



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Disertační práce

Tvůrčí aspekty tzv. mluvících hlav
v dokumentárním filmu

Creative aspects of so called talking heads
in documentary cinema

Autor: MgA. Tomáš Polenský, DiS.
Studijní program: P8206 – Výtvarná umění
Studijní obor: 8206V102 Multimédia a design
Školitel: doc. MgA. Libor Nemeškal, Ph.D.
Oponenti: doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
doc. RNDr. MgA. Martin Čihák, Ph.D.

Zlín, prosinec 2019

© Tomáš Polenský

Klíčová slova: *mluvící hlava, dokumentární film, filmová režie, rozhovor*

Key words: *talking head, documentary filmmaking, film directing, interview*

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma Tvůrčí aspekty tzv. mluvících hlav v dokumentárním filmu vypracoval pod vedením školitele samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Plná verze práce je dostupná

v Knihovně UTB ve Zlíně.

Datum: 23. 9. 2019

Podpis:

Poděkování

Když jsem začínal pracovat na své disertaci, byl mým školitelem prof. Ludovít Labík, ArtD., který bohužel nemohl dokončit vedení mé disertace. Přesto bych mu rád poděkoval za to, že nasměroval můj výzkum správným směrem a dramaturgicky vedl praktický výstup doktorandského studia. V závěrečné fázi práce hrál významnou roli můj nový školitel doc. MgA. Libor Nemeškal, Ph.D., který svými detailními a konkrétně zacílenými poznámkami výrazně pozvedl kvalitu výsledné práce. Kromě obou mých školitelů bych chtěl poděkovat Mgr. Haně Atcheson, která svým přístupem v hodinách angličtiny zajistila prostor pro rozvíjení tématu práce v cizím jazyce. Zásadní roli hrály také metodické konzultace s Ing. Martinou Juříkovou, Ph.D., které mi umožnily vybrat adekvátní metody a přesně definovat cíle mého výzkumu. Podobně bych chtěl poděkovat svým spolužákům z doktorského studia, s nimiž jsem měl možnost průběžně konzultovat výsledky svého výzkumu, zejména pak MgA. Ireně Kocí, která byla vždy ochotná se mnou diskutovat o dílčích výsledcích práce. Tato práce by nevznikla bez dlouhodobé spolupráce s obecně prospěšnou společností Post Bellum na jejich projektu Paměť národa. Děkuji zejména BcA. Viktorovi Portelovi, který mě opakovaně zve ke spolupracím na audiovizuálních výstupech Paměti národa. Velké poděkování patří také všem dokumentaristům, kteří si udělali čas na rozhovor o mluvících hlavách. Jmenovitě jde o: MgA. Báru Kopeckou, Ing. Petra Jančárka, MgA. Tomáše Dorušku, MgA. Iva Bystřičana, MgA. Apolenu Rychlíkovou, MgA. Mgr. Martina Kohouta, MgA. Víta Klusáka, MgA. Lukáše Kokeše, prof. Helenu Třeštíkovou, Mgr. MgA. Jana Gogolu ml. a doc. Miroslava Janka. V neposlední řadě bych chtěl poděkovat své ženě MgA. Pavle Polenské za gramatické a jazykové korekce a neutuchající podporu.

Abstrakt

Ve své disertační práci s názvem *Tvůrčí aspekty tzv. mluvících hlav v dokumentárním filmu* si kladu za cíl definovat „mluvící hlavu“ jako výrazový prostředek dokumentárního filmu, obhájit jeho využití jako kreativního nástroje režiséra audiovizuálního díla a na základě teoretické reflexe i praktických zkušeností ukázat tvůrčí možnosti práce s mluvící hlavou.

V teoretické části definuji mluvící hlavu. Dále představuji ojedinělou teoretickou práci Víta Janečka s názvem *Dramatika mluvící hlavy*. V poslední části se věnuji úhlům pohledu na mluvící hlavu, které tvoří základní tematické okruhy pro další teoretickou reflexi.

Výzkumnou část jsem založil na polostrukturovaných rozhovorech se současnými významnými českými dokumentaristy, Bárou Kopeckou, Petrem Jančárkem, Tomášem Doruškou, Ivem Bystřičanem, Apolenou Rychlíkovou, Martinem Kohoutem, Vítem Klusákem, Lukášem Kokešem, Helenou Třeštíkovou, Janem Gogolou a Miroslavem Jankem. Jejich editované výpovědi vytvářejí komplexní přehled tvůrčích aspektů mluvící hlavy. Rozhovory zachycují klíčové tvůrčí aspekty od výběru respondenta, přípravu a vedení rozhovoru přes snímání a následnou postprodukcí.

Tvůrčím výstupem mé disertační práce je dokumentární film *Neumlčené hlasy Beslanu* (2018, R: Tomáš Polenský), při jehož realizaci jsem zkoumal praktické možnosti užití mluvících hlav jako kreativního nástroje režiséra. Kostru filmu tvoří výpovědi obětí teroristického útoku z roku 2004.

Abstract

In my dissertation called *Creative Aspects of So-called Talking Heads in Documentary Film* I want to define the so-called talking head as an expressive tool of documentary cinema. I would like to defend the talking head as a creative instrument of the director of audiovisual work and show creative aspects of working with the talking heads based on theoretical reflexion and practical experience.

In the theoretical part I define the talking head. Furthermore, I present a unique theoretical work of Vít Janeček called *Dramatics of Talking Head*. In the last part I deal with the aspects of talking head, which form the basic thematic areas for further theoretical reflexion.

The research part consists of semi-structured interviews with contemporary prominent Czech documentary filmmakers such as: Bára Kopecká, Petr Jančárek, Tomáš Doruška, Ivo Bystřičan, Apolena Rychlíková, Martin Kohout, Vít Klusák, Lukáš Kokeš, Helena Třeštíková, Jan Gogola and Miroslav Janek. Their edited testimonies create a complex overview of creative aspects of talking heads. It covers key aspects from respondent selection, preparation and conducting interviews through cinematography and post-production.

The creative output of my dissertation is the film *Unsilenced Voices of Beslan* (2018, D: Tomáš Polenský). During the work on this film I examined practical aspects of using the talking heads as a creative tool of a director. Crucial part of this movie consists of testimonies from the victims of the 2004 terrorist attack.

Obsah

ABSTRAKT	4
ABSTRACT	5
ÚVOD	8
1. SOUČASNÝ STAV ŘEŠENÍ DANÉ PROBLEMATIKY	11
2. TEORETICKÁ ČÁST	16
2.1 DEFINICE MLUVÍCÍ HLAVY	16
2.2 DOKUMENTÁRNÍ MODUS MLUVÍCÍ HLAVY	19
2.3 DRAMATIKA MLUVÍCÍ HLAVY VÍTA JANEČKA.....	21
2.4 ÚHLY POHLEDU NA MLUVÍCÍ HLAVY	23
2.4.1 <i>Mluvící hlava z pohledu produkce</i>	23
2.4.2 <i>Mluvící hlava jako formální prostředek</i>	26
2.4.3 <i>Mluvící hlava z pohledu obsahu</i>	28
2.4.4 <i>Mluvící hlava v kontextu jiného materiálu</i>	29
3. METODIKA	31
3.1.1 <i>Cíl výzkumné části práce</i>	31
3.1.2 <i>Použitá metoda</i>	32
3.1.3 <i>Scénář rozhovorů</i>	33
3.1.4 <i>Metoda zpracování rozhovorů</i>	35
3.1.5 <i>Odkazy na rozhovory</i>	37
4. VÝZKUMNÁ ČÁST	39
4.1 PROLOG.....	40
4.2 VÝBĚR A PŘÍPRAVA RESPONDENTA NA ROZHOVOR	42
4.3 VEDENÍ ROZHOVORU	45
4.4 SNÍMÁNÍ.....	53
4.5 ZVUK.....	63
4.6 KOMENTÁŘ	66
4.7 STŘIH	69
4.8 MLUVÍCÍ HLAVA V KONTEXTU JINÉHO MATERIÁLU.....	72
4.9 ARCHIVNÍ MATERIÁLY.....	77
4.10 REKONSTRUKCE.....	82
4.11 WORKFLOW	85
4.12 EPILOG	90
5. PROJEKTOVÁ ČÁST	92
5.1 OKOLNOSTI VZNIKU PROJEKTU	92
5.2 PRODUKČNÍ PODMÍNKY	93
5.3 SNÍMÁNÍ MLUVÍCÍCH HLAV	95
5.4 REŽIJNÍ KONCEPCE	96
5.5 STŘIHOVÁ SKLADBA	98
5.6 ZVUKOVÁ SKLADBA	100

5.7	POSTPRODUKČNÍ WORKFLOW	100
6.	PŘÍNOS PRÁCE PRO VĚDU, PRAXI, PEDAGOGIKU	102
7.	ZÁVĚR	102
SEZNAM PRAMENŮ	104
LITERATURA	104
INTERNETOVÉ ZDROJE	104
ROZHOVORY	105
SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ	108

ÚVOD

Na filmových školách jsem byl svými pedagogy často vyzýván, abych se při tvorbě dokumentárního filmu vyvaroval použití mluvící hlavy. Mimo jiné upozorňovali na dominanci verbálního sdělení na úkor obrazového. Mluvící hlava byla zkrátka pejorativním označením a někdy doslova sprostým slovem, které do poctivé dokumentaristiky nepatří.

Když se pokusíte vyhledat pojem mluvící hlava na internetu, objeví se vám kromě odkazů na epizodu seriálu *Simpsonovi*¹ a projektu Karlovy Univerzity tato definice: „člověk objevující se často v médiích, který na zavolání ochotně a rád hovoří prakticky k jakémukoliv tématu²“. Tato definice samozřejmě ani v nejmenším neodpovídá tomu, co jsem popisoval výše. Mezi praktikujícími filmaři se toto označení používá pro **záběr na lidskou tvář, která mluví**. Divák tak může sledovat synchronně zvukovou výpověď a výraz lidské tváře. Obvykle se tím míní záběr vzniklý během **rozhovoru**, při kterém se respondent obrací na režiséra za kamerou nebo přímo na diváky pohledem do kamery. Pojem mluvící hlava se tedy nepoužívá pro situace, ve kterých je filmová postava snímána v nějaké konfrontaci s druhou postavou v rámci observačně natočené situace.



Obr. 0.1: Snímek z cyklu Příběhy 20. Století: Vojna (2016, R: Radim Špaček)

1 Jedná se o 8. díl 1. řady animovaného seriálu, který se věnuje ukradení hlavy sochy a neformálnímu prostředí. Mluvící hlava [online]. [cit. 2019-17-03]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Mluv%C3%ADc%C3%AD_hlava

2 Cit. Mluvící hlava [online]. [cit. 2018-15-04]. Dostupné z: <https://cestina20.cz/slovník/mluvici-hlava/>

Navzdory výše uvedeným radám svých pedagogů jsem začal po studiích FAMU spolupracovat s organizací Post Bellum, jejichž projekt Paměť národa se soustředí na uchovávání výpovědí pamětníků historických událostí. Z těchto výpovědí natočených formou mluvících hlav vznikají nejen krátká edukační videa, ale v roce 2017 vznikl i úspěšný televizní cyklus *Příběhy 20. století*. Na tomto projektu jsem se podílel jako střihač šesti epizod.



Obr. 0.2: Snímek z filmu *Neumlčené hlasy Beslanu* (2018, R: Tomáš Polenský)

Následně jsem byl osloven Ivanou Skálovou, abych vytvořil z výpovědí přeživších obětí teroristického útoku v Beslanu roku 2004 film. Jediným natočeným materiálem přitom byly mluvící hlavy pamětníků této tragické události. Tohoto zdánlivého nedostatku jsme se pokusili využít v náš prospěch a výsledkem je dlouhometrážní dokumentární film *Neumlčené hlasy Beslanu* (2018, R. Tomáš Polenský), kterému se budu v této práci podrobně věnovat.



Obr. 0.3: Snímek z filmu *Cesta do Gulagu* (2019, R: Tomáš Polenský)

Jako střihač časoběrného dokumentárního materiálu Štěpána Černouška o zkoumání zbytků gulagů na ruské Sibiři jsem řešil problém, jak vyprávět příběh expedice, když natočený materiál příběh není schopen předat. Ukázalo se, že mluvící hlavy jsou ideálním řešením. Výsledný snímek se jmenuje *Cesta do Gulagu* (2019, R: Tomáš Polenský).

Při řešení tvůrčích problémů při práci s mluvícími hlavami jsem si také uvědomil, že tento pojem není přesně definovaný a neexistuje k němu komplexní literatura. Existuje přitom množství dokumentaristických subžánrů, mezi jinými např. historický dokument, který se bez tohoto výrazového prostředku neobejde. Rozhodl jsem se tedy tuto mezeru zaplnit a vytvořit komplexní studii věnující se tvůrčím aspektům mluvících hlav z pohledu filmaře.

