

Rozhovor

CASSAVETES
O CASSAVETESOVÍ

Americký herec a režisér **John Cassavetes** (1929–1989) natočil během svého života jako režisér dvanáct celovečerních filmů, pozoruhodných mimo jiné svou významovou otevřeností a průzkumem možností filmového herectví. Kniha Raye Carneye *Cassavetes on Cassavetes*, z níž jsme se rozhodli přeložit některé pasáže, je sestavena z úryvků z jednotlivých rozhovorů, které Cassavetes vedl během svého života ať už s novináři, anebo s autorem knihy. Odtud poněkud neobvyklá fragmentární forma následujícího textu, do něž jsme začlenili vzhledem k hlavnímu tématu tohoto čísla *Iluminace* především pasáže týkající se Cassavetesovy práce s herci, a to v souvislosti se třemi filmy (STÍNY, TVÁŘE a ŽENA POD VLIVEM), na kterých je dobře viditelná specifická a originálnost jeho režijní „metody“. Od STÍNŮ, jejichž děj vznikl kolektivní improvizací se skupinou herců docházejících do Cassavetesova hereckého workshopu vzniklého coby alternativa vůči Actors Studiu, se Cassavetes postupně propracoval k filmům s předem napsaným scénářem. I v těchto filmech nicméně kladl hlavní důraz na herecké ztvárnění postav a na z toho plynoucí otevírání filmu směrem k mnohosti možných emocí a interpretací, které vyvolává. Velká míra svobody, kterou Cassavetes poskytoval hercům, vedoucí k tomu, že herci ztvárňovali postavy velmi osobitým a nečekaným způsobem, se projevuje i v následném textu tím, že na několika místech Cassavetes zaměňuje jména herců a postav, které hrají, až někdy není zcela jasné, o kom mluví – daná místa jsme se rozhodli neupravovat do „srozumitelnější“ podoby, jelikož prolínání herců a postav je pro Cassavetese a jeho tvorbu něčím typickým.

* * *

Stíny (1959)

Skutečný rozdíl mezi STÍNY a jakýmkoli jiným filmem je ten, že STÍNY vycházejí z postavy, zatímco v jiných filmech postavy vycházejí z příběhu. Ve STÍNECH jsem vynalezl nebo vytvořil spíše postavy než linii příběhu. Idea příběhu vyhovujícího postavě namísto postavy vyhovující příběhu je asi hlavní odlišnost tohoto filmu od jiných filmů.

* * *

Jestliže je film hlavně dílem režiséra nebo scenáristy, pak je téma viděno pouze z jediného hlediska. Jde o dílo pouze jedné imaginace. Ale když je film vytvářen herci, pak má dílo tolik faset, kolik je tam herců; akce je nahlížena v její celistvosti – je to společná tvorba několika imaginací. Považujte film za umělecké dílo na plátně. Začínáte s myšlenkami, něčím, co je vaše vlastní; občas k tomu někdo ještě něco jiného přidá a trochu

to změnil. Stylistická jednota odčerpává z textu lidskost. Nemohu se zbavit pocitu, že příběhy mnoha odlišných a potenciálně nesrozumitelných lidí jsou mnohem zajímavější než dovedně vymyšlený příběh, který existuje pouze v jedné zřetelně artikulující lidské imaginaci.

* * *

Neshoduji se s pracovní metodou prosazovanou Stanislavským a následovanou Actors Studiem, kde jsou vyžadovány skupinové diskuse o postavách. Pro mě musí být každá role koncepcí jednotlivce stejně jako i individuální tvorbou. Jestliže je každá role výsledkem společného nastudování režiséra a souboru, vše bude do sebe zapadat; všechno to bude hezké a elegantní a uhlazené; ale konflikt postav nebude pravdivý. Zde herci nediskutují o svých interpretacích při skupinových sezeních. Samozřejmě, hlavní téma díla musí být studováno celou skupinou, abychom sdíleli stejnou celkovou koncepci; ale každý herec musí přijít s vlastní interpretací své role, bez jakéhosi skupinového studia a vzájemné kritiky, která je spojena s Metodou¹⁾. Jediný talent, který bych snad mohl mít, je umožnit ti vyjádřit sebe sama takovým způsobem, jakým *ty* chceš, ne tak, jak *já* chci!

