

## PŘÍBĚH GENIALITY A PROSTŘEDNOSTI

■ *Ještě jsme se pořádně nedostali k Amadeovi. Hlavní postavou je tam Salieri, jeho antagonista.*

Protože to je jeho drama. Mozart se během celého filmu nemění, zásadní drama prožívá Salieri.

■ *Zajímavý je Salieriho vztah k Bohu. Je to postava, které chybí spontánnost, nemá Mozartovu genialitu, ale má moc a pozici. A nad sebou má Boha, nad kterým chce mít taky moc. Proč by se jinak modlil? On se nemodlí, aby Bohu děkoval, chce si ho vlastně podřídit, chce víc, než čeho je schopen dosáhnout.*

Není to tak, že by chtěl mít nad Bohem moc. On v něj skutečně zřejmě věřil, protože to mu umožňovalo omlouvat svoji vlastní prostřednost. To není moje vina, já tu touhu mám, ale Bůh mi holt nedal talent!

■ *Neustále se ho snaží modlitbou uprosit, ale ve chvíli, kdy pochopí, že mu talent není dán, Krista odhodí.*

Najednou se cítí jako mocnější, ukazuje tím svou moc, chce ji nějakým způsobem personifikovat.

■ *A je tam silná scéna, kdy Salieri poníží Constanzi, pozve ji k sobě...*

Tahle scéna ale bohužel v normálním střihu nebyla. Když o tom dnes přemýšlím, je mi líto, že mi nikdo neřekl, neblbni, tuhle scénu nesmíš vystříhnout. Ano, je dlouhá – no a co? Zkracovat film jenom ustříháváním kousků a mít zrychlený děj skoro jako v televizním formátu by nebyla dobrá cesta. Kdyby do mě tehdy hučeli, tak bych byl

nakonec pochopil, že je blbost zrovna tohle vystříhávat. Ale nikdo mi nic neřekl.

■ *Ta scéna je silná i proto, že předznamenává tragický konec.*

To jo. Ve scénáři je navíc ještě replika, kdy Constanze říká Salierimu, promiňte, ale já nemám služebníka, který by vám ukázal cestu – protože Salieri předtím požádal svého sluhu, aby jí ukázal cestu ven. Ve scénáři to mělo svoji dohru. Je škoda, že jsem to vystříhl, ale aspoň že to zůstalo v režisérské verzi.

■ *Mluvili jsme o tom, že máte často ve filmech dvojice, že hlavní postavu vlastně zdvojujete – v Černém Petrovi je to Čenda a jeho kamarád Zdeněk, v Přeletu nad kukaččím hnízdem Velká sestra a její pomocnice. Teď mě napadá, že tento princip jste uplatnil i ve filmu Amadeus, vždyť Mozart a jeho žena jsou jako bratr a sestra, Constanze má v sobě tutéž spontánnost jako on, je krásná...*

201

---

Je mi trochu líto, že se hlavní kritická výtká vůči tomu filmu týkala právě Constanzi. Přitom je její představitelka Elizabeth Berridgeová naprosto přesná, Constanze byla prostě dcera domovnice, holka z ulice. Kritikům vadilo, že nemá dost noblesy.

■ *Ale vždyť Elizabeth Berridgeová má právě tu přirozenou krásu! Nejvíc se mě dotkla scéna, kdy Salieri Constanzi tak hrozně poníží, a o to víc jsem si uvědomil povahu vztahu mezi ní a Mozartem. Ve scéně, kdy spolu leží na posteli, je zřejmé, jak je jejich vztah pošramocený. Tohle byl váš první historický film, tedy vlastně druhý po Vlasech, exkurz do 18. století. Co pro vás znamenalo nemít dokumentární možnosti a vytvářet všechno uměle?*

Pro mě to problém nebyl, ten příběh si sám diktoval, že nemůže být pojatý nijak dokumentárně, tedy tím kvazi-dokumentárním stylem našich filmů. Uvědomoval jsem si to a podle toho jsem postupoval. *Amadeus* má zcela vědomě klasičtější styl i ve stylizované řeči. Bylo by nesmyslné, kdyby mluvili jako Žižkováci.