Ačkoli se mluvící hlava užívá i v hraném filmu nebo v žánru fiktivního dokumentu pro navození dojmu autenticity, budu se v této práci věnovat výhradně dokumentárnímu filmu tak, jak jej definoval Bill Nichols: *“Dokumentární filmy se zabývají skutečností. Dokumentární filmy se zabývají skutečnými lidmi. Dokumentární filmy vyprávějí příběhy o tom, co se skutečně stalo.”*³

V první části této práce nastíním současný stav řešení dané problematiky a stručně definuji cíle práce. V teoretické části se budu velmi podrobně věnovat definici pojmu mluvící hlava. Poté zasadím pojem mluvící hlava do kontextu teorie Billa Nicholse a jeho dokumentárních módů. Následně představím ojedinělou teorii Víta Janečka, který se mluvící hlavě věnoval ve své habilitační přednášce. Poslední část teoretické části budou tvořit úhly pohledu na mluvící hlavu. Popíšu aspekty mluvící hlavy z pohledu produkce, formy, obsahu a skladby, kdy je mluvící hlava zasazená do kontextu jiného materiálu.

V kapitole metodiky podrobně rozepíši cíle práce a zvolené metody použité ve výzkumné části. Ve výzkumné části představím komplexní přehled tvůrčích aspektů mluvící hlavy složený z výpovědí významných českých dokumentaristů, které jsem zmiňoval v abstraktu.

V projektové části představím film *Neumlčené hlasy Beslanu* (2018, R: Tomáš Polenský). Tento film je postaven na výpovědích obětí beslanského teroristického útoku z roku 2004. Popis a následný rozbor tohoto konkrétního případu mi umožní podrobně se věnovat jednotlivým tvůrčím aspektům práce s mluvící hlavou a zasadit je do praktického kontextu.

³ Cit. NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, s. 52. ISBN 978-807-3311-810

V závěrečné části práce se pokusím shrnout přínos práce pro vědu, výzkum a pedagogiku. Rád bych zdůraznil, že se budu věnovat výhradně tvůrčím aspektům mluvicí hlavy. Nebudu se zabývat dokumentaristickou etikou, která sice s mluvicí hlavou souvisí, ale toto téma je natolik rozsáhlé a komplikované, že by vyžadovalo samostatný výzkum.

1. SOUČASNÝ STAV ŘEŠENÍ DANÉ PROBLEMATIKY

První televizní vysílání stanice RCA (Radio Cooperation of America) ze 7. července 1936⁴ obsahuje sekvenci, ve které jsou postupně představeni manažeři společnosti. Každý z představených je natočen v detailu a přímo do kamery řekne pár vět. Tomuto typu záběru, kdy je snímána horní polovina postavy, nebo její obličej, se později začalo neformálně říkat **mluvící hlava**⁵.



Obr. 1.1: Snímek z prvního vysílání RCA ze 7. 7. 1936

Před příchodem televize byl samozřejmě používán záběr na hovořící postavy snímáné v detailu nebo polodetailu, ale televize využívá tohoto typu záběru k přímé komunikaci s divákem. Dosahuje toho pohledem do kamery.

4 First Television Broadcast NBC/RCA July 7, 1936 Part 1 of 2 [online]. [cit. 2017-25-03]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=6iWJ5LObN2o>

5 Talking head [online]. [cit. 2017-28-11]. Dostupné z: <https://www.mediacollege.com/video/shots/talking-head.html>

Vít Janeček ve svém článku *Dramatika mluvicí hlavy* vidí kořeny mluvicí hlavy v objevu detailního záběru lidského obličeje Brightonskou školou. Třízáběrový⁶ film *Velké polknutí* (1901, R: James Williamson) zobrazuje muže mluvicího přímo do kamery. Blíží se ke kameře, až obraz zaplní jeho ústa, která pozrou kameru i s kameramanem. Následně muž žvýká a vzdaluje se od kamery zpět na původní místo. Protože se jedná o němý film, divák neslyší, co muž říká. Janeček proto tento typ záběru nazývá **němou hlavou**⁷. S nástupem zvuku se pak v kinematografii objevuje tzv. **ozvučená hlava**⁸.

Televize přináší zcela novou dimenzi použití mluvicí hlavy. Mluvicí hlava se totiž stala neodmyslitelnou součástí televizních žánrů jako je zpravodajství, diskuzní pořady apod. Televizní tvorba bývá mezi filmaři často vnímána jako „nižší forma“ tvorby, přestože do velké míry přejímá výrazové prostředky filmu. Díky tomu je mluvicí hlava považována mnohými filmaři a pedagogy filmových škol za neumělecké a neinvenční vyjádření náležití výhradně televizním pořadům. Mnozí pedagogové na filmových školách radí svým studentům, aby se vyhnuli používání mluvicích hlav ve svých filmech a dali přednost situaci, kterou kamera nezúčastněně sleduje. Michael Rabiger ve své učebnici dokumentární režie dokonce zastává názor, že většina témat je nejlépe prozkoumána, když jsou mluvicí hlavy omezeny na minimum⁹.

Averze k mluvicím hlavám není příliš podložena fakty a relevantními argumenty. Vít Janeček vidí jako jeden z důvodů této nesnášenlivosti fyzickou podstatu mluvicí hlavy, která: „...spoutává možnosti poetického vyjadřování i zvrstvování filmové narace.“¹⁰ Zastánci minimalizace mluvicích hlav ignorují historii dokumentárního filmu, která je plná oceňovaných filmů založených na rozhovoru a mluvicí hlavě.

V roce 1956 kanadský vynálezce Charles E. Beachell použil perforovaný magnetický 16 mm pás pro synchronní záznam kontaktního zvuku. Tato

6 Film obsahuje tři záběry z pohledu stříhové skladby. Během natáčení vznikl záběr na muže, který se blíží a vzdaluje kameře a následně byl natočen záběr na kameru s kameramanem, kteří se hroučí do temnoty. Ve střížně byl pak druhý záběr vložen do prvního, čímž vznikly tři skladebné záběry.

7 V české kinematografii se objevuje němá hlava Josefa Švába Malostranského například ve filmu *Jana Kříženeckého Smích a pláč* (1898, R: Jan Kříženecký).

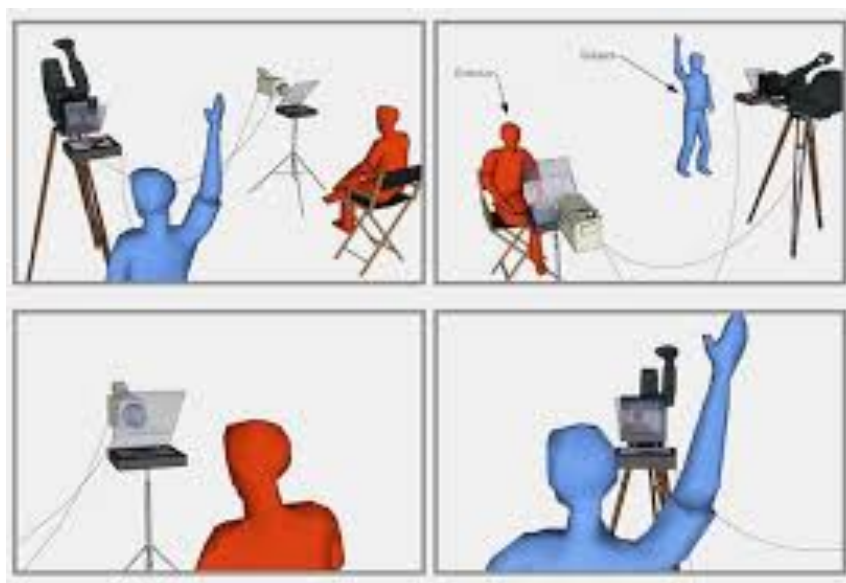
8 JANEČEK, Vít. *Dramatika mluvicí hlavy*. In: *Dok revue* [online]. 1/2014 [cit. 2018-05-04]. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz/clanky/dramatika-mluvici-hlavy>.

9 RABIGER, Michael. *Directing the documentary 5th edition*, Oxford: Focal University Press, 2009. ISBN 978-0-240-81089-8

10 Cit. JANEČEK, Vít. *Dramatika mluvicí hlavy*. In: *Dok revue* [online]. 1/2014 [cit. 2018-05-04]. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz/clanky/dramatika-mluvici-hlavy>.

technologie umožnila režisérům dokumentárního filmu využívat rozhovor a tedy i mluvící hlavu. Začali vznikat filmy založené na pouličních rozhovorech tzv. filmy ankety. Klasickým příkladem těchto filmů je například *Kronika jednoho léta* (1961, R: Jean Rouch a Edgar Morin) nebo *Pařížský máj* (1963, R: Chris Marker a Pierr Lhomm)¹¹.

Dnes jsou však filmy založené na mluvících hlavách považovány za neinvenční „rozhlasové pořady s obrázkem“. Fakt, že mluvící hlavy ve filmu mohou být velmi invenční a vizuálně podmanivé, ukazuje tvorba Errola Morrise¹², který celou svou tvorbu věnuje natáčení filmů založených na rozhovorech. Morris je mimo jiné autorem zařízení, které umožňuje přímý pohled do kamery a zároveň kontakt respondenta s režisérem tzv. **Interotron**¹³. Tento přístroj funguje na principu čtecího zařízení používaného v televizi ve zprávách. Místo textu se ale na polopropustné zrcadlo promítá živý obraz režiséra. Toto zařízení je zdvojené a propojené kabelem, takže režisér vidí respondenta na svém polopropustném zrcadle a zároveň je snímán. Jeho obraz je promítán na polopropustné zrcadlo před hlavní kamerou, kde jeho obličej sleduje respondent.



Obr. 1.2: Schéma interotronu

11 GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1. vyd., Překlad Ladislav Šerý. V Praze: Akademie múzických umění, FAMU - CAS a MFDF, 2004, 507 s. ISBN 80-733-1023-6

12 více o metodě Errola Morrise: PORTEL, Viktor. *Metoda Errola Morrise*, bakalářská práce, Akademie múzických umění v Praze, 2013

13 Interotron [online]. [cit. 2019-010-02]. Dostupné z: <http://www.errolmorris.com/content/eyecontact/interotron.html>

Mluvicí hlava je z mého pohledu nevyhnutelná v případech, kdy vzniká film o minulých událostech. Filmaři pak zbývá pouze možnost hrané rekonstrukce, která však postrádá autenticitu. V žánru historického dokumentárního filmu se často spoléhá na svědectví pamětníků nebo výpovědi historiků, kteří převyprávějí minulé události. Nejslavnějším dokumentaristou, který se věnuje historické tematice je Ken Burns. Proslul jako tvůrce tzv. **efektu Kena Burnse**, což je způsob použití fotografií ve filmu, na které se najíždí, nebo se po nich panorámuje.

Od sedmdesátých let se objevují společnosti zabývající se orální historií zaměřenou na zaznamenávání svědectví pamětníků historických událostí. S levnější a dostupnější kamerovou technikou jsou pro účely této výzkumné metody stále hojněji využívány audiovizuální záznamy, které postupně nahrazují původní audionahrávky. Vytvářejí rozsáhlé archívy mluvicích hlav, které se mohou stát podkladem pro dokumentární film věnující se historickému tématu.

Asi nejslavnějším filmem pracujícím s metodou orální historie je devíti a půl hodinový epos mapující holocaust *Šoa* (1985, R: Claud Lanzmann). Autor snímku 25 let sbíral svědectví přeživších obětí holocaustu po celém světě. Film neobsahuje žádné dobové záběry ani fotografie a je založen pouze na výpovědi očitých svědků děsivých událostí. Lanzmann nepoužívá pouze mluvicí hlavy, ale vytváří také situace, kdy přeživší oběti navštěvují místa tragických událostí a ožívují si tak vlastní vzpomínky.



Obr. 1.3: Natáčení rozhovoru pomocí Eye direct (foto z archívu Paměti národa)

V roce 2001 zahájila svou činnost česká organizace zabývající se orální historií Post Bellum, která zaznamenává výpovědi pamětníků dějinných událostí a zpracovává z nich příběhy. Autoři nejprve zaznamenávali příběhy pouze zvukově. Vznikl populární rozhlasový pořad *Příběhy 20. století*, který vysílal Český rozhlas. Od roku 2014 začali používat k záznamu pamětníků i video. Inspirovali se tvorbou Errola Morrise a začali nahrávat svědectví pamětníků unikátní metodou tzv. **Eye direct**. Tato metoda využívá přístroj umožňující přímý pohled respondenta do kamery. Tento přístroj funguje na principu „periskopu“, který je umístěný před objektivem kamery¹⁴. Přímě před objektivem je polopropustné zrcadlo v úhlu 45°, které odráží paprsky světla na druhý konec „periskopu“, kde je obyčejné zrcadlo ve stejném úhlu, do něhož hledí režisér. Respondent se tak dívá na odraz režiséra v polopropustném zrcadle a zároveň se dívá přímo do objektivu kamery. Výsledný obraz zabírá obličej pamětníka, který svou výpověď pohledem adresuje přímo divákovi. Vzniká tak velmi sugestivní vztah mezi divákem a respondentem.



Obr. 1.4: Eye direct (foto z archívu Paměti národa)

V poslední době se objevilo několik vzdělávacích projektů jako například *Příběhy našich sousedů*¹⁵, které zapojují žáky základních škol do tvorby audiovizuálního svědectví pamětníka historických událostí ze svého okolí.