* * *

Každá scéna STÍNŮ byla velmi jednoduchá; byly založeny na lidech majících problémy, které byly překonány dalšími problémy; na konci scény se objevuje vždy další problém překrývající předchozí. Tím se to posouvá kupředu a buduje se jednoduchá struktura. Jakmile jsem měl tuto strukturu, tak šlo o to napsat okamžik zlomu postavy a pak na tom pracovat s jednotlivci. Pro každou scénu jsem stanovil základní myšlenku. Nejprve improvizujeme, abychom začali vnímat postavy; potom, když se herci sžili s rolemi, tak se vracíme zpátky k textu. Když to nefunguje, tak se vracíme a ještě improvizujeme; a pak se znovu vracíme k textu. Takto pokračujeme v práci, dokud necítíme úplné ztotožnění herce s rolí.

Byl to boj, protože herci museli najít odvahu být občas potichu a ne jen stále mluvit. To zabralo asi první tři týdny příprav. Nakonec byl všechn tento přípravný materiál dán pryč, načež se každý zklidnil a uvolnil a herci začali mít vlastní připomínky a o to šlo. Jakmile se uvolnili a získali jistotu, dělali mnoho věcí, které šokovaly dokonce i mne, byli tak naprosto a nepředvídatelně pravdiví.

* * *

Používali jsme magnetofon a tyč s mikrofonom. Měli jsme 16mm kameru, částečně proto, že byla levnější a částečně kvůli tomu, že jsme s ní mohli udělat více záběrů z ruky a že s ní bylo snazší manipulovat v ulicích. Jen výjimečně jsme zkoušeli pro kameru, i když Erich Kollmar, kameraman, měl zkoušení rád. Podporoval jsem ho v tom, aby to snímal napoprvé, jak se to událo. Erich zjistil, že svícení a snímání herců, kteří se pohybovali impulsivně a nikoli podle režijních příkazů, mu bránilo používat kameru

1) Narážka na hereckou metodu praktikovanou v Actors Studiu Lea Strasberga.

konvenčním způsobem. Byl přinucen snímat film jednoduše. Byl nucen nasvěcovat celkové prostory a pak doufat v co nejlepší výsledek.

Takže jsme neimprovizovali v rámci slov, ale improvizovali jsme v rámci pohybů. Kameraman také improvizoval. Musel následovat herce, takže ti se mohli pohybovat kdykoli a kamkoli se jim líbilo. První týden natáčení byl nepoužitelný. Všichni jsme si zvykali jeden na druhého a na techniku, ale to že jsme museli vyhodit natočený materiál nebylo kvůli pohybu kamery. Ve skutečnosti, když si to vyzkoušíte, tak zjistíte, že je snazší sledovat přirozený pohyb než pohyb nazkoušený, jelikož má přirozený rytmus. Oproti tomu když herci něco nazkouší a mají na zemi značky, začnou být křečovití a nepřirození, bez ohledu na míru jejich talentu, a pro kameru je pak obtížné je sledovat.

Myslím, že důležitým přínosem STÍNŮ pro kinematografii bylo zjištění, že publikum chodí do kina, aby se dívalo na lidi: vciřují se do lidí a nikoli do technické virtuozity. Většina lidí nemá tušení, co je „stříh“ nebo „prolínačka“ nebo „zatmívačka“, a jsem si jistý, že je to ani nezajímá. A to, co se nám lidem od filmu může zdát jako brilantní záběr, je doopravdy nezajímá, protože oni sledují lidi, a myslím si, že pro umělce je důležité uvědomit si, že jediné, na čem záleží, je dobrý herec.

* * *

Jakmile se začalo improvizovat, tak se leckdy točilo dvanáct minut. V normálním filmu jsou záběry mnohem kratší a instrukce pro kameramana jsou napsány ve scénáři. My jsme celou sekvenci obvykle točili vcelku – řekněme v polocelku – a potom, když jsem chtěl nějaké detaily, tak jsme sjeli celou scénu znovu. Během této druhé improvizace často vznikly dobré věci, které v původní improvizaci nebyly.

Tváře (1968)

TVÁŘE byly natáčeny po sekvencích. Film tohoto druhu musí být takto natáčen. Nevěděli jsme úplně přesně, co se stane v dalším okamžiku, i když jsme měli scénář. Není to nějaký intelektuální snímek; myslím, že je to film o emocích a ony emoce se musejí vyvíjet, musejí se vypracovávat.