■ *Když si Mozart u kulečníku sundá paruku, najednou mi připadá, jako by vystoupil ze své role, jako by to byl americký kluk, který řeší se svou ženou, co bude dál.*

Ale proč americký, já jsem přesvědčený, že to je mezinárodní model! Pro celou tu dobu bylo charakteristické, že lidé hráli na veřejnosti jinou roli než v soukromí. Ostatně je to tak dodnes.

■ *Ta domovnice, Constanzina matka, si nechá vyzvednout šaty kvůli císařovi – je vůbec reálné, že by domovnice měla tak krásný kostým? Vždyť vypadala jako dáma z vysokých kruhů!*

Z natáčení *Amadea*  
ve Stavovském divadle



To je velice dobře možné. Divadlo bylo místem, kam se měšťané chodili předvádět, ukazovat, že jsou víc, než doopravdy jsou. Šaty téhle paní Weberové odpovídají té době, kdy se lidé enormně soustřeďovali na svůj vzhled. Nezáleželo tolik na tom, kdo jsi, ale jak vypadáš.

■ *Vrátím se ještě k Salierimu. Jeho charakter se pokřivil, protože sám nebyl se svou tvorbou spokojený, to kvůli svému mindráku tolik toužil po moci.*

Salieriho neštěstí spočívalo v tom, že jako jeden z mála pochopil Mozartovu velikost.

■ *Ano, je jediný, kdo je schopen vnímat Mozartovu genialitu. Nádherná je scéna, kdy Constanze Salierimu tajně přinese kus Mozartovy partitury, a když do ní Salieri nahlídne – to zahrál Murray Abraham skvěle – tak tu hudbu slyší. Je nesmírně působivé, když slyšíme hudbu, kterou on vnímá.*

To je ta obrovská výhoda filmu, na divadle se tohle udělat nedá. Tam buď mluvíš, nebo hraješ. Kdyby herec na scéně mluvil a zároveň hrála hudba, tak by divák buď sledoval jedno, nebo druhé.

■ *Byl tak koncipovaný už scénář?*

Hudbu jsme vybírali už při psaní scénáře.

■ *A věděli jste, že ji budete používat tímhle způsobem?*

To ano.

■ *Scénář jste psal se Shafferem?*

Nechtěl jsem si ho zneprátelit. Seděli jsme nad tím čtyři měsíce, od pondělka do pátku, každý den. V téhle místnosti.

■ *Byl asi velkorysý, na rozdíl od těch literátů, co nejsou schopni ustoupit.*

Obdivoval jsem ho za to. Hned na začátku jsem mu řekl, teď vaši hru vezmeme, rozebereme ji na kousky a ty kousky poskládáme znova, aby z toho mohl být film. Shaffer se vlastně vydal do neznáma. Většina jeho předchozích her byla zfilmovaná, a on byl z těch adaptací vždycky nešťastný. Proto si dal u *Amadea* do smlouvy, že napíše scénář sám, jenže z výsledku byl taky nešťastný. Měl jsem kliku, že jsem ho zastihl v tomhle rozpoložení, říkal, já už nevím, co dělat, aby to byl film, na který by stálo za to se koukat. Takže jsem se s ním sešel ve chvíli, kdy byl pokorný.

204

---

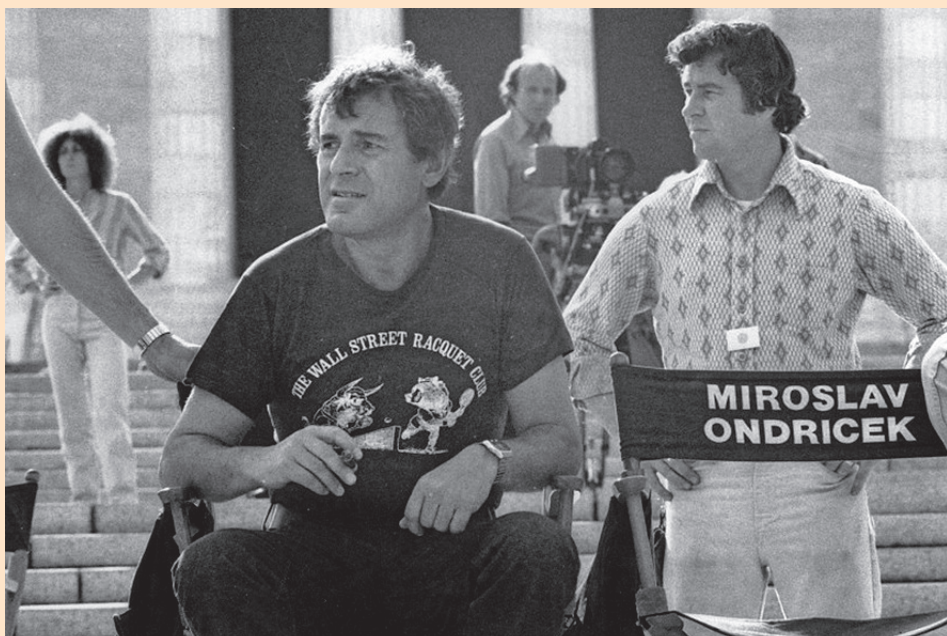
■ *Co bylo tím prvním háčkem, čím vás ten příběh chytil?*