14 What is eyedirect [online]. [cit. 2018-14-01]. Dostupné z: <http://eyedirect.tv/>

15 O projektu [online]. [cit. 2019-24-04]. Dostupné z: <https://www.pribehynasichsousedu.cz/o-projektu/>.

Využívají k tomu zejména rozhovor a mluvicí hlavu. Dosud však neexistuje žádná učebnice a lektoři musí čerpat z vlastních zkušeností a zkušeností svých kolegů, které nejsou fixované v podobě textu.

Jak ukazuje výše popsany vzdělávací projekt, mluvicí hlava se rozšiřuje, překračuje hranice dokumentaristiky a míří nejen do škol. Když se podíváme na tvorbu tzv. youtuberů, tak zjistíme, že mluvicí hlava je jejich základním vyjadřovacím prostředkem. Každý Skype hovor je vlastně použití mluvicí hlavy v komunikačním médiu. Dosud však neexistuje text, který by se problematice mluvicích hlav komplexně věnoval. Objevují se pouze dílčí zmínky v učebnicích dokumentaristiky, nebo v dějinách dokumentárního filmu. Světlou výjimku tvoří článek *Dramatika mluvicí hlavy*¹⁶ Víta Janečka, kterému se budu věnovat v teoretické části této práce.

2. TEORETICKÁ ČÁST

2.1 Definice mluvicí hlavy

Mluvicí hlava je neformální termín, který se mezi filmaři běžně používá. Jeho definice je však poměrně problematická. Vít Janeček ve svém článku *Dramatika mluvicí hlavy* ztotožňuje mluvicí hlavu s **detailem lidské tváře, která hovoří**. Dokonce vidí předchůdce mluvicí hlavy v období němého filmu. Tyto záběry pak nazývá **němou hlavou**¹⁷. Podobně široce definuje mluvicí hlavu Ivo Bystřičan jako **synchrónní hovor lidské tváře**¹⁸. Tato definice je však příliš široká. Za mluvicí hlavu nelze považovat každý detail hovořící lidské tváře.

Problémy definice mluvicí hlavy shrnuje ve své výpovědi Martin Kohout: „*To vůbec nejde definovat. Zkus si představit situaci, že jdeme točit tadyhle na Václavák. Bude tam demonstrace, jaké tady bývají proti unii a proti uprchlíkům. No a teď tam budou nějací lidi rvát a budeš natáčet tu demonstraci. Jsou to mluvicí hlavy? Nejsou. Je to situace, normálně jsi venku, točíš situaci. Pak si všimneš nějakého hloučku, ten se začne s někým hádat, no*

16 JANEČEK, Vít. *Dramatika mluvicí hlavy*. In: *Dok revue* [online]. 1/2014 [cit. 2018-05-04]. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz/clanky/dramatika-mluvici-hlavy> .

17 tamtéž

18 *Rozhovor s Ivem Bystřičanem ze dne 26. 7. 2018. Záznam rozhovoru je dostupný na: <https://drive.google.com/open?id=1leGilEPbok3KbDmkRctQdQPPmXUimgKM>. Přepis rozhovoru pak na: <https://drive.google.com/open?id=1WOHxlCOnrQAw6ov0PPlc-0VHAsWlJJ-6>*

tak to začneš točit. Jsou to mluvící hlavy? Nejsou. Ale já třeba se do té hádky nějak vmísím. Už jsou to mluvící hlavy? Je to furt situace. A co když z toho vypíchnu jednoho člověka a v prostředí té demonstrace to s ním rozeberu do hloubky? “¹⁹ Naráží zde na fakt, že nelze za mluvící záběr považovat každý detail nebo polodetail zobrazující mluvící postavu.

Podobně skepticky se k přesné definici mluvící hlavy staví i Helena Třeštíková: *„Ted’ jsme dělali s kolegou Jakubem Hejnou, střihačem, střihový film o Miloši Formanovi. Tím pádem jsme viděli spoustu filmů o Formanovi, které dělali jako dokumenty Angličané, Američané, Švédové. A Jireš točí u něj doma v New Yorku. Tato výpověď vypadá tak, že Miloš Forman stojí a říká: „Narodil jsem se v malém městečku Čáslav.“ A jde na balkon svého bytu na Manhattanu asi ve třicátém patře nad Central Parkem a říká: „To městečko mělo asi šest tisíc obyvatel, to je tak zhruba jako tamten mrakodrap.“ A ukáže mrakodrap. Ta kamera zabere jeden z mrakodrapů. Ted’ vlastně nevím, jestli byste to definoval jako mluvící hlavu.“²⁰*

Filosofující pohled na definici mluvící tváře a zejména pak problematiku velikosti záběru představuje Jan Gogola ml.: *„V momentě, kdy třeba já mluvím s pamětníkem, který mě vypráví o druhé světové válce, nebo o 50. letech, dochází k pozoruhodnému jevu. Ta mluvící hlava toho pamětníka začíná být mluvící hlavou té války, ona začíná být mluvící hlavou těch 50. let. My v tu chvíli v té tváři vidíme tvář té doby. To znamená že, z hlediska filmové terminologie vidíme polodetail, nebo vidíme detail. Všichni se shodneme na evidentním momentu, toho pana Vomáčku vidíme prostě v polodetailu nebo v detailu. Jenomže zároveň vidíme svým způsobem i nějaký celek jisté epochy. Poněvadž on nám vypráví o nějaké bitvě nebo o nějakých politických procesech, o kolektivizaci na venkově a v tu chvíli je velmi sporné si říct, co vlastně vidíme, poněvadž my v tu chvíli vidíme jak tvář člověka, tak v ní také obraz epochy, o které mluví. Mluvící hlava se tak stává také mluvící epochou.“²¹*

19 Rozhovor s Martinem Kohoutem ze dne 31. 1. 2019. Záznam rozhovoru je dostupný na: <https://drive.google.com/open?id=1FM5K8f3MS8Jt9IXfuLF4qKLUgz9v3210>.

Přepis rozhovoru pak na: <https://drive.google.com/open?id=1WOHxlCOnrQAw6ov0PPlc-0VHAsWlJJ-6>

20 Rozhovor s Helenou Třeštíkovou ze dne 7. 2. 2019. Záznam rozhovoru je dostupný na: https://drive.google.com/open?id=1b6iTmbO60lQz_i5WcmE0l13LeMvAxW9i.

Přepis rozhovoru pak na: <https://drive.google.com/open?id=1woHbILLc7LO-rlbu4mqsbuCeaRR0DXd7>

21 Rozhovor s Janem Gogolou ml. ze dne 15. 2. 2019. Záznam rozhovoru je dostupný na: <https://drive.google.com/open?id=1CbpmFCieXSe4jZFz00XbNlDlCnIAERGO>.

Přepis rozhovoru pak na:

https://drive.google.com/open?id=1S5Q_VQWB5m4_t5qNk01m2sBWZG-HRIFE

Lukáš Kokeš definuje mluvící hlavu jako **adresnou výpověď na kameru, která míří přímo na diváka**²². Tato definice by zahrnovala i situace, kdy se sociální herec v dokumentu obrátí do kamery a promluví k ní. Opět jde o příliš zjednodušující definici.

Přesnější definici podává Bára Kopecká: „*Mluvící hlava je záběr, kterej byl inscenovanej právě proto, aby došlo k nějaký výpovědi, která má být zaznamenaná jako něco autentickýho. Proto je ten člověk rámovanej tak, aby byl vidět jeho výraz.*“²³

V podobném duchu definuje mluvící hlavu i Vít Klusák: „*Já si mluvící hlavu definuju, jako výpověď, jež není zaznamenaná v rámci situace, ale kdy je ta postava, respondent, nebo sociální herec umístěn vědomě před nějaké pozadí a je mu kladena otázka, na kterou on odpovídá, buď celou větou, nebo otázka dokumentaristy je přítomná. Bud' se kouká vedle kamery na autora a je jasné, že je tam ten subjekt autora, nebo se používá Direct Eye.*“²⁴

Poslední dvě zmíněné definice vnáší do úvah o definici mluvící hlavy pořádek. Přináší podstatný moment mluvící hlavy, kterým je **situace rozhovoru**. Pro účely této práce si tedy definujeme mluvící hlavu jako **inscenovaný záběr hovořící lidské tváře vzniklý ze situace rozhovoru**. Z pohledu velikosti záběru se jedná nejčastěji o polodetail, ale někdy jsou použity bližší velikosti jako je detail. Podstatou pro rozlišení mluvící hlavy je to, že v rámu musí být vidět tvář, ústa a oči respondenta. Záběr zobrazuje pouze horní polovinu těla. Širší záběry, které zobrazují větší část postavy, nebo naopak užší záběry nebudu za mluvící hlavy považovat. I kdyby postava v těchto záběrech mluvila přímo na kameru.

22 Rozhovor s Lukášem Kokešem ze dne 6. 2. 2019. Záznam rozhovoru je dostupný na: https://drive.google.com/open?id=1uMPy4WW8tKhf1DhVke2aliiJmTv_ARMf.

Přepis rozhovoru pak na:

<https://drive.google.com/open?id=11qIACjWaIoLmswpsPTinfnH4C9HKgssp>

23 Rozhovor s Bárou Kopeckou ze dne 21. 5. 2018. Záznam rozhovoru je dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=1Yzafw1emN2I_PqhZMqqQSkO2e4Assz7-a

https://drive.google.com/open?id=1_klG7HtybPcjJaOjDMVQuc7iPICRQVnx.

Přepis rozhovoru je pak dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=1k9lwWmQVzCHM4qlb-LFaxnC5XLk_HW3Li5LHOtptfU

24 Rozhovor s Vítkem Klusákem ze dne 1. 2. 2019. Záznam rozhovoru je dostupný na:

<https://drive.google.com/open?id=1dlenn0fEUNCTzcfSBBP3olURQOFtLN>.

Přepis rozhovoru pak na:

https://drive.google.com/open?id=1MvHrYuf3mXtjZOxNWx0P_PblKTSJvZIO

2.2 Dokumentární modus mluvící hlavy

Bill Nichols ve své knize *Úvod do dokumentárního filmu* popisuje šest módů dokumentárního filmu, které rozlišují různé způsoby, jimiž se hlas dokumentu filmově projevuje. Tyto módy umožňují pohled na dokumenty z hlediska formálních kinematografických vlastností. Rozlišují také způsob vyprávění dokumentárního filmu.²⁵ Přitom je nutné zdůraznit, že málokdy se konkrétní dokument omezuje na použití výhradně jednoho módu. Filmaři často jednotlivé módy v rámci svého filmu kombinují. Jde o unikátní a velmi komplexní kategorizaci dokumentárního filmu, a proto mi přijde podstatné zapojit mluvící hlavy do kontextu Nicholsovy teorie.

Poetický modus klade důraz na obrazový a zvukový rytmus, strukturu i celkovou formu filmu. Lidé mají obvykle stejnou váhu jako objekty. Sociální herci nemají podobu filmových postav a tvůrci nevypráví příběh. Záměrem tvůrců používajícím poetický modus není přenos informací, ale zprostředkování nálady, atmosféry a emoce.²⁶ Klasickým příkladem mohou být filmy jako například *Děšť* (1929, R: Joris Ivens), *Koyaanisqatsi* (1982, R: Godfrey Reggio) nebo *Bez slunce* (1983, R: Chris Marker).

Výkladový modus je dle Nicholse silně založen na zprostředkování informace pomocí mluveného slova nebo titulků. Tento modus řadí informace do rétorického rámce, předkládá stanovisko a prezentuje argumenty na jeho obhajobu. Obrazy často ilustrují obsah mluveného slova. Podobně jako poetický modus ani výkladový modus nezobrazuje sociální herce jako postavy a nevypráví příběh, ale zdánlivě objektivně zprostředkovává logicky řazené informace.²⁷ Příkladem výkladového módu mohou být filmy jako *Pluh, který zoral pláň* (1936, R: Pare Lorentz), *Řeka Života a smrti* (1940, R: Alexander Hackenschmied), nebo dokumentární seriál *Zač jsme bojovali* (1942 – 1945, Frank Capra).

Kolem roku 1960 přichází kontaktní záznam zvuku a do popředí se dostávají observační a participační modus. **Observační modus** pozoruje sociální herce, jak se zabývají svým životem, jakoby nebyla kamera přítomna. Pro tento modus je typické spontánní pozorování skutečnosti bez inscenování toho, co se děje před kamerou. V těchto filmech se sociální herci stávají plnohodnotnými postavami a filmaři vyprávějí jejich příběh, který bývá často

25 NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, ISBN 978-807-3311-810

26 *tamtéž*

27 *tamtéž*

velmi dramatický. Vypráví o nich (sociálních hercích) vám (divákům).²⁸ Typickým příkladem jsou například *Primárky* (1960, R: Roberta Drew), *Střední škola* (1968, R: Frederick Wiseman) nebo *Armadillo* (2010, R: Janus Metz).

Pojmem **participační modus** Nichols definuje vztah filmaře a sociálních herců, kteří na sebe vzájemně reagují. Tvůrce se přímo účastní toho, co se děje před kamerou. Typickým výrazovým prostředkem je rozhovor. Podobně jako u observačního modu jsou sociální herci plnohodnotnými postavami, ale na rozdíl od něj vypráví filmař s nimi (sociálními herci) nám (filmaři i divákovi). Podstatná je tudíž interakce postav s tvůrci, která se kromě rozhovoru může projevit zapojením tvůrce do příběhu filmu.²⁹ Příklady mohou být filmy jako *Pařížský máj* (1963, R: Chris Marker a Pierra Lhomm), *Šoa* (1985, R: Claud Lanzman), nebo *Bowling for Columbine* (2002, R: Michael Moore).