* * *

Vše, co skutečně chci dělat, má co do činění s postavami spíše než se zachycováním nějakých vizí. To nechávám na ostatních. Znamenalo to soustředit se čistě na *jejich realitu* a odmítat jakékoli kinematografické efekty. Nedovolili jsme si zkrášlovat obraz anebo používat expresivní svícení a efektní úhly kamery. Nechtěl jsem, aby to vypadalo jako film. Film je příliš dokonalý, nevěříte mu. Já jsem chtěl, aby to bylo trochu rozostřené. Abyste neobdivovali obraz. Tady se nemusíte dívat – musíte to *cítit*.

* * *

Nasvítili jsme úplně celou scénu a kamera byla k dispozici hercům, využívajícím celou scénu, veškeré dekorace. Když vidíte něco přesvědčivého, tak je vám jedno, *jak* to vidíte.

Jde o to, co vidíte. Když je to dobré, tak je scéna dobrá, i když třeba záběr není. Každý režisér by natáčel stejnou scénu odlišným způsobem. Já se snažím předpovídat pohyb v rámci scény a nechat hercům tolik volnosti v prostoru, jak to jen jde. Nemůžu po hercích požadovat, aby se řídili nějakými předurčenými pohyby kamery. Nesnáším představu, že bych něco dělal kvůli rámování nebo pohybům kamery. (...) Bylo to vůbec poprvé, co jsem viděl, že si herci nemuseli stoupat na značky a nebylo jim říkáno, kam se mají pohybovat. Nebyli inscenováni. Měli své postavy a hráli je a my jsme natáčeli to, co dělali, spíše než že bychom trvali na tom, aby to ulehčili kameře. Například jsme obecně nasvěcovali místnosti tak, abychom mohli natáčet kolem dokola, ve 360 stupních, což přivádělo osvětlovače k šílenství. Skrývala se za tím myšlenka: „Jak se dostaneme co nejrychleji a nejúčelněji k těmto lidem, dříve než zmizí ten pocit, který vyjadřují?“ To je to důležité. Takže někdy jsme natáčeli, i když ještě nebyla připravená světla. Otázka nebyla, zda kameraman *chce* nebo *nechce* používat ruční kameru. On prostě neměl čas nic připravovat. Herci začali a on musel jít s nimi. Natáčeli jsme, když byli herci připravení. Byli jsme jejich otroci. Filmování spočívalo pouze v natáčení toho, co dělali. Dali jsme se jim kompletně k dispozici.

* * *

Malý problém u tohoto filmu spočíval v tom, že jsme se snažili pro lidi vytvářet takové situace, které by jim umožňovaly být sami sebou a říkat určité věci, aniž by měli pocit, že za ně budou popraveni na elektrickém křesle. Dodával jsem hercům odvalu, aby ze sebe dělali blázny, aby se umístili do pozice, kdy ze sebe dělají blbce, aniž by přitom měli pocit, že tím odhalují věci, které by mohly být případně použity proti nim.

* * *

Zdá se mi nepraktické říkat: „Jsi manžel, jsi takový a takový a jsi prosťáček, nosíš brýle a sedáš si určitým způsobem.“ Herec pak ve skutečnosti jenom paroduje to, co chce, aby dělal. Raději vezmu dobrého herce a řeknu: „Jaký máš z toho pocit? Jak se cítíš?“ Herec nesmí napodobovat pocity někoho jiného. To, co je zapotřebí, mezi hercem a režisérem, je společné chápání lidských problémů. Nejlepší je nechat se hluboce zasáhnout *problémy postav* a ulehčit hercům odhalování těchto věcí, vytvořit a udržovat ono rozrušení. Je lepší, když herec rozumí tomu, co děláte anebo co se snažíte dělat. (...) Pomáhám stimulovat herecké emoce, ale neříkám jim, jak je mají zobrazit. Já prostě nemůžu režírovat. Pokaždé když to zkusím, tak se scéna nepovede. Snažím se všemi způsoby sdílet s herci jejich zmatek, anebo jejich jistotu ohledně faktů napsaných ve scénáři. Hraní je zcela osobní – což je právě to, k čemu je třeba dovést herce, to, díky čemu mohou opravdu reagovat na to, co se jim říká.

* * *

Režisér, musíme-li používat to slovo, nesmí organizovat a systematizovat věci předtím než začne natáčení. Nemám zájem odpovídat na otázky o vývoji dramatické struktury

a vývoji postav. Nechci vzít všechny dramatické a psychologické nápady, které jsem měl při psaní scénáře, a přilepit je před kameru. Naprosto odmítám soudit postavy mých filmů a je jakýmsi imperativem, aby ani postavy neanalyzovaly samy sebe a ostatní postavy během natáčení. Vyhýbám se tomu, abych vedl lidi za ručičku tím, že bych na svou práci kladl stereotypní morální hlediska. Když natáčíme, tak se ve skutečnosti vzdávám všech svých názorů a předsudků, abych se mohl zcela odevzdat tomu, co se přede mnou začíná rozvíjet.

