím svým instinktem. Chápu ale, že jiní dají přednost uklidňující logice. Každopádně nějaká všeobecně platná gramatika filmu v podstatě neexistuje. Nebo spíš jich existují stovky, protože každý režisér si pro sebe vytvoří svou vlastní.

O všem rozhoduje kamera

Když připravuji scénu, začínám vždycky umístěním kamery, poněvadž v mém pojetí je film založen na „režii“ v tom nejvlastnějším slova smyslu, tedy na kontrole prostoru a toho, co v tomto prostoru toužíme spatřit (fr. „mise en scène“ – doslova umístění/položení do scény, pozn. překl.). Tato kontrola prostoru ovšem musí probíhat prostřednictvím kamery. Herci se musí podřídit stanovenému rámování a ne naopak. Zaprvé z důvodů pragmatických: je jednodušší herce požádat, aby se přizpůsobil určitým vizuálním omezením, než měnit techniku podle jeho představ o hraní. A zadruhé z toho důvodu, že kamera režisérovi pomáhá při vedení herců v tom smyslu, že když z ní dokáže udělat jakési oko celé scény, poskytne hercům záchytný bod, díky kterému je nakonec všechno snadné a jasné. Kamera je režisérovým spojencem, protože je zdrojem jeho moci, představuje argument, o který může opřít všechna svá rozhodnutí, ať už jakkoli svévolná. Podle mého mínění dělá většina začínajících režisérů tu chybu, že k filmu přistupují jako k nějakému natáčenému divadlu a mají takovou úctu k práci herců, že jim vyhrazují přednostní místo a nedokáží prosadit svoje vlastní vizuální stanovisko. A to se pak většinou obrátí proti nim, protože herci potřebují vedení, potřebují, aby jim někdo asistoval a stanovil jim parametry. Režisér, který jim ponechá naprostou volnost, na ně brzy působí slabošsky a nerozhodně a oni začnou panikařit. Současně ale člověk nesmí být zatvrzelý. Ano, je velmi důležité, abyste měli konkrétní představu o tom, jak chcete scénu natočit, zároveň je ale důležité být otevřený vůči překvapením a nápadům zvenčí. Sám vždycky vím, jak vypadá scéna, kterou *chci* natočit, ale jen málokdy dokážu odhadnout, jak bude v hotovém tvaru opravdu vypadat.

Přistupovat ke každému filmu tak, jako by to byl váš první

Když se režisér pouští do nějakého filmu, má v podstatě jediný estetický cíl: aby ho to, co natáčí, stimulovalo. Ví, že scéna je dobrá, když se mi rozbuší

srdce, a důvod, proč filmy dělám, je právě touha tento pocit zažívat. Potřebuji být procesem zrodu filmu naprosto uchvácen. A když se mi to podaří, myslím, že tento pocit z plátna vyzařuje a divák ho zažije také. Aby toho ale člověk dosáhl, musí podle mého názoru ke každému filmu přistupovat, jako by to byl jeho první, nepodlehnout rutině a nikdy nepřestat hledat a vyvíjet se. Když už máte určitou zkušenost, tak je velmi snadné uchylovat se k osvědčeným schématům a spokojit se třeba jen s výměnou objektivu, aby film dostal novou dynamiku. Toho je třeba se úplně vyvarovat. Já například zásadně odmítám scénu pokrývat záběry z více úhlů. Jednou rozhodnu, jak se scéna natočí, a toho se držím, i kdybych se z toho pak ve střížně měl zbláznit. Je to nikdy nekončící partie pokeru, jenže mě to nutí k tomu, abych si rozhodnutí, která na place dělám, opravdu dobře rozmýšlel. A neváhám každý nápad dovést až do konce. Jsou případy, kdy bych se mohl spokojit s třetí verzí jednoho záběru, přinutím se ale kopat dál, abych se dostal až k samotné podstatě dané scény. A tak se někdy přihodí, že některé záběry točíme i patnáctkrát až dvacetkrát. Víím, že to je moc. Je to strašně moc. Pro producenta je to přímo úděsné. Uklidnilo mě ale, když jsem se doslechl, že Stanley Kubrick to u svého posledního filmu dotáhl až na čtyřicítku...

FILMOGRAFIE

- 1981: VZPOMÍNÁŠ NA DOLLY BELL? (*Sjecas li se, Dolly Bell*)
1985: OTEC NA SLUŽEBNÍ CESTĚ (*Otac na službenom putu*)
1989: DŮM K POVĚŠENÍ (*Dom za vesanje*)
1993: ARIZONA DREAM
1995: UNDERGROUND
1998: ČERNÁ KOČKA, BÍLÝ KOCOUR (*Crna mačka, beli mačor*)
2001: SUPER 8 STORIES
2004: ŽIVOT JE ZÁZRAK (*Život je čudo*)
2005: NEVIDITELNÉ DĚTI (*Les enfants invisibles*)
2007: ZÁVĚŤ (*Zavet*)
2008: MARADONA REŽIE KUSTURICA (*Maradona by Kusturica*)