Reflexivní modus se zaměřuje na vztah mezi filmařem a divákem. Zdůrazňuje a často tematizuje to, jakým způsobem tvůrce svět zobrazuje. Reflektuje filmové médium jako takové a autorův způsob zobrazování světa. Reflexivní modus prezentuje dokumentární film jako konstrukt a reprezentaci světa, nikoli jako svět samotný, jak to prezentuje například observační modus. Reflexivní dokumenty často narušují a tematizují hranici mezi fikcí a dokumentem. Oba tyto způsoby se zde prolínají.³⁰ Historicky prvním takovým dokumentem je *Muž s kinoaparátem* (1929, R: Dziga Vertov). Dále můžeme jmenovat například film *Bez slunce* (1983, R: Chris Marker) nebo *Příjmení Viet, křestní jméno Nam* (1989, R: Trinh T. Min-h).

Šestým modem Nicholsovy teorie je **performativní modus**, který byl plně rozvinut v osmdesátých a devadesátých letech. Zdůrazňuje autorovu subjektivitu, vzpomínky a jeho vlastní zaujetí tématem filmu. Dokumentaristé v tomto modu často používají inscenaci, rekonstrukci nebo animaci. Performativní dokumenty se soustředí na intenzivní emoce a zcela boří představu dokumentu jako objektivního zobrazení světa.³¹ Příkladem mohou být filmy jako *Všichni možní sběrači a já* (2000, R: Agnes Vardová), *Ocet* (2001, R: Vít Klusák) nebo *Valčík s Bašírem* (2008, Ari Folman).

28 NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, ISBN 978-807-3311-810

29 *tamtéž*

30 *tamtéž*

31 JANEČEK, Vít. Dramatika mluvicí hlavy. In: *Dok revue* [online]. 1/2014 [cit. 2018-05-04]. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz/clanky/dramatika-mluvici-hlavy>.

Z uvedeného přehledu vyplývá, že **mluvící hlava je typickým prostředkem participačního modu**. Nicméně rozhovor, ze kterého mluvící hlava vzniká, není jediným projevem participačního modu. Objevuje se i zapojení filmaře jako postavy v dokumentárním filmu. V tomto smyslu je nutné dívat se na mluvící hlavu jako na jeden z prostředků participačního dokumentárního modu. Nicméně důraz na interakci filmaře s postavou v rámci situace rozhovoru je podstatným určujícím faktorem mluvící hlavy jako výrazového prostředku. Právě interakci tvůrce a respondenta budu více rozebírat v kapitole zaměřující se na mluvící hlavu z pohledu obsahu.

2.3 Dramatika mluvící hlavy Víta Janečka

Světlou výjimku z minimální teoretické reflexe zkoumaného tématu tvoří krátký článek Víta Janečka s názvem *Dramatika mluvící hlavy*. Vít Janeček v něm definuje základní aspekty lidské osobnosti, které může ukazovat lidský obličej. Jedná se o **společenskou, osobní a intimní identitu**. **Společenská identita** je to, co se v mezilidském kontaktu projevuje jako první. Projevuje se souborem konstantního jednání v adaptaci a konformizaci se svým prostředím. Člověk je často vnímán skrze svou profesi a do mediálního obrazu přichází jako expert na danou problematiku. To je identita, která se v mluvících hlavách projevuje nejčastěji. **Osobní identita** zobrazuje pohled do zákulisí určité osobnosti. Objevujeme ji, když se osobně nebo s kamerou přiblížíme určitému jedinci. Nejhlubší obraz člověka poskytuje **intimní identita**, která se vyjevuje ve chvílích, kdy je člověk sám se sebou. Je zdrojem největší emocionality. Tyto tři identity nejsou nijak výrazně ohraničené a prolíná se jedna ve druhou, objevují se ve vrstvách. Všechny tyto tři vrstvy může zobrazit dokumentární film skrze mluvící hlavu.³²

Na základě výše popsaných modalit popisuje Janeček tři (respektive čtyři) různé druhy mluvící hlavy. **Popisná neboli racionální hlava** se objevuje zejména v televizi a reprezentuje všechny znaky stabilní a konstantní **společenské identity**. Člověk je zde redukován na roli experta za utlumení všech osobních a emocionálních prožitků. „*Řeč je neosobní a vysoce srozumitelná, snaží se vyjádřit jevy a skutečnosti tak, aby bylo dosaženo maximální shody na jednoznačném a konečném porozumění jejich významu a smyslu se všemi, kdo sdělení přijímají.*“³³ Typickým příkladem může být moderátor televizního zpravodajství. Jako tvořivý příklad popisné mluvící hlavy uvádí Janeček scénu s úspěšnou folklórní maléřečkou z filmu *Moravská*

32 JANEČEK, Vít. *Dramatika mluvící hlavy*. In: *Dok revue [online]*. 1/2014 [cit. 2018-05-04]. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz/clanky/dramatika-mluvici-hlavy> .

33 *tamtéž*

Hellas (1963, R: Karel Vachek), kdy je žena nasnímana v pohybu a představuje svou práci v prostředí, kde žije. Janeček zároveň podotýká, že nejde o mluvčí hlavu v čisté formě, protože je kamera v pohybu a navíc je velikost záběru poněkud širší, než je u mluvčí hlavy obvyklé.³⁴

Zvláštním typem popisné mluvčí hlavy je **rétorická hlava**, která se objevuje v případech, kdy mluvčí přednáší takovým způsobem, jehož míra působivosti a přesvědčivosti leží za hranicemi slov. Výrazně se zde projevuje osobnost mluvčího, ale stále zůstává pouze ve **společenském módu**. Příkladem mohou být výpovědi Ilony Švihlíkové, Václava Bělohradského, Jana Kellera a Tomáše Tožičky ve filmu *Závod ke dnu* (2011, R: Vít Janeček). Mluvčí hlavy v těchto příkladech podávají výklad velmi osobitým způsobem jako například ve filmu *Obklíčení – Demokracie v osidlech* (2009, R: Richard Brouillette) nebo ve snímku *Kapitalismus chytil průvan* (2009, R: Richard Wolf).³⁵

Druhým modem je tzv. **svědčí hlava**. *“Proud řeči z úst takové hlavy aktualizuje hluboké osobní prožitky a svědectví o nich často tvoří poutavé vyprávění, příběh sám, který nedá filmovému tvůrci odtrhnout oči od úst vypravěče.”*³⁶ Tento typ se vyskytuje u vyprávění minulých událostí a výrazně se v něm projevuje **osobní identita** mluvčího. Mluvčí je snímán tak, že jeho pohled směřuje blízko osy kamery, čímž vzniká silný vztah mezi mluvčím a divákem. Tento efekt lze pak ještě docílit použitím **Interotronu** nebo **Eye Direct** technologie, kdy se mluvčí dívá přímo do kamery, tedy na diváka. Typickým příkladem může být film *Mlha války* (2003, Errol Morris).³⁷

Posledním typem *mluvčí hlavy* je pak **zpovídající se hlava**, která exponuje **intimní identitu** mluvčího a výpověď se dotýká zkušeností, které již nelze sdílet. Je to moment, kdy mluvčí zapomene, že vypráví příběh a dostane se do modu zpovědi. Tento modus se objevuje částečně například ve filmu *Ivetka a hora* (2008, R: Vít Janeček).³⁸ „*Ve filmu Ivetka a hora jsme ve střížně narazili na problém, že rozvíjení Ivetčina vyprávění formou vizuálních situací začalo oslabovat vyznění jejího svědectví. A tak mizely některé situace na úkor*

34 JANEČEK, Vít. *Dramatika mluvčí hlavy*. In: *Dok revue [online]*. 1/2014 [cit. 2018-05-04]. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz/clanky/dramatika-mluvici-hlavy> .

35 *tamtéž*

36 *tamtéž*

37 *tamtéž*

38 *tamtéž*

„mluvící hlavy“, která v celku filmu osciluje mezi moderm svědectví a zpovědi.³⁹“

Tyto tři způsoby použití velmi názorně kategorizují mluvící hlavu a ukazují způsoby jejího využití v dokumentárním filmu. Janečkův text je velmi zásadním manifestem, který upozorňuje na možnosti použití mluvící hlavy jako uměleckého prostředku. Bojuje proti pojetí mluvící hlavy jako: „*fyzickým obtěžkané entity, která spoutává možnosti poetického vyjadřování i zvrstvování filmové narace.*“⁴⁰ Obhajuje použití mluvící hlavy a tvrdí, že mluvící hlavy: „...*mohou přinášet stejně intenzivní prožitek a svědectví o (lidském) bytí a učinit tak z „mluvící hlavy“ legitimní umělecký postup.*“⁴¹

Ve své práci se narozdíl od Janečka budu nadále věnovat výhradně mluvící hlavě, která vznikla ze **situace rozhovoru**. Nebudu se věnovat těm formám mluvící hlavy, které vznikly buď záznamem přednášky, nebo výpovědí moderátora či redaktora do kamery.

2.4 Úhly pohledu na mluvící hlavy

Na mluvící hlavu můžeme pohlížet z mnoha různých úhlů. V této části práce se věnuji primárně těm úhlům pohledu, které úzce souvisejí s realizací natáčení z pohledu tvůrce audiovizuálního díla.

Na mluvící hlavu můžeme pohlížet například z pohledu filosofie. Nepopírám, že filosofický pohled nemůže být pro filmaře inspirující a nemůže ovlivnit tvůrčí rozhodnutí, ale bohužel nejsem vybaven znalostí filosofie natolik, abych se tomuto pohledu hlouběji věnoval.

Snažím se jednotlivé kapitoly přehledně členit do podkapitol, ale uvědomuji si, že všechny úhly pohledu spolu navzájem souvisí a ovlivňují se.

2.4.1 Mluvící hlava z pohledu produkce

Produkcí míním v tomto případě finanční a organizační aspekty výroby filmu. Produkční aspekty totiž často limitují tvůrce v jejich uměleckých rozhodnutích.

39 JANEČEK, Vít. *Dramatika mluvící hlavy*. In: *Dok revue [online]*. 1/2014 [cit. 2018-05-04]. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz/clanky/dramatika-mluvici-hlavy>.

40 *tamtéž*

41 *tamtéž*

Rozpočet

Natáčet mluvící hlavy je relativně finančně nenáročný, protože obvykle nevyžaduje takovou časovou dotaci jako například observačně snímané dokumenty. Observační dokumentaristika obvykle vyžaduje týdny až měsíce sledování postav a natáčení situací. Oproti produkci mluvící hlavy je méně efektivní, protože obvykle obsahuje větší poměr nepoužitého materiálu, což jsou z pohledu produkce zbytečně vynaložené náklady.

O efektivnosti mluvící hlavy z pohledu produkce se vyjadřuje Ivo Bystřičan: „*Ta tzv. mluvící hlava, různě použitá může být tím východiskem, jak zvládnout tu věc v daném rozmezí dnů, které minimálně u naší televize, je málo.*“⁴²

Zároveň je třeba podotknout, že velmi závisí na způsobu snímání a práce s mluvící hlavou. Pokud se bude rozhovor točit v domě respondenta, na jednu kameru a bez světel, tak je jistě rozpočet mnohem nižší, než u observačního dokumentu. Na druhou stranu je ale možné výpověď točit ve studiu nebo ve stylizovaném prostředí, které bude nasvícené a snímané na několik kamer. Taková práce celkové produkční náklady významně zvýší, ale pořád budou nižší než u observačního snímání, protože štáb natočí výpověď obvykle za několik hodin a nemusí trávit s postavami týdny a měsíce.

Logistika

Z hlediska logistiky je nutné rozhodnout se, v jakém prostředí se budou výpovědi natáčet. Pokud se jedná o jednoho respondenta, nebude mít toto rozhodnutí příliš velký vliv na rozpočet. V případě, že je respondentů více, je z hlediska logistiky vhodnější volit stejné prostředí pro všechny postavy. Pro změnu pozadí je možné použít vyměnitelnou stěnu nebo papírové pozadí. Dnes mají také tvůrci možnost natáčet před modrým nebo zeleným plátnem a v postprodukci si dodělat vlastní pozadí.

U společensky exponovaných lidí je obvykle komplikované najít v jejich harmonogramu prostor pro rozhovor a je nutné využít prostředí nabízené respondentem. Někteří tvůrci si vozí vlastní pozadí na natáčení, aby dosáhli

42 Rozhovor s Ivem Bystřičanem ze dne 26. 7. 2018. Záznam rozhovoru je dostupný na: <https://drive.google.com/open?id=1leGilEPbok3KbDmkRctQdQPPmXUimgKM>.

Přepis rozhovoru pak na: <https://drive.google.com/file/d/1WOHxlCONrQAw6ov0PPlc-0VHAsWUJJ-6/view?usp=sharing>

sjednocujícího efektu. V závislosti na velikosti pozadí je pak nutné volit větší vozidlo pro dopravu štábu a technického vybavení.

Výhodou ateliéru je přítomnost světelného parku, ale pronájem prostor nebývá úplně zanedbatelnou položkou.