* * *

Věřím, že mí herci mají naprostou emocionální pravdu – nakonec oni jsou ti jediní kolem, kdo pracuje čistě na základě emocí. Jednoduše nechávám herce, aby rozvíjeli hledisko postavy, to, co by postava cítila v určitý okamžik. Snažím se portrétovat a objasňovat absolutní emocionální pravdu o lidech takových, jací jsou. Většina lidí zapomíná na závazek, který má herec při své práci, a sice vyjadřovat, co se dosud naučil o životě.

* * *

Po STÍNECH jsem si uvědomil, že se věci daří lépe, když jste je předtím sepsali. Je pak méně problémů. Jakmile je napsaný scénář, lidé se mohou chovat mnohem svobodněji. Jinak je v tom příliš mnoho napětí. Je příliš těžké se s tím vyrovnávat. V případě TVÁŘÍ má publikum pocit, že jde o improvizaci, protože herci sami interpretují své role.

* * *

Emoce byly improvizované. Dialogy byly napsané. *Přístup* postav byl improvizovaný. Já dám někomu dialogy, ale interpretace musí být jeho vlastní. Ve TVÁŘÍCH nebyla žádná verbální improvizace, vůbec žádná. Gena²⁾ není herečka vhodná pro improvizace. Takovým způsobem by nepracovala. Improvizace vstoupila do filmu díky tomu, že bylo umožněno každému herci, aby interpretoval svou roli, spíše než že bych ji interpretoval já jako režisér. Takže v jistém smyslu jsem nikdy nevěděl, jak se bude herec chovat. Slova byla napsaná, ale způsob, jakým byla ona slova pronášena, byl věcí daného okamžiku. A pokud ona interpretace znamenala, že se musely změnit dialogy, když chtěli herci vyjádřit sebe sama, tak jsem věty změnil anebo nechal herce, aby improvizovali své vlastní dialogy. Ale není to nějaká technika. Jako technika je improvizace bezcenná. Jako způsob, jak dosáhnout individuality při charakterizaci postav, je naopak velmi, velmi tvořivá.

* * *

Já nechávám člověka, herce, herečku, aby byli v kontaktu sami se sebou a aby z toho čerpali. Když je dobrý scénář, tak si myslím, že nepotřebují vůbec žádnou režii kromě své vlastní. Jen velmi zřídka říkám herci, co má dělat. Coby herec vím velmi dobře, že

2) Gena Rowlandsová, Cassavetesova manželka a herečka ztvárňující postavu Jeannie Rappové ve TVÁŘÍCH a postavu Mabel Longhettiové v ŽENĚ POD VLIVEM.

je troufalé říkat někomu, jak by se měl či neměl chovat v určité situaci. Rád umisťuji herce do kontrolované situace, kde jediný způsob, jak může postava reagovat, je emocionálním způsobem. Takže postavy se pouze účastní na tom, co považují za emocionální improvizaci v mezích daných onou situací. Nevytvářejí situaci, ale snaží se uvědomit si emocionální komplexnost, která vytváří bohatý a přesvědčivý charakter. Herec je ponechán, aby sám řešil tento problém. Očekávám od herce, že mi dá *svou* interpretaci. Samozřejmě, pokud je líný anebo nebere svou roli vážně, tak pozdvihnu svůj nůž, svou pistoli, svou pěst a zabiju ho! Myslím, že coby režisér mám dar vytvořit atmosféru, v rámci níž se mohou lidé chovat přirozeně v jakékoli situaci. Nesnažím se scénu kontrolovat, i když je scéna přitom často zmatená, anarchická, s herci, kteří se někdy spiknou proti mně! Pokud herci cítí, že je potřeba zkusit něco, na co se předtím nemyslelo, tak mi klidně řeknou: „Běž pryč, John.“

* * *

Většina filmů, které vidíme, je plná postav naprogramovaných dávat pouze omezené odpovědi. Nemůžete těm postavám věřit. Nejsou to skuteční lidé. Mým postavám můžete *věřit*. Ať jsou jakékoli – a nejsou vždy hodné – tak to jsou přinejmenším přímí lidé. Nic neskrývají. Křičí, smějí se, brečí, běhají kolem a opíjejí se. Ale naše společnost nutí lidi, aby se schovávali: usmívejte se, buďte potichu, nic neprojeďte navenek. Řekl bych, že jestli je v mých filmech nějaký revoluční aspekt, tak je to, že jimi chci říct, že já toto neuznávám.