To je ta největší ironie. Chytil jsem se právě na už zmiňovanou scénu, kdy Salieri řekne Constanzi, ať přijde v noci, pokud chce, aby pro Mozarta něco udělal. No a tuhle scénu jsem já blbec potom vystříhl. Naštěstí dneska je na DVD, i filmová kopie s ní už existuje, takže kdo ji chce vidět, má možnost.

■ *Při inscenaci Dona Giovanniho, v podstatě krátce po smrti Mozartova otce, dochází ke zlomu – do této chvíle byl subjektem vyprávění Salieri, ale v této scéně se stává subjektem Mozart.*

Ani jsem si to neuvědomoval, ale máš pravdu.

■ *Jako divák jsem konfrontovaný s genialitou Mozartova díla, takže ve chvíli, kdy na plátně vidím, že publikum*



*a vůbec celé okolí není na jeho hudbu připravené, vzbudí najednou Mozart soucit. On je teď ta holka z Taking Off, co má akné, on je chudák, nikde není nikdo, kdo by ho ocenil. Ty pocity připraví už scéna, kdy se všichni domluví, že Mozartovi zakážou tanec.*

Vedle New Yorku se film *Vlasy* natáčel také ve Washingtonu

Císař vydal nařízení, že v operách inscenovaných v císařském divadle nesmí být balet. Lidi neměli jinou zábavu než opery, proto bývaly strašně rozvleklé a balet býval jejich součástí. A protože císaři přišla ta představení neúměrně dlouhá, tak balet zakázal.

■ *Jde mi o jinou věc: když jde Mozart přímo za Salierim, my diváci víme víc než on. Víme, že Salieri proti němu intrikoval, a tím se Mozart stává subjektem.*

Teď se příběh stává Mozartovým dramatem. Tedy pořád je to drama Salieriho, ale od této chvíle je to i drama Mozartovo.

■ *Já bych o dramatu řekl obecně, že funguje, když divák ví víc než postava, kterou sleduje – jako by člověk*

*sledoval zajíce, který se blíží k nastražené pasti. Ten zajíc už očichává mrkvičku, a divák jen čeká, kdy ho to setne. Když jste v Amadeovi inscenovali opery a divadelní představení, angažovali jste choreografku?*

Ano, Twylu Tharpovou.

■ *Tu samou, co s vámi dělala Hair?*

Tu samou.

■ *Její choreografie jsou nádherné, fantastické. Takže ona vám připravovala vždycky ten kus, který jste chtěli ve filmu použít?*

Řekl jsem jí, co přesně budu potřebovat, a Twyla mi udělala celé aranžmá.

206

---

■ *První expozice Mozartova otce, který je jakoby dvojníkem Salieriho, zachycuje člověka v masce, na tom plese jsou oba, Salieri i Mozartův otec, v černých kostýmech. Jde o záměrné zdvojení?*

Vidíš, to jsem si neuvědomoval, neplánoval jsem předem, že oba budou černí.

■ *Možná se pletu, ale chápu to tak, že otec tam reprezentuje otcovskou autoritu, moc.*

Přesně tak. Pro otce je Mozart to jediné, čím se může chlubit. A najednou mu uniká, ujede do Vídně.

■ *Takže pocitově je Mozartův otec jakési Salieriho dvojče.*



No ano, můžeš se na to takhle dívat. Slyším to poprvé, ale máš pravdu.