Natáčecí plán

Zorganizovat natáčení rozhovorů bývá obvykle mnohem snazší, než vytvářet natáčecí plán observačního dokumentu, který musí reagovat na nenadálé situace a přizpůsobovat se vývoji postav.

V případě snímání mluvících hlav produkční obvolá zvolené respondenty, zjistí jejich časové možnosti, případně volné kapacity studia a vytvoří natáčecí plán, kde bude mít každý respondent poměrně přesně danou časovou dotaci. Samozřejmě se stává, že respondent termín z mnoha důvodů změní, nebo se rozhovor protáhne. Může se také ukázat potřeba dotáčky. Nicméně producent má neustálou kontrolu nad termínem dokončení natáčení, což v případě observačního snímání není možné.

Při plánování rozhovorů je dobré vzít v úvahu osobnost respondenta, jeho vztah k tématu a roli v příběhu. Může se totiž stát, že rozhovor s jednou postavou ovlivní otázky a témata rozhovoru s následující postavou. Plánování rozhovorů se společensky exponovanými osobami může být velmi složité a časově náročné. Martin Kohout k tomu dodává: *„taky to musí člověk točit od těch starců no, protože umírají, ale zase se tím nenechat pohltit, protože oni ty starci nemluví dobře. To jádro toho filmu, ten základní příběh odvypráví někdo mladší, ale když tam potřebuješ ty pamětníky, natočíš jich pět, šest, z každého máš tři věty a říkáš si, já vlastně nic nemám, tak jsi nervózní.“*⁴³

Workflow⁴⁴

Pokud tvůrce vytváří film, kde bude mluvící hlavy kombinovat s dalším materiálem, je nutné koordinovat natáčení a zejména postprodukční práce s dalšími spolupracovníky, protože jednotlivé druhy materiálu se vzájemně

⁴³ Rozhovor s Martinem Kohoutem 31. 1. 2019. Záznam rozhovoru je dostupný na:

<https://drive.google.com/open?id=1FM5K8f3MS8Jt9IXfuLF4qKLUgz9v3210>.

Přepis rozhovoru pak na:

<https://drive.google.com/open?id=1dmwgg71Nkv3gmG0fBdu7muzsuiRPxsCU>

⁴⁴ Anglický termín *workflow* se mi zdá v tomto případě vhodnější než český výraz *postup práce*.

ovlivňují. Například archivní materiály mohou nahradit výpověď a naopak. V ideálním případě by bylo dobré mít všechny materiály před začátkem střihu. To je většinou z mnoha důvodů nerealizovatelné. Ale i kdyby to bylo možné, tak proces střihu ukazuje nové cesty a žádá si vyhledávání dodatečných materiálů. Je tedy nutné jednotlivé práce vzájemně koordinovat tak, aby se zabránilo zbytečně vynaloženému úsilí. Každý tvůrce má svůj vlastní způsob práce a postup, jakým pracuje. Těžko lze asi vytvořit jednotné workflow, které by vyhovovalo každému.

2.4.2 Mluvicí hlava jako formální prostředek

Pohlížíme-li na mluvicí hlavu jako na formální prostředek filmového dokumentu, má tvůrce několik možností, jak ovlivňovat estetické působení mluvicích hlav, jejich význam i celkové vyznění. V následujícím textu naznačím formální možnosti a otázky, kterými se filmař pracující s mluvicími hlavami musí nutně zabývat.

Snímání

Z výše uvedené definice mluvicí hlavy vyplývá, že filmař bude snímat detail až polodetail. Velikost záběru je volena tak, aby zdůraznila výraz lidské tváře. Kam se má ale respondent dívat? Přímě do kamery nebo stranou? Který úhel pohledu je výhodnější a pro jaké případy?

Kromě těchto aspektů se musí tvůrce rozhodnout, zda budou rozhovor svítit nebo použijí přirozené světlo. Je výhodnější použít jednu, nebo více kamer a co toto rozhodnutí s sebou přináší?

Důležitou pozornost musí filmaři také dbát při volbě pozadí. Vše, co je obsažené v rámu záběru, vytváří nějaký význam a mělo by mít vztah k respondentovi nebo k tématu. Nejzásadnější je rozhodnutí, jestli se bude natáčet v ateliéru nebo v přirozeném prostředí. Obě varianty s sebou přinášejí výhody i nevýhody.

Zásadním tvůrčím rozhodnutím je pak snímání na jednu nebo více kamer. Tato volba zásadním způsobem ovlivňuje střihovou skladbu. U jednokamerového snímání je nutné mluvicí hlavy kombinovat s nějakým dalším materiálem, aby se mohly zakrýt střihy ve výpovědi. Snímání na dvě a více kamer umožňuje využít pouze mluvicí hlavu, protože střihy ve výpovědi je možné zakrýt změnou pohledu kamery.

Střih

Způsob střihu je částečně určen již při snímání. Pokud je rozhovor natáčen na více kamer, umožňuje to použít kontinuální střihovou skladbu, která zakrývá střihové švy. Zde je samozřejmě nutné, aby byly dodrženy pravidla tzv. skladebného snímání. Musí být dodrženy předsnímací jednoty, úhel a velikost obou záběrů se musí lišit.

Oproti tomu jednokamerové snímání vyžaduje buď kombinaci s jiným materiálem, který může viditelné švy překrýt, nebo použití diskontinuálního střihu a tzv. jump cutů⁴⁵. Jump cuty jsou spíše zcizujícím prvkem upozorňujícím na samotné filmové médium a manipulaci s výpovědí respondenta, protože střih zviditelňují.

Speciální variantou jednokamerového snímání je natáčení do vysokého rozlišení. V postprodukci je pak možné záběry nazvětšovat a vzniká tak umělý dojem točení na dvě (či více) kamer. Při střihu pak dochází ke skoku po ose, ale pokud je rozdíl ve velikosti velký, divák švy nevnímá.

Volba způsobu střihu není jen čistě formálním rozhodnutím, ale do velké míry může ovlivnit obsah a zejména emocionální náboj výsledného filmu.

Zvuk

Nejvýraznějším prostředkem mluvicí hlavy je mluvené slovo, které přenáší většinu informací. Je proto nutné, aby bylo kvalitně nasnímáno. Kontaktní zvuk z kamerového mikrofonu je pro tyto účely nevhodný. Vhodnější je užit externího mikrofonu nebo mikroportu, případně oba typy kombinovat. Charakter projevu se nebude měnit pouze v závislosti na použité technologii, ale také na vzdálenosti respondenta od mikrofonu. Zvukaři doporučují, aby byl mikrofon umístěn, co možná nejbliže k ústům mluvčího. V případě delších rozhovorů je pak vhodnější použít stojan, protože žádný mikrofonista neudrží mikrofonní tyč ve správné poloze více než několik minut. V některých případech je dokonce mikrofon umístěn přímo v záběru, což sice vytváří zcizující efekt, ale na druhou stranu to umožňuje zachytit hlas téměř na úrovni vnitřního monologu.

Film založený na mluvicích hlavách obvykle netvoří jen mluvené slovo. Výpovědi bývají často doplněné hudbou, ruchy nebo zvukovými atmosférami, které mohou nést samostatné sdělení. Zvuková skladba se zásadním způsobem podílí na tvorbě emocí.

45 V češtině existuje pojem poskočný střih, který se ale v praxi téměř neužívá. Volím proto přesnější a užívanější anglický pojem.

Důležité je také zmínit ticho. Je to nástroj zvukové skladby, na který tvůrci obvykle zapomínají. Moment, kdy mluvící hlava umlkne přemožena vlastními vzpomínkami, může být velmi intenzivním prožitkem. Mluvící hlavy mohou umlknout a na moment se proměnit na tzv. **mlčící hlavy**⁴⁶.

2.4.3 Mluvící hlava z pohledu obsahu

Obsahem mluvící hlavy je z vizuálního hlediska obraz tváře, který je doplněn verbální audio složkou. Obrazová složka mluvící hlavy obsahuje neverbální projevy respondenta, které vypovídají o jeho psychologii a vztahu k vyprávěnému. Mohou také usvědčit zpovídaného člověka ze lži. Všechny tyto složky se týkají filmové postavy a toho, jakým způsobem z ní výpověď efektivně dostat.

Výběr respondenta

Postava, která bude před kamerou, je pro kvalitu mluvící hlavy naprosto zásadní. V první řadě to musí být člověk, který má co říct. Musí umět ale své sdělení předat na kameru. Situace rozhovoru není příliš přirozená a filmaři se s tím musí nějakým způsobem vyrovnat.

Pokud má respondent vadu řeči nebo má problémy s vyjadřováním, bude zásadní otázkou to, zda vůbec takového respondenta použít. Tito problematičtí respondenti vyžadují speciální zacházení. Každopádně osobnost mluvčího ovlivňuje způsob práce s ním bez ohledu na jeho rétorické schopnosti. Stejně tak jako osobnost režiséra ovlivňuje respondentovo psychické naladění během rozhovoru. Může vytvořit příjemné prostředí plné důvěry, nebo naopak místo konfrontace. Záleží na záměru režiséra.

Příprava respondenta na rozhovor

Každý respondent vyžaduje zcela jiné zacházení. Někdo vyžaduje důkladnou přípravu, kdy budování důvěry zabere spoustu času a někdo jiný naopak nevyžaduje přípravu téměř žádnou. Existují i případy respondentů, kteří nejsou schopni po prvním provedení danou repliku opakovat. Do velké míry to záleží na zkušenostech respondenta s natáčením.

*46 S mlčícími hlavami pracuji ve svém dokumentu *Neumlčené hlasy Beslanu* (2018, R: Tomáš Polenský).*

Režisér se musí rozhodnout, zda prozradí postavám svůj záměr a odkryje jim všechny karty, nebo jim naopak zastírá svůj záměr, aby je mohl zaskočit během natáčení. Toto rozhodnutí závisí na záměru konkrétního filmu.

Vedení rozhovoru

Vést rozhovor zaznamenávaný na kameru není tak jednoduchá disciplína, jak by se mohlo zdát. Způsob pokládání otázek dovede ovlivnit nejen obsah výpovědi, ale i její emocionální zbarvení.

Jak se správně zeptat, aby byla výpověď co nejefektivnější? Odpověď na tuto otázku opět vychází z konceptu filmu a osobnosti respondenta. Režisér musí velmi citlivě volit slova, zejména pokud se jedná o bolestivé téma. Pokud zvolí provokativní metodu, riskuje to, že respondent přestane spolupracovat. V některých případech se ale bez provokace nedá získat požadovaná výpověď. Režisér tedy musí být při volbě způsobu otázek velmi citlivý a neustále odhadovat reakce respondenta.

2.4.4 Mluvicí hlava v kontextu jiného materiálu

Obrazový materiál mluvicí hlavy je obvykle kombinován s dalším materiálem, který může mít různou podobu. Zároveň je nutno zdůraznit, že existují také filmy, které jsou obrazově založeny výhradně na použití mluvicí hlavy, ale ty tvoří spíše extrémní případy.

V následující části popíšu materiály, které se obvykle s mluvicí hlavou kombinují. Budu se také zabývat tvůrčími aspekty použití jednotlivých druhů materiálu. Nebudu se věnovat kombinaci mluvicí hlavy s observačně natočeným materiálem, protože pole tvůrčích možností je v tomto případě nepostižitelné a vzpírá se jakékoli kategorizaci.

Práce s archivními filmy

Archivní materiály reprezentují minulost postav a mohou dodat vyprávění širší historický kontext. Mnohdy se ale stává, že relevantní materiál není k dispozici. Tvůrci se pak nutně musí vyrovnávat s otázkou, do jaké míry mají být věrní historické skutečnosti.

Způsob použití archivního materiálu závisí na druhu filmu a záměru tvůrce. Někteří tvůrci chtějí zachovávat historickou věrnost, jiní chtějí ilustrovat a ostatní pouze evokovat atmosféru doby. Důležité je uvědomit si, že archivní

materiál nese určitý význam, který se nějakým způsobem vztahuje k výpovědím postav.

Práce s archivními fotografiemi

Fotografie slouží obvykle stejnému účelu jako filmový nebo video materiál. Jediný rozdíl je v tom, že fotografie zachycují statický okamžik. Tento nedostatek může být kompenzován v případech, kdy existuje série fotografií a divák tak může získat dojem rozfázovaného pohybu.

Někteří tvůrci fotografie rozhýbávají buď přímo při snímání nebo posléze v postprodukcí. Průkopníkem rozhýbávání fotografií je Ken Burns, který používal nejen zoomování, ale i různé panoramy, které umožňují fotografie oživit.

Dalším způsobem, jak oživit statické fotografie je použití zvuků, které odpovídají tomu, co se děje na fotografii. V kombinaci s pohybem mohou fotografie působit velmi intenzivně.

Práce s rekonstrukcemi

Hrané rekonstrukce často nahrazují chybějící materiál a pracují s prostředky hraného filmu. Jejich nevýhodou mohou být vysoké finanční náklady, zejména jedná-li se o historické období. Na rozdíl od archivních materiálů nebo fotografií hrané rekonstrukce postrádají autenticitu, protože se nepracuje se sociálními herci, kteří jsou ve filmu sami sebou, ale s herci, kteří předstírají, že jsou někým jiným. Pro použití hraných rekonstrukcí je potřeba ovládat vedení herce, aby byly sekvence uvěřitelné⁴⁷.