Žena pod vlivem (1974)

Napsal jsem dlouhý a kompletní scénář a pak přišli herci a řekli mi, co se jim nelíbí. Několik týdnů jsme se vídali po večerech a četli scénář společně. Dobře jsme spolu vycházeli, znali jsme se navzájem a pracovali spolu už dlouhou dobu. Herci přišli s rozličnými připomínkami a já jsem je požádal, aby je sepsali, protože někdy jsem úplně nerozuměl, co se snaží říct. Gena například přečetla dokončený scénář a řekla mi: „Já tu ženskou nenávidím. Co dělá? Jaké nosí šaty?“ Odpověděl jsem, že v tomto stadiu je mi jedno, co nosí na sobě. Ale pro ni to bylo důležité; a měla pravdu, dal jsem jí povrchní odpověď.

Snažím se dostat hlouběji do postav a najít to, co by herci chtěli hrát. Skrze to, co chtějí hrát, nějak obohacují film. Přidávají tam své vlastní pojetí reality a své vnímání, které bych nepoznal na základě svého relativně omezeného hlediska. Představuje to pro mne nezbytnou součást onoho procesu. Pokud je podle mého věta v pořádku, nenechám herce, aby ji změnili, ale dám jim volnost při interpretaci.

* * *

Láska v rodině je univerzální téma, ale takové, ke kterému se vždy přistupuje povrchně. Naučili jsme se o životě klábosit, místo toho, abychom ho prožívali. Žena je buď vdaná žena, která je šťastná, anebo vdaná žena, která je nešťastná. Takhle jednoduché to není.

Je možné být vdaná a zamilovaná a zároveň nešťastná. A láska kolísá. Manželství, jako jakékoli partnerství, je něco spíš obtížného. Ve filmech bývá pojímáno spíš jako něco snadného. Rodinný život je tak odlišný od toho, čím nás krmí televize a rádio a to, co nás obklopuje. Dnešní filmy ukazují pouze snový svět, ztratily kontakt s tím, jací lidé skutečně jsou. Pro mě je rodina Longhettiů první skutečná rodina, kterou jsem kdy viděl na plátně. Idealizované filmové rodiny mě nezajímají, protože mi nemohou nic říct o mém vlastním životě.

Strávil jsem měsíce a roky promýšlením filosofického významu každého svého filmu. Když děláte film, tak si vytváříte problémy tím, že se jako blázen ptáte: „Co je *pod* těmito postavami? Co se *skutečně* snažíme říct? Proč je většina filmů tak exploatační? Proč se do toho nepustíme a nezkusíme přijít na to, co si lidé *doopravdy* myslí? I když nevíme, jak na tu otázku

odpovědět.“ Základní myšlenka byla vzít všechny zkušenosti, které jsem měl, celou rodinu a veškerou lásku, které mi byly dány, všechnu tu hořkost – vzít to všechno a říct „dobrá, tohle všechno jsme prožili“ a smíchat to dohromady.

Když se rozhodnete vypustit příběh, *musíte mít nějakou ideu*. Vezmete myšlenku, kterou máte o nějaké situaci, a pak ji přeložíte do dramatické situace, která vypadá tak normálně jako každodenní život, takže publikum onu myšlenku hned neuvidí. Ta myšlenka se neukazuje. Samozřejmě musí být dobrá – musí být prvotřídní. Ona idea u ŽENY POD VLI- VEM byla založena na konceptu: kolik musíte zaplatit za lásku. Je to trochu okázalé, ale zajímalo mě to. A nevěděl jsem, jak to udělat, ani nikdo jiný to nevěděl, takže jsme museli velmi tvrdě pracovat. Musíte nicméně filosofické otázky pojímat prostřednictvím *reálných* věcí. Děti jsou reálné. Jídlo je reálné. Střecha nad vaší hlavou je reálná. Doprovázet děti k autobusu je reálné. Snažit se je pobavit je reálné. Snažit se přijít na to, jak být dobrá matka, dobrá manželka – myslím, že tohle všechno jsou reálné věci. A obvykle jsou propojené s vaší druhou stránkou – vaší osobní stránkou, ne nějakou nejhlubší, nejúžasnější. A ta osobní stránka říká: „Hele, a co *já*? Tohle *mně* nemůžeš dělat.“ Ale když jste v publiku, tak publikum říká: „Hele, a co *já*?“ Celou dobu ŽENY POD VLI- VEM postavy *nemyslí* na sebe sama – a proto je publiku umožněno takto se ptát, protože postavy nemohou. V tomto je ten film trochu nereálný. Protože v životě se lidé zastavují a ptají se „A co *já*?“ každé tři sekundy.