■ *V představení Dona Giovanniho je motiv postavy, která vstoupí v černém, jako princip.*

Objevuje se tam už předtím.

■ *Když poprvé vidíme otce, je to stejné, Mozart se vrací domů a tam zahlédneme siluetu postavy, která roztáhne závěsy.*

Tam se připravuje výstup z *Dona Giovanniho*.

■ *Na plesu je další děsivý moment, a sice když má Mozartův otec z každé strany jinou masku.*

Z jedné strany tragédie, z druhé komedie. Takové byly dobové masky. Tohle bylo ve scénáři připravené dopředu.

■ *Salieri má ďábelský plán, touží vidět Mozarta mrtvého a představuje si, že ve Vídni bude muzika, kterou zkomponoval Mozart, uvedena pod jeho jménem. Chce ho zničit. Zároveň má ale Salieriova nenávist vůči Mozartovi i další aspekt – paradoxně tlačí svého soka k maximálnímu výkonu.*

Dá se to tak říct.

■ *Jak už jste říkal, jako jediný dovede Mozarta opravdu ocenit.*

Mozarta obdivuje i císař, ale jen tak povrchním způsobem, protože na rozdíl od Salieriho není žádný hudebník.





Premiéra *Amadea*  
se konala 19. září 1984

■ *Téma smrti, které v Amadeovi naplno zazní, se otevře smrtí Mozartova otce, pak smrtí Dona Giovanniho – a náhle má Mozart, dosud vitální mladý muž, strhanou tvář, důsledek poznání smrti skrze otcův skon. A v téhle situaci vstoupí na scénu Salieri. Od této chvíle směřuje vyprávění příběhu k metafoře života a smrti v Requiem, geniálním díle, které u Mozarta objednal právě Salieri. Vyprávění tak dostává další rovinu, najednou je jejich spor konfrontovaný se smrtí, s konečností a genialitou hudby, která je to všechno schopná postihnout.*

Ona ho ta muzika přežije. Ta přežije všechno.

■ *Je zajímavé, že drama postupuje po jakýchsi stupních výš a výš, a v tomhle momentě je najednou připravený celý ten tragický konec a zároveň vyvrcholení Mozartova života.*

Chtěl jsem vzbudit v divákovi zvědavost, jestli se Salieri-  
mu podaří Mozarta zabít, dostat z něho to *Requiem*, uvést  
je jako svoje dílo a jít se po představení klanět.

■ *Je to jako třetí akt dramatu. První akt zachycuje Sa-  
lieriho a jeho problém, druhý akt Mozarta samotného  
a jeho konfrontaci se světem a třetí akt nemilosrdný  
souboj se smrtí. Ve chvíli, kdy třetí akt začíná, pracujete  
neuvěřitelně kontrastním způsobem. Hrůza je nastolena  
– a buch, jedná se zase o bezstarostnou zábavu. Stej-  
ný princip kontrastu používáte v Přeletu nad kukaččím  
hnízdem, kde se pomalé utahování šroubu celého sys-  
tému v psychiatrické léčebně přerušuje tu vzpourou, tu  
výletem na lodi.*

Tak to prostě je, najednou je to lidovka, kde jde o to roz-  
hýbat obecenstvo.

209

■ *Je tam stejný smích a spontánnost, stejná situace jako  
na lodi v Přeletu. Hned o kousek dál je radost pozorovat,  
jak rozvíjíte motiv Salieriho nátlaku i vnitřní Mozartův  
stav. Přejde Salieri, zadá mu zakázku – první bod. Druhý  
bod, slyšíme rány na dveře. Myslíme si, že přijde Salieri,  
myslí si to i Mozart, ale přichází impresáριο opery, chce  
po něm, aby napsal něco lidového, lehkého, ale Mozart  
těžce pracuje na Requiem a impresáriova nabídka ho už  
nezajímá. Další bod, rány na dveře, a když jde Mozart  
otevřít, za dveřmi nikdo není. Tady je nádherně uplat-  
něný princip gradace, situace se zesubjektivizuje jedná-  
ním, vizuálně, tedy naprosto filmovými prostředky jsme  
účastni Mozartova vnitřního stavu. A velice dojemná je  
situace, kdy se Mozart, jak jde za svým dítětem, snaží  
najít na světě nějaký záchytný bod.*

Hezky to říkáš, mám radost.