Práce s animací nebo ilustracemi

Podobně jako hrané rekonstrukce představují animace nebo ilustrace cizorodý prvek. Oproti archivním materiálům si divák uvědomuje, že se jedná o autorský konstrukt a jeho vlastní vizi událostí. Takový film se pak dostává do performativního módu, který zdůrazňuje subjektivitu a intenzivní emoce.

⁴⁷ Pro práci s hercem doporučuji: WESTON, Judith, *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television*, Michigan: Michael Wiese Productions. ISBN 0-941188-24-8

3. METODIKA

Ve své práci se budu soustředit výhradně na filmy, kde mluvící hlava tvoří dominantní výrazový prostředek celého díla. I když má toto téma přesah do dokumentární režie obecně. Pro definici své oblasti zájmu se zdráhám použít kvantitativní hledisko. Procentuální podíl mluvících hlav v celkové stopáži snímku není rozhodující. Film založený na mluvících hlavách budu tedy definovat jako film, jehož podstata sdělení stojí na rozhovoru. Jinými slovy, pokud by se z takového filmu vystříhly rozhovory, tak by ztratil smysl.

3.1.1 Cíl výzkumné části práce

Mým hlavním cílem je v první řadě obhajoba mluvící hlavy jako kreativního vyjadřovacího prostředku v dokumentárním filmu. Je nutné tento neformální termín používaný filmaři v praxi řádně definovat a ukotvit ho ve filmové teorii, kde je zatím používaný velmi zřídka.

Hlavním cílem mé práce je vytvoření komplexního přehledu tvůrčích aspektů mluvící hlavy, která by postihla všechny fáze tvůrčího procesu při práci na filmu založeném na mluvících hlavách. Tento přehled má mimo jiné za úkol obhájit mluvící hlavu jako legitimní prostředek uměleckého vyjádření v dokumentárním filmu.

K výzkumu budu přistupovat především z pozice praktikujícího filmaře, který má za úkol realizovat film založený na mluvících hlavách. Z tohoto pohledu budu představovat všechny tvůrčí aspekty, které musí tvůrce během kreativního procesu zohlednit.

Nutno podotknout, že tvorba filmu není exaktní disciplínou a neexistuje v jejím případě jedno správné řešení. Vždy je nutné zohlednit kontext a téma filmu, které autor zpracovává. Často tedy mohou být funkční zcela opačné postupy použité v různých kontextech. Ve volbě způsobu práce s mluvící hlavou také hraje velkou roli osobnost tvůrce a jeho estetické preference. Tato kritéria se snažím zohlednit mimo jiné i ve volbě použité metody.

Praktickým výstupem mé práce je film *Neumlčené hlasy Beslanu* (2018, R: Tomáš Polenský)⁴⁸. Tento film je založen na mluvících hlavách – výpovědích obětí teroristického útoku ze září 2004. Na práci s materiálem jsem měl možnost si ověřit, že mluvící hlava může být skutečně tvůrčí výrazový prostředek dokumentárního filmu. Prakticky jsem si vyzkoušel, jakým způsobem se dá s jednotlivými tvůrčími aspekty pracovat a práce na filmu mě navíc inspirovala k některým otázkám zahrnutým ve výzkumné části.

⁴⁸ více o filmu na: <https://www.unsilencedvoices.info/>

3.1.2 Použitá metoda

Základní metodu mého výzkumu představuje polostrukturovaný rozhovor s předními režiséry české dokumentární tvorby. Původně jsem chtěl zpracovat rozhovory s dvanácti dokumentaristy. Bohužel někteří filmaři jsou příliš zaneprázdněni a ve svých nabitých harmonogramech nenalezli na rozhovor prostor. Některé z původně zamýšlených tvůrců jsem nahradil jinými a ve výsledku se mi podařilo realizovat rozhovor s jedenácti tvůrci. Jsou jimi: Bára Kopecká, Petr Jančárek, Tomáš Doruška, Ivo Bystřičan, Apolena Rychlíková, Martin Kohout, Vít Klusák, Lukáš Kokeš, Helena Třeštíková, Jan Gogola ml. a Miroslav Janek. Seznam jmen reflektuje pořadí, ve kterém byli rozhovory realizovány.

Ve výběru jsou zastoupeni tvůrci všech generací, muži a ženy. Pro výběr respondentů jsem záměrně nerozlišoval, kdo z tvůrců ve své práci mluvící hlavy užívá a kdo ne. V konečném výběru jsou zastoupeny obě skupiny, což do značné míry umožňuje jisté zobecnění.

Tabulka 3.1.2 Věk a pohlaví respondentů

věk	do 30-ti let	do 40-ti let	do 50-ti let	do 60-ti let	do 70-ti let
muži	1	0	1	0	1
ženy	0	4	2	1	1

Snažil jsem se se všemi režiséry o osobní setkání, na kterém budu zaznamenávat jejich výpovědi ve zvukové podobě. Samozřejmě jsem mohl volit i obrazový záznam, ale z hlediska produkční náročnosti se mi tento způsob záznamu nezdal vhodný. Navíc u některých tvůrců nebylo možné realizovat osobní setkání a rozhovor tak probíhal zprostředkovaně přes Skype nebo telefon. S Vítem Klusákem a Janem Gogolou probíhal rozhovor přes Skype. Během rozhovoru s Janem Gogolou však došlo k výpadku sítě a část rozhovoru probíhala po telefonu. Tomáš Doruška byl v době rozhovoru v Turecku bez připojení k internetu, tak jsme také volili mobilní telefon.

Všechny rozhovory jsem nahrával na diktafon mobilního telefonu, což výrazně snižuje kvalitu a někdy i srozumitelnost nahrávky. Příště bych rozhodně volil kvalitnější rekordér a profesionální mikrofon z úzce směrovou charakteristikou, který by umožnil eliminovat zvuk prostředí. Výjimku tvoří Miroslav Janek, který mi poslal své odpovědi na otázky písemně. Následně jsem se během společného setkání doptával na to, co v písemných odpovědích chybělo, nebo bylo nejasné. Do prvního realizovaného rozhovoru s Bárou

Kopeckou jsem ještě nezahrnul téma workflow. K tomuto problému jsem ve své tvůrčí práci dospěl až po natočení tohoto rozhovoru. Následně jsem ji požádal o písemnou odpověď na tuto poslední otázku.

Tabulka 3.1.2 Typy rozhovorů

typ rozhovoru	osobní	skype	telefonický
počet	7	2	2

Metodu polostrukturovaných rozhovorů jsem kombinoval s výzkumem uměním (artistic research). Tematické okruhy otázek rozhovorů vycházejí zejména z mé vlastní praxe. Definoval jsem si problémy, které jsem ve své tvorbě řešil a následně formuloval tematické okruhy rozhovorů: mluvící hlava jako svébytný výrazový prostředek, výhody a nevýhody práce s mluvící hlavou, příprava a vedení rozhovoru, snímání, archivní materiály, rekonstrukce, komentář, střih mluvících hlav a zvuková skladba. V návaznosti na teoretická východiska své práce jsem se tedy primárně snažil postihnout všechny fáze tvůrčího procesu.

Při vedení rozhovoru jsem pracoval stejným postupem, jako když natáčím výpověď do filmu. Kromě níže popsáných otázek jsem používal řadu doplňujících otázek. Když se rozhovor ubíhal nesprávným směrem, snažil jsem se ho nasměřovat svými otázkami zpět k tématu. Často jsem se také na některé otázky zeptal vícekrát, abych donutil respondenta k jinému pohledu. Někdy jsem použil provokativní formulaci, která pomohla zpřesnit jeho výpověď.

Téměř všechny osobní rozhovory jsem natáčel v prostředí kavárny nebo restaurace. Přestože se vybrané lokace následně projeví negativně na technické kvalitě zvukového záznamu, svého rozhodnutí určitě nelituji. Příjemné prostředí totiž umožnilo zpovídáním větší míru uvolnění a zamyšlení se nad pokládanými otázkami.

3.1.3 Scénář rozhovorů

Seznam otázek pro vedení rozhovorů vychází kromě snahy o definování mluvící hlavy zejména z problémů, se kterými jsem se musel potýkat ve své vlastní tvorbě. Nejde jen o problémy, se kterými jsem se potýkal jako střihač ve spolupráci s jinými autory, ale v poslední době také jako režisér vlastních filmů. Nejvíce níže popsáný seznam otázek reflektuje práci na mém tvůrčím projektu *Neumlčené hlasy Beslanu* (2018, R: Tomáš Polenský):

- 1) Jak definovat mluvící hlavu?
- 2) Jsou mluvící hlavy legitimním výrazovým prostředkem?
- 3) Patří mluvící hlava do televize nebo do filmu? Jaký je v tom rozdíl?
- 4) Jaké jsou příčiny averze k mluvícím hlavám?
- 5) Jaké jsou výhody práce s mluvící hlavou?
- 6) Jaké jsou nevýhody práce s mluvící hlavou?
- 7) Jak připravovat respondenta na rozhovor?
- 8) Jak vést rozhovor s respondentem tak, aby byla výpověď co nejefektivnější?
- 9) Co dělat s problematickými mluvčími, které mají silný příběh?
- 10) Jak nejlépe snímat mluvící hlavu? Ve studiu nebo v přirozeném prostředí? Jak ji nasvítit?
- 11) Má se mluvící hlava točit na více kamer? Jaké jsou výhody a nevýhody vícekamerového řešení?
- 12) Jaký úhel pohledu funguje nejlépe: do kamery, blízko k ose kamery, nebo mimo osu kamery?
- 13) S čím se dají mluvící hlavy kombinovat? Můžou stát samy o sobě?
- 14) Jak se dá pracovat s archivními materiály? Jaké jsou přístupy?
- 15) Co si myslíte o hraných rekonstrukcích případně animaci, které doplňují mluvící hlavy?
- 16) Jak přistupovat k natáčení hraných rekonstrukcí?
- 17) Jak se dá pracovat s komentářem? Mají se mu tvůrci spíše vyhnout?
- 18) Jak stříhat mluvící hlavy? Kontinuitní versus diskontinuitní přístup?
- 19) Jak může zvuková skladba pomoci intenzitě výpovědí?

Na základě problémů s koordinací práce ilustrátorky, střihače a animátora, které jsem řešil při tvorbě filmu *Neumlčené hlasy Beslanu* (2018, R: Tomáš Polenský), jsem dodatečně do seznamu přiřadil ještě poslední otázku:

20) Jaké je ideální workflow při použití rozhovorů, archivů a animací?
Co je třeba mít před začátkem střihu a co lze dodělat v průběhu?

Tabulka 3.1.3 Tématické okruhy otázek

tematický okruh	čísla otázek
mluvící hlava jako svébytný výrazový prostředek	1, 2, 3, 4
výhody a nevýhody práce s mluvící hlavou	4, 5, 6
příprava rozhovoru	7
vedení rozhovoru	8, 9
snímání	10, 11, 12
archivní materiály	13, 14
rekonstrukce	15, 16
zvuková skladba	17, 19
komentář	17, 19
střih mluvících hlav	18
workflow	20

3.1.4 Metoda zpracování rozhovorů

Celkově jsem natočil více než jedenáct hodin rozhovorů, které jsem si nechal přepsat do písemné podoby. Bohužel přepisy nedělal stejný člověk, což trochu zkomplikovalo editaci. Neurčil jsem totiž jednotné téma zpracování. Některé přepisy byly doslovné se všemi přeřeknutími a v jiných tyto projevy naopak chyběly. Musel jsem tedy přepisy ve finálním textu disertace výrazně upravovat a sjednocovat jejich podobu. Záměrně jsem zachoval neformální projev, který podporuje autenticitu a spontánnost výpovědí.

Každý rozhovor jsem si nejprve podrobně prostudoval a vyznačil jsem si vybrané pasáže. Následně jsem vytvořil samostatný dokument, do kterého jsem kopíroval vybrané výpovědi. Výpovědi jsem řadil do osmi tematických bloků: definice mluvící hlavy, obhajoba mluvící hlavy a averze k nim, příprava a vedení rozhovoru, snímání, kombinace s archivy, fotografiemi a dalším materiálem, zvuk, střih, a workflow.

V každé tematické kategorii byly použity výpovědi všech respondentů. Nicméně původní pořadí odpovědí v konkrétním rozhovoru nebylo zachováno. Pracoval jsem s daným materiálem jako střihač při tvorbě filmu založeného na mluvících hlavách. Měnil jsem tak například pořadí

jednotlivých odpovědí, aby výpověď byla pochopitelná bez použití mé otázky. Zároveň jsem ve výpovědích zkracoval odbočky od tématu, vyhazoval váhání a přehazoval pořadí jednotlivých vět tak, abych tím zpřesňoval význam. Důsledně jsem dbal na to, abych citoval pouze věty a slova, která respondenti použili a nedopisoval jsem tam slova vlastní. Nikdy jsem zároveň neměnil původní význam respondentovi odpovědi.