John Cassavetes
Foto archiv

Věděl jsem, že láska vytváří zároveň velké okamžiky krásy a na druhé straně, že z vás dělá vězně. Zdá se mi, že ženy jsou osamělé a že se stávají vězenkyněmi kvůli své vlastní lásce. Když se něčemu odevzdají, tak se tomu musely odevzdat a je za tím utrpení. A je to pravdivé. Chci říct, že to vidím na svém vztahu ke Geně. Uvnitř takového systému byli muži vždy v méně příznivé pozici – je jim umožněno, aby se vystavovali zkouškám ve vztahu ke zbytku světa, jelikož s ním zůstávají v kontaktu. Ale cítím to tak také. Muž to tak také cítí. A nikdo neví, co s tím dělat.

* * *

Někdy jsme zkoušeli velmi intenzivně, po dlouhou dobu. Třeba dva dny. Scéna se špagetami se zkoušela dva dny předtím, než jsme ji natočili – a to bez špaget! Byla to pečlivě nazkoušená scéna, která vzešla ze spousty před-zkušování a předchůdného diskutování o filmu. Závěrečná scéna, kdy Gena přijíždí domů a poté se odehraje posezení u stolu, se zkoušela celé dva dny. Některé věci mohou být nepřesné, některé ne. Vše záleží na tom, oč jde a jak moc je obtížné to zahrát.

* * *

Máme co do činění s myšlenkami a emocemi a já doufám, že herci nemají pocit, že ten materiál je napsaný. Že nemyslí na scénář. Mají dostatek času na to, aby mohli začít mít pocit, že onen text náleží jim. Vše musí najít svou inspiraci až v daný okamžik na place. Slova jsou napsaná, ale dva velmi dobří herci musí chtít vyjádřit o lásce něco víc, než aby na to stačilo přečíst si scénář. Pouze tak mohou skutečně věřit svým postavám a vyjadřovat je. Je to skutečně dílo skupiny lidí, kteří se přišli na něčem podílet a kteří interpretují své role. Skutečně, pravdivě interpretují své role. Vše, co Gena udělala, udělala ona sama. Vše, co udělal Peter³⁾, udělal on sám. Vše, co dělali ostatní herci, dělali sami od sebe. Dal jsem jim spoustu prostoru. Nikdy bych neřekl herci, že dělá něco špatně anebo že to neodpovídá mojí interpretaci.

* * *

Herci vždy chtějí vědět: jak to bude celé fungovat? Já nevím. Kam to směřuje? To také nevím. Herec musí rozhodovat. Nesnáším, když mám nad něčím kontrolu. Nejsem vůdce. Jsem šťastný jenom tehdy, když je totální zmatek, když lidé fungují každý podle svého. Když nevíte, co se stane. Setkáte se s dvanácti cizinci a vidíte skupinu lidí, jak stojí za kamerou, a všude kolem jsou světla a očividně je to nasvíceno kvůli jednomu určitému místu, jelikož všechna světla svítí tam. Tohle vidíte a přitom nevíte, co budete dělat! Takže otázka je, v jakém okamžiku mám odhalit, co se bude dít? Můj systém spočívá v tom, že to *nikdy* neodhalím! Můj systém spočívá v tom, že vytvářím tolik zmatku, kolik je jen možné, aby herci s určitostí věděli, že jsou na to sami, že jim nikdy nic

3) Peter Falk hrající v ŽENĚ POD VLIVEM hlavní roli Nicka Longhettiho, manžela Mabel.

neřeknu, nikdy v průběhu celého natáčení. Pouze když by někdo řekl: „Myslím, že zacházím příliš daleko,“ tak bych s ním nesouhlasil. Nebo kdyby někdo řekl: „Udělejme si přestávku,“ tak bych s ním nesouhlasil, víte? Nebo kdyby někdo klábosil. Jinými slovy: „Vy tu teď máte odhalit celý váš život a také ty části vašeho života, o nichž jste nevěděli, že existují.“ Nedovoluji ani sobě, ani svým postavám, aby hledaly oporu v psychologii ať už za účelem hledání motivace, anebo analýzy postav.

* * *

Když byla Gena poslána Peterem do blázince a, jak se říká ve filmu, po šesti měsících z něho vyšla – byl bych si myslel, že bude velice nepřátelská vůči svému manželovi. Ale ona přichází domů a vůbec si nevšímá jeho přítomnosti. Jediné, co ji zajímá, jsou děti. Natočili jsme záběr a já jsem si myslel: „Mám to zastavit? Vždyť ona se ani jednou nepodívala na Petera.“ Chodí po domě a všichni se s ní vítají a ona se ani jednou nepodívá na svého manžela – chci říct, dívá se na něj, ale doopravdy ho nevidí, přitom se mu ani nevyhýbá. A myslel jsem si: „No, to bezbranné stvoření tady zachází příliš daleko! Co to děláme?“

Během celé té scény příchodu domů jsem byl šokován tím, co se skrývalo uvnitř lidí, tím, co se v těchto hercích nashromáždilo během natáčení filmu. To já jsem byl *daleko* za nimi. Měl jsem pochybnosti, jelikož Gena byla tak tichá a mírná. Nebyla ani trochu nepřátelská. Začal jsem ječet, protože jsem si myslel, že to tak hraje proto, aby se zalíbila publiku, ale mýlil jsem se. Vyjadřovala strach, který ji odděloval od lidí, které milovala. V okamžiku, kdy Nickova matka, Mabelina nepřítelkyně, jemně a přitom tím nejzákeřnějším způsobem změnil svůj přístup, právě ve chvíli, kdy publikum doufá, že Mabel odtamtud odejde, Mabel zůstane tak něžná. Chce zůstat se svou rodinou až do konce. Kdyby se vrátila z blázince s nenávistí v srdci, tak by film nemohl skončit tak, jak končí.

Genina interpretace mi ukázala, jak byla Mabel vystrašená. Když jsme se dívali na denní práce, tak Gena řekla: „Co myslíš? Ztratila jsem se, zašli jsme příliš daleko?“ A já jsem řekl: „Nelíbilo se mi to, prostě se mi to vůbec nelíbilo.“ Chci říct, že mě skutečně přivádělo do rozpaků se na to dívat. Je tak strašné dělat někomu něco takového, vzít ji do domu plného všech těch lidí poté, co byla v blázinci, a to, jak ti lidé nejsou schopni s tou ženou mluvit, to vše by ji mohlo hned poslat zpátky do ústavu, a přitom s ní stále *mluvili* a Gena se jich chtěla zbavit a přitom je neurazit. Ale pak mne napadlo, že to, co Gena udělala, bylo jako poezie. Proměnilo to příběh filmu. Dialogy byly ty samé, ale skutečně to z toho filmu udělalo něco jiného. Začal jsem ony scény velice milovat, ale napoprvé se mi nelíbily. Film díky nim získal skutečně něco pozoruhodného prostřednictvím hereckých performancí, ne tím, že by byl dán prostor situacím, ale tím, že byl dán prostor jejich vlastním osobnostem.

Gena odstranila ženskou malichernost užívanou coby zbraň. Ta žena se stala v jistém smyslu idealizovaná; máte tam čistotu ženy bez malichernosti. Jedna z věcí, na kterých jsme pracovali na začátku filmu, bylo to, že tyto postavy nemohou být malicherné, protože by se tím ztratil celý záměr, o čem ten film je. Gena nebyla nepřátelský člověk a nepoužívala zbraně. To, že onu ženu zbavila zbraní, z ní učinilo extrémně zranitelného

člověka. V celém filmu se nikdo nechová defenzivně. Nikdo nemá na své duši nebo na svém srdci obranný štít. Jsou prostě otevření.

* * *

Je toho *spousta*, čemu nerozumím. Když řeknu, že natočíme film a že nevíme, co děláme, tak jsem zcela upřímný, když to říkám. Nemyslím, že by Gena měla nějakou ideu, když přijde na plac, že by věděla, že bude schopná se zhroutit, zahrát scénu odvozu do blázince, být vystrašená, když se z něho vrací. Vidím ji, když přijdu večer domů, vidím ji, jak si čte v posteli scénář a jak si jím prochází a přemýšlí o něm a vztahuje ho ke všemu a připravuje se a ptá se mě na různé věci. Chci říct, že Gena čte ten scénář a přitom pojímá a interpretuje tu ženu jako někoho, kdo je nevinný. To není *moje* interpretace. To *není* ve scénáři. Mohli byste ji interpretovat jako někoho, kdo bojuje. Ona ji interpretuje jako někoho, kdo je nevinný. Je blázen, ale je také plachá, doopravdy. Není to nějaký povrchní člověk. Je povrchní, protože si myslí, že se to od ní očekává. Chce tím někomu udělat radost. Gena velmi uvažuje o postavě a o ženě, která se za tou postavou skrývá. Snaží se nikdy nevulgarizovat nebo nekarikovat lidi, které hraje. Skutečně vzdorovala tomu, aby se z Mabel stala „oběť“ nebo „případ“ nebo „feministka“. To byl její pohled na věc.

Já jsem zcela intuitivní člověk. Chci tím říct, že uvažuji o věcech, které dělají lidské bytosti, ale prostě jen hádám – takže nemám nějakou předchůdnou představu o tom, jakým způsobem by herci měli hrát postavu. Respektive postavu v uvozovkách. Já nevěřím na „postavu“. Jakmile herec začne hrát, tak *on* je ta osoba. A je to tady na té osobě, aby přišla a dělala, co může. Když to odvádí scénář někam pryč, tak to tak nechám. Ale to proto, že já jsem ve skutečnosti spíše herec než režisér. Uvědomuji si, že v lidech mohou být určitá tajemství, která mohou být zajímavější než „dějová zápleтка“. Všichni lidé jsou privátní – jako scenárista a režisér chápete, že to je to základní pravidlo: lidé jsou privátní.

* * *

Štve mě, když někdo o tom filmu říká: „Kdyby tam jenom byly pregnantnější dialogy, kdyby tak jenom ty dialogy vedly k nějakému závěru.“ Jeden kritik to napsal a mě to rozesmálo, protože já mám pocit, že scény, v nichž jsou všechna slova zcela přesná, jsou velmi banální a nudné a pro herce pak není žádná zábava je hrát.

Kdybyste si mohli nahrát své emoce na kazeťák, abyste zjistili, co se skutečně děje v rodinných vztazích – zapomeňte na to, co je *řečeno*! Většina hádek mezi muži a ženami je založena na něčí *neschopnosti* vyjádřit, co *doopravdy* míní. Když se dají muž a žena dohromady, tak spolu bojují o televizi – zda ji zapnout, snížit hlasitost, vypnout –, o pití atd. Věci, na kterých skutečně záleží, jsou jen zřídka vyjádřeny, bez ohledu na to, jak dlouho už ono manželství trvá, jak dlouho už trvá jejich láska.

Lidé mají takovou víru v „psané“ slovo. Když neslyší „psané“ slovo, obzvláště ve filmech, tak si myslí, že jde o improvizaci. Tak to není. Pouze dvě věty byly v *ŽENĚ POD VLI- VEM* ve skutečnosti improvizované (Falkovo „ba-ba-ba“ a Rowlandsové instrukce ohledně řízení auta adresované její matce). Snažím se, aby věci byly věrohodné a přirozené

a aby vypadaly tak, jako když se doopravdy dějí. Píšu jiným způsobem. Píšu takové volnější dialogy. Slova jsou napsaná, ale nemusí se nutně dojít k nějakému závěru. Chápete, co myslím? Je to stejné jako to, co slyšíte v životě. Jen na několika málo místech ve scénáři mají slova nějaký jasný nebo určitý význam. Velmi jsem ohledně toho bojoval s Elaine Mayovou⁴⁾, která říkala: „Johne, musíš pochopit, že lidé ve skutečnosti poslouchají, co postava říká.“ Její pohled je takový, že slovo je jako gospel, a můj pohled je, že to není gospel – a že intence postavy nemůže být zjednodušena tím, že bychom nutili postavu, aby *verbálně* vyjadřovala smutek, nebo veselí. Dialog by měl být svázán co nejvíce s událostí, tak, abyste nevnímali dialogy a mluvení, ale spíš abyste vnímali emoce lidí. Mě víc zajímá *intence* dialogu, emoce vyjadřovaná v ten daný okamžik, než nějaká přesná slova.

Přeložili Helena Bendová a Jiří Horníček

Přeloženo z anglického originálu:

Ray Carney (ed.), *Cassavetes on Cassavetes*.

London – New York : Faber and Faber 2001, s. 63–340.

4) Elaine Mayová, scenáristka, režisérka a Cassavetesova kamarádka.