První výběr měl přes 120 stran textu a představoval vlastně paralelu k režijní výběrce při střihu dokumentárního filmu. Vzhledem k rozsahu jsem ho dále redukoval. Druhý výběr měl přibližně 97 stran, což bych mohl připodobnit k prvnímu hrubému střihu. Tento „hrubý střih“ se stal výchozím materiálem pro výzkumnou část mé disertační práce. Tematický okruh definice mluvicí hlavy jsem pro nedostatek odborné literatury částečně použil v teoretické části. Fragменты výpovědi posloužily v teoretické části v kapitolách věnujících se úhlům pohledu na mluvicí hlavu.

Zbývající tematické okruhy tvoří komplexní přehled tvůrčích aspektů mluvicí hlavy ve výzkumné části. Celá tato kapitola je tvořena jako při střihu filmu založeného na mluvicích hlavách. Při výrobě filmu se používá metoda tzv. **paper cut**⁴⁹. Natočené výpovědi jsou přepsány tak, aby si v nich mohl režisér vyznačovat vybrané výpovědi. Tyto se pak obvykle vytisknou na papír, jednotlivé výpovědi se nůžkami vystřihají a skládají se ve výsledný paper cut. Režisér pak má na papíře „sestříhanou“ kostru celého filmu z výpovědi respondentů a šetří tak drahocenný čas ve střižně. Stejnou metodu jsem použil při práci na svém filmu *Neumlčené hlasy Beslanu*.

Výzkumnou část tedy bude tvořit paper cut textu založeného na mluvicích hlavách, které tematizují tvůrčí aspekty mluvicích hlav. Jednotlivé výpovědi budu řadit tak, aby se neopakovaly a neustále rozvíjely téma mluvicích hlav a práce s nimi. V žádném případě tedy nebudu používat u jednotlivých témat výpovědi všech respondentů, protože by ne vždy docházelo k vývoji tématu. Na druhou stranu programově pracuji se všemi respondenty, přestože někteří mají pouze několik kratších vstupů.

Z hlediska dramaturgie rozhodně nelze mluvit o narativní a dramatické formě výsledného tvaru. Spíše bych výslednou metodiku přirovnal k žánru eseje, která tematizuje tvůrčí aspekty mluvicích hlav z pohledu našich nejpřednějších dokumentaristů.

Uvědomuji si, že tato metoda je zcela vzdálená exaktním vědeckým postupům. Nicméně svým konceptem zcela odpovídá práci střihače nebo režiséra při tvorbě filmu založeném na výpovědích mluvicích hlav. U každé výpovědi je hypertextový odkaz na zvukový záznam výpovědi i jeho přepis.

49 Tento termín by se dal přeložit jako „střih na papíře“.

Čtenář, tak bude moci porovnat původní výpověď z tou editovanou. Bude mu tak poodhalen proces manipulace, který je filmařům vlastní.

3.1.5 Odkazy na rozhovory

Jelikož se ve výzkumné části opakují respondenti v krátkých intervalech, jejich průběžné citování by značně zaplevelilo výzkumnou část textu. Rozhodl jsem se proto odcitovat všechny rozhovory na tomto místě, aby ve výzkumné části zbyl prostor pro odkazy na citované filmy a jiné poznámky pod čarou. Rozhovory jsou citování v pořadí, ve kterém byly natáčeny.

Bára Kopecká

Rozhovor ze dne 21. 5. 2018. Záznam rozhovoru je dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=1Yzafw1emN2I_PqhZMqqQSkO2e4Assz7-a

https://drive.google.com/open?id=1_klG7HtybPcjJaOjDMVQuc7iP1CRQVnx

Přepis rozhovoru je dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=1k9lwWmQVzCHM4qlb-LFaxnC5XLk_HW3Li5LHOtptfU

Petr Jančárek

Rozhovor ze dne 30. 5. 2018. Záznam rozhovoru je dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=1iI4_HuytBU5FloKX1TY06CGHwhSruCEoa

<https://drive.google.com/open?id=1T29EKS63b1OZC584tMIsExoPTpA4aqUD>

Přepis rozhovoru je dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=1PrGk6_8i2cIyTbVVyP-vEADikt1En9vJ

Tomáš Doruška

Rozhovor ze dne 5. 7. 2018. . Záznam rozhovoru je dostupný na:

<https://drive.google.com/open?id=1qSJdCHvAhW5Isq2u-SeQD48x8OKdBqVy>

Přepis rozhovoru je dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=1PgVhB8Gnv-_53v3_il7fqeDOPQi96Dul

Ivo Bystřičan

Rozhovor ze dne 26. 7. 2018. Záznam rozhovoru je dostupný na:

<https://drive.google.com/open?id=1leGilEPbok3KbDmkRctQdQPPmXUimgKM>

Přepis rozhovoru je dostupný na:

<https://drive.google.com/open?id=1WOHxlCOnrQAw6ov0PPlc-0VHAsWlJJ-6>

Apolena Rychlíková

Rozhovor ze dne 17. 10. 2018. Záznam rozhovoru je dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=13I4YrPIIP5GIKJrRuQ_xlwm44LzkRigZ

Přepis rozhovoru dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=1NIIdMN3L0dJ7I-BLG0I9Kpu55C0DG1wyp9vKdiKQ_dsA

Martin Kohout

Rozhovor ze dne 31. 1. 2019. Záznam rozhovoru je dostupný na:

<https://drive.google.com/open?id=1FM5K8f3MS8Jt9lXfuLF4qKLUgz9v3210>

Přepis rozhovoru je dostupný na:

<https://drive.google.com/open?id=1dmwgg71Nkv3gmG0fBdu7muzsuiRPxsCU>

Vít Klusák

Rozhovor ze dne 1. 2. 2019. Záznam rozhovoru je dostupný na:

<https://drive.google.com/open?id=1dlenn0fEUNCTzcfSBBP3olURQOFtLN>

Přepis rozhovoru je dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=1MvHrYuf3mXtjZOxNWx0P_PblKTSJvZ1O

Lukáš Kokeš

Rozhovor s Lukášem Kokešem ze dne 6. 2. 2019. Záznam rozhovoru je dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=1uMPy4WW8tKhf1DhVke2aliiJmTv_ARMf

Přepis rozhovoru je dostupný na:

<https://drive.google.com/open?id=11qIACjWa1oLmswpsPTinfnH4C9HKgssp>

Helena Třeštíková

Rozhovor ze dne 7. 2. 2019. Záznam rozhovoru je dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=1b6iTmbO60lQz_i5WcmE0l13LeMvAxW9i

Přepis rozhovoru je dostupný na:

<https://drive.google.com/open?id=1woHbILLc7LO-rlbu4mqsbuCeaRRODXd7>

Jan Gogola ml.

Rozhovor ze dne 15. 2. 2019. Záznam rozhovoru je dostupný na:

<https://drive.google.com/open?id=1CbpmFCieXSe4jZFz00XbNID1CNLAERGQ>

Přepis rozhovoru je dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=1S5Q_VQWB5m4_t5qNk01m2sBWZG-HRIFE

Miroslav Janek

Rozhovor ze dne 18. 2. 2019. Záznam rozhovoru je dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=1Su6HkvFJqddGj3_rxzZ-gtVoTiWxUIlw

Přepis rozhovoru je dostupný na:

<https://drive.google.com/open?id=1Nm8ose7Mb5MHmO6YWogwAjDnGUkApKcr>

4. VÝZKUMNÁ ČÁST

Přestože jednotlivé výpovědi na sebe navazují, rozhodl jsem se z důvodu přehlednosti tuto část rozčlenit do 12-ti tematických kapitol: Prolog, Výběr a příprava respondenta na rozhovor, Vedení rozhovoru, Snímání, Zvuk, Komentář, Střih, Mluvicí hlava v kontextu jiného materiálu, Archivní materiály, Rekonstrukce, Workflow a Epilog. Každou kapitolu uvádím obrázkem z nějakého filmu, který pracuje s mluvícími hlavami. Cílem těchto obrázků je kromě členění textu také odkaz na vizuální podobu inspirativních filmů, o kterých se respondenti zmiňují nebo které považují za hodnotné. V textu průběžně tučně zdůrazňuji pasáže, nebo slova, která považuji za podstatná.

4.1 Prolog



Obr. 4.1.1: Snímek z filmu Tabloid (2010, R: Errol Morris)

Miroslav Janek: „Když někoho přišpendlím na jedno místo, namířím na něho kameru a mikrofon a nutím ho odpovídat na moje otázky nebo něco vyprávět a nic jiného přitom nedělat, vznikne tzv. **mluvící hlava**.“

Jan Gogola ml.: „Musím říct, že v souvislosti s mluvícími hlavami je důležité zdůraznit **moment tělesnosti**. Mohu vidět mimiku, mohu vidět výraz očí, neklid nebo nějaké vnitřní zklidnění toho člověka. V tomhle smyslu je mluvící hlava jistou výzvou pro toho aktéra, do jaké míry nás přesvědčí, do jaké míry nás osloví. Poněvadž ta tvář taky může prozrazovat ještě jinou jeho náladu a jinou jeho motivaci, než kterou nám verbalizuje.“

Vít Klusák: „Výhodou mluvících hlav je především to, že se dá mluvit o něčem, o čem by postavy samy od sebe nemluvíly. Můžou dostat otázku, která by ze situace nevznikla. Může prohloubit téma, které bylo naznačené, ale nebylo probrané. Může to přimět ke vzpomínání.“

Ivo Bystřičan: „Problém mluvící hlavy je, že pokud to není hluboká výpověď, která mění pohled na nás a na svět, tak **divák neunese víc než minutu**.“

Lukáš Kokeš: „Mluvící hlava je jedno z dokumentárních klišé, jeden z nejjednodušších prostředků, kdy respondent poskytne nějaké informace do

filmu. Zároveň je to velmi funkční a přirozený výrazový prostředek. Ale to předpokládá **důkladnou práci s rešeršemi**, aby člověk nebyl jako novinář, který někam přijde, položí pár otázek a v podstatě se nikam nedostane. Ale podobně jako Errol Morris⁵⁰ musí být partner tomu, koho před kamerou zpovídá. A musí na to být připravený. Myslím si, že to je těžká metoda, pokud má fungovat dobře.“

Apolena Rychlíková: „Důsledkem nadužívání nebo spíš tupého používání, se z toho stal takový vysmívaný prostředek dokumentárního filmu. Klasická mluvící hlava tak, jak si jí asi představí normální člověk, je polodetail sedícího chlápka nad padesát, který vypráví odborné kecy v nějakém dokumentu. Je to ještě ideálně prostráhané nějakýma překrýváčkama typu krajina, když je to třeba ekologické téma. Z hlediska režie je to takový nejjednodušší prostředek, jak dostat nějakou výpověď do obrazu a nemuset úplně používat filmovou řeč.“

Bára Kopecká: „Já si myslím, že mluvící hlavy jsou cenné, protože **žádný dokument není z podstaty věci objektivní**. To nejde. Ve chvíli, když máš mluvící hlavu, tak ta si může dovolit citový zabarvení, když říká svůj názor. Když ale použiješ hlas shůry a začneš ho citově zabarvovat, tak je to prostě blbě, protože je to propaganda a je jedno, jestli souhlasíš s tím politickým názorem, nebo ne. Mě to prostě štve. Mluvící hlava subjektivní být může, protože mluví za sebe a nehraje si na boha.“

50 americký dokumentarista

4.2 Výběr a příprava respondenta na rozhovor



Obr. 4.2.1: Snímek ze seriálu Vietnam War: Deja vu (2017, R: Ken Burns)

Miroslav Janek: „Úplně první podmínka je, aby ten člověk byl sám o sobě zajímavý, charismatický, a aby uměl vyprávět. Aby vyprávěl něco fascinujícího. To jsou tři takové zásady.“

Martin Kohout: „Nemůžeš udělat s kýmkoliv tu mluvící hlavu. Musíš ty postavy vybrat z nějakých důvodů. Buď že jsou bizarní, nečím zvláštní, vyšinutí, třeba Cibulka. Nebo pak si vybereš, že ten člověk prošel nějakým zvláštním typem zkušenosti.“

Apolena Rychlíková: „Pro mě je postava základ. Točili jsme s Terezou Reichovou Manifest jiné práce⁵¹, točili jsme pro Nedej se, o lidech kteří jako přemýšlí jako jinak o práci, jako z hlediska prostě práva na volný čas a jako na seberealizaci a tak.“

A měli jsme tam mojí kamarádku, kterou mám hrozně ráda a je fakt jako dost významná česká kurátorka. Když přišla na tu kameru a měla mluvit, strašně koktala. Zpětně jsme si uvědomili, že ona nesla nějakou strašně zajímavou myšlenku a strašně zajímavý příběh, ale vlastně to potom neprodáš tomu filmu.

⁵¹ Nedej se: Manifest jiné práce (2016, R: Tereza Reichová a Apolena Rychlíková)

Ne každý je vybavený na to mluvit veřejnosti. Je důležité s tím počítat a nelámat to přes koleno.“

Jan Gogola ml.: *„Při přemýšlení a při výběru aktérů do svým filmů, je pro mě hodně důležité, aby ti lidi byli schopní nějakého odstupu od sebe. Protože mně u těch filmů jde velmi často o moment proměny nějakého osudu.*

V momentě, kdy třeba při setkání s tím člověkem vidím, že je to člověk, který se strašně kontroluje, který se strašně hlídá, aby působil nějak, tak když to z nějakého důvodu není nezbytně nutné, tak s takovými lidmi netočím. Protože mám pocit, že oni už to pak trochu vnímají jako reklamu na sebe.“

Bára Kopecká: *„Dle mojí zkušenosti je dobrý připravit si respondenta tak, že se s ním nějakou dobu před natáčením setkáš a zjistíš, který úseky nebo témata mu jdou nejlíp a který od něj opravdu potřebuješ. Při prvním setkání se ho ptáš na všechno a pak si vytipuješ, co se ti líbí.“*

Apolena Rychlíková: *Záleží na tom, jestli ten rozhovor chci mít konfrontační, nebo ho chci mít spíš konsenzuální. Hodně jsem zvyklá posílat nějaké okruhy dopředu. Nebo aspoň okruhy těch témat, aby ten člověk věděl, na co se má připravit. **Setkávání před natáčením je důležité pro nějakou důvěru**, která by měla mezi respondentem a režisérem nastat. Když je to třeba konsenzuální věc, tak se to snažím s ním probrat, abych viděla, jak on reaguje. Nebo si aspoň obsahově říct, co tam potřebujeme mít za body a proč. Nemá smysl si to nechat vyprávět. Pak by člověk točil a bylo by to už úplně vyprázdněné, bez emocí.“*

Ivo Bystřičan: *„Já to vlastně většinou dělám tak, že se snažím co nejdýl získat k tomu člověku vztah. Abychom se nějakým způsobem spřátelili a snažím se co nejmíň narážet na to téma. Až v momentě, kdy se mi zdá, že to opravdu hodně chtějí vědět a že na tom začínají trvat, tak pomalinku začínám upouštět stavidla tématu a říkat, o čem přesně by to mělo být. Snažím se o to, aby moc nevěděli, co si o tom vlastně myslím.“*

Při kontaktáži se snažím toho člověka uvrtat nějak předem. Dokud jsme se ještě neviděli, tak třeba mailem vysvětlit, že je to důležité, že on v tom má hrát roli. A potom jet, popovídat si a nějak se sblížit mým zájmem o něj. Ale co nejmíň se bavit přímo o tom tématu před samotným natáčením.“

Helena Třeštíková: „Když jsem točila s lidmi, já jsem to pracovně pojmenovala *Paměť dvacátého století*, tam to bylo tak, že jsem se s těmi lidmi vždycky předem setkala, abych se představila, řekla, o co mi jde. Ale myslím, že to bylo vždycky jenom jednou, protože jsem se strašně bála otvírat nějaká témata, která potom budu chtít natáčet.

Když byste se s těmi lidmi začala bavit o tom předem, tak potom, když byste tam přijel s kamerou, tak by vám řekli: „No, jak jsem vám to řekl minule, tak tak to bylo.“ To je docela běžné.

Když se setkáte, je strašně výhodné mluvit úplně o něčem jiném. Samozřejmě říct základní info, o co vám jde, kolik nás přijde. Potom dostanete kafe: „Ježiš, umíte dělat dobré kafe. Z čeho to děláte, jak to melete?“ A na ty zásadní věci se ptát až před kamerou.“

Petr Jančárek: „Když je to člověk, který běžně dává 3-4 rozhovory za měsíc, tak ho připravujete jinak, než když se budete bavit s člověkem, který poprvé v životě sedí před kamerou. Je to prostě na vás jako na autorovi nebo na tom tazateli nebo na tom štábu, abyste vytvořili **prostředí, ve kterém se ten člověk bude cítit komfortně a bude se s váma ochotný bavit.**“

Tomáš Doruška: „Není jedna cesta, protože určitě to bude jinak, když to bude nějaká stará paní a ještě třeba po mrtvici. A úplně něco jiného je stejně starý člověk, který má všech pět pohromadě.

Lidi jsou dále uvolněnější, když ví, že s nima nebudeš manipulovat, že mají nějaké věci pod kontrolou - dáš jim třeba možnost autorizace.“

Lukáš Kokeš: „Myslím, že není potřeba připravovat respondenta, ale že se musí připravit tazatel. **Umění vést rozhovor je těžká disciplína, takže spíš bych připravoval sám sebe, pokud bych někam šel někoho zpovídat.** Ani nevím, jak by se připravoval respondent. Pokud souhlasí s rozhovorem, tak je připravený.“

4.3 Vedení rozhovoru



Obr. 4.3.1: Snímek z filmu Zkáza krásou (2016, R: Helena Třeštíková)

Lukáš Kokeš: „Pro většinu lidí je mluvící hlava nevyhovující, možná protože nedokáží vést dialog tak, aby to dávalo širší smysl. K tomu se přiznám i já. Já bych to taky nedokázal. Je to disciplína, kterou úplně neovládám. Myslím, že ji neovládá spousta lidí, a proto jim právě mluvící hlava nefunguje.“

Ivo Bystřičan: „Dobrý rozhovor je ten, kdy se ten samotný zpovídáný člověk dozví o sobě něco nového. Najednou musí o něčem znova přemýšlet, promýšlet a měnit svůj už letama usazený pohled na sebe sama a na to, jak ty věci byly. Člověk je trošku zpochybněný ve svém dosavadním přemýšlení, které většinou už petrifikovalo. Já bych byl taky schopný odpovídat jako vrátek pořád dokola to samé. Dobré rozhovory jsou, když se ty předpoklady zpochybní. Člověk najednou neví, jak by odpověděl.“

Petr Jančárek: „Podle mého nejlepšího přesvědčení není žádný návod. Ten návod spočívá v tom: **chovejte se tak, abyste z konkrétního člověka dostali to, co je v něm nejlepšího.** U někoho to může být strohý komisní přístup, u

někoho to může být čas, který tomu věnujete. Těžko říct, je to spíš psychologická než filmařská úloha.“

Lukáš Kokeš: *„To je jako říct pila. Jsou různé typy pil. Mám pilku na železo, pilku na velké kusy dřeva, jemnou pilku na malé kousky dřívka. Všechno jsou to pily, všechno jsou to mluvící hlavy, ale každá ta pila slouží k něčemu jinému. Stejně tak každá mluvící hlava může sloužit k něčemu jinému.*

Když potřebuju větu do zpravodajství, tak samozřejmě potřebuju tu větu a nechci se dobrat psychologicky pravdivé výpovědi. Tak vezmu hrubou pilu a vyříznu z toho člověka tu větu, kterou potřebuju, aby zazněla.

*Když bych točil film o psychoterapii, kde člověk za měsíc stráví osm hodin na lehátku a já to všechno budu točit, tak potřebuju jemnou pilku, abych se opatrně prořezal k něčemu, co bude zajímavé. Tam nechci jenom jednu větu. Chci jich víc a ty budu pak nějak skládat. Potom bych teprve přemýšlel, jak to ve střížně vycpat něčím jiným, když bych nechtěl stříhat výpovědi natvrdo. Ale nerad bych toho člověka brzdil v tom, aby se rozpovídal, protože by to bylo proti záměru, kterého chci dosáhnout. **Když se chci dostat hluboko do mozku někoho, tak ho nemůžu pořád znervózňovat poznámkami.** To by nefungovalo.“*

Miroslav Janek: *„Snažím se vždycky s tím člověkem strávit hodně času a točit co nejméně. Snažím se **smazávat rozdíl mezi točením a netočením** a vést volně plynoucí konverzaci po celou dobu. A pokud zjistím, že nutně potřebuji nějaké povídání, které pomůže držet film pohromadě (říkám tomu cement), pak to většinou točím až poslední natáčecí den, kdy už se s protagonistou dobře známe a víme, jak na to.“*

Jan Gogola ml.: *„Já se snažím střídat roli kamery a média jako nástroje, které vytváří na všechny zúčastněné určitý tlak. Z toho důvodu, že to je konzerva věčnosti. To může ty lidi znervózňit do té míry, že budou v jisté křeči. Proto jeden z těch momentů, jak já používám to medium je, že se ho snažím zneviditelnit v tom smyslu, že kameraman i zvukař jsou domluvení, máme různé signály, že se chystá mizanscéna a že se točí tak, že to ten člověk vlastně nepozná. On samozřejmě ví, že tam je kamera, že tam stojí ten člověk s tím tágem. Ale já se ptám na něco, co visí na stěně, já se ptám na včerejší fotbal a vytvářím nějakou **přirozenou, uvolněnou komunikační situaci**, v jejímž*

průběhu vlastně najíždím na to téma, o které nám jde. Bez toho, že bych řekl: „Tak co hoši jsme nachystaní? Kamera jede, zvuk?“

*Druhý případ je ten, že někdy naopak to médium schválně využiju k tomu, že mám pocit, že si ten člověk si nevěří, že má co říct. A já vlastně najednou zatlačím na pilu v tom smyslu: „Prosím Vás teďka jsme tady, je tady ta kamera. A to je vlastně strašně důležité, proto jsem tady taky já a chci, aby to viděli i ostatní lidi tu vaši zkušenost, kterou jsem ještě od nikoho jiného neslyšel.“ A teď se obrátí role toho přístupu k tomu médiu a v určitou chvíli ho vlastně využívám k vyhecování, k **vyprovokování** toho člověka.*

Už se mi párkrát vyplatilo, že jsem třeba z určitého důvodu odešel. Ten člověk mluví a já udělám něco ve smyslu: „Promiňte já si musím odskočit, mluvejte dál.“ Zmizím, a toto není úplně situace mluvících hlav. Já to spíš vlastně používám, když je těch aktérů před kamerou víc a kdy mám pocit, že moje přítomnost v určité chvíli brání tomu, aby se více uvolnili.“

Martin Kohout: *„Je to dobré třeba přerušit, říct kafe a změnit prostředí třeba v půlce rozhovoru. Ono to pak je úplně jiné, ta druhá půlka.“*

Ivo Bystřičan: *„Začínám tím, co je nejmíň záživné a to jsou fakta. Chci, aby ten člověk nějak racionálně vysvětlil povahu nebo postup svého konání, o co mu jde, jak věci dělá, proč dělá věci tak, jak dělá. Tohle se snažím odbít na začátku, když je ten člověk plný energie a ochoty, která se stoupajícím časem rapidně klesá.*

Potom, když mám základní dialog, díky kterému se ta věc dá odvyprávět, tak už se do něj pouštím. Jako neználek. Tvářím se i uměle, že o tom nic nevím, že to chci pochopit a že mi nedává smysl, proč celý život dělá tu věc takhle. Proč se k tomu staví takhle, že bych to chtěl vysvětlit, protože znám lidi, kteří to dělají opačně.

Konfrontační bývám relativně dost, ale za účelem toho, abych se dozvěděl víc. Je mi to vlastně nepříjemné, protože nerad dostávám lidi do nepříjemné situace a zároveň vím, že až tehdy člověk začíná, že se mu to přemýšlení rozběhne, protože najednou musí vysvětlit sám sebe a to je hrozně těžké. V tu chvíli začíná být člověk hrozně zajímavý.

Tím se dozvím i něco o sobě, protože s každým člověkem má člověk něco společného. V momentě, kdy ho dostane do nepříjemné situace, ten člověk se musí začít nějak bránit, to znamená sám sebe vysvětlit trošku hlouběji a poctivěji. Tím pádem se najednou ukazuje i něco ze mě, protože máme navzájem víc společného, než si myslíme.“

Jan Gogola ml.: „Mám malý papírek, a na každém natáčení si píšu na ten papírek, co potřebuju natočit ve smyslu druhu záběru, otázek, témat. Je to pro mě takové východisko, abych věděl, co chci natočit. Ten papírek mám v kapse a když jdu na cigáro nebo si jdu odskočit nebo se jdu napít, tak si to průběžně monitoruju a taky si dávám bacha na to, abych si tou přípravou neznemožnil zažít ještě něco jiného, ještě něco intenzivnějšího. **Furt si dávám bacha na to, abych se nepřipravil tou přípravou o intenzivní nečekané.** Že mi ten člověk začne vykládat, jak se nešťastně zamiloval do nacistky a já, protože to nemám ve scénáři nebo protože to nemám v bodáku, tak mu řeknu: „Ano pane Vomáčka, dobře, ale pojd'me se vrátit prostě k tomu, jak Jste...“ Tak to ne!“

Helena Třeštíková: „Jediné, co řeknu hned na začátku: „Prosím vás nemluvte spisovně.“ Protože **spisovnost je strašně problematická a protivná.** A většinou řeknu úplně na začátku: „Hele, berte to, jako, že si povídáme spolu. Nejsme žádné televizní noviny, nemusíme mluvit spisovně.“ Já se taky snažím sama nemluvit spisovně.“

Bára Kopecká: „Když člověk mluví o něčem osobním, tak čím je to hovorovější a s gestama, tím líp. Je to autentičtější. Jiné to ale je ve chvíli, když je člověk třeba za historika, tak tam ta hovorovost nefunguje. Tam podkopává jeho autoritu. Když někdo mluví moc školeně, tak mu řekneš: „Mluvte normálně.“ Ale když pak má mluvit a být za odborníka, tak je potřeba, aby mluvil trochu školeněji.“

Helena Třeštíková: „Moje zkušenosti jsou, že vždycky na začátku je nervozita veliká, ale ta opadne. Samozřejmě **hodně chválím.** Třeba: „Ježiš, to jsem ještě nikdy neslyšela, o tom takhle vyprávět!“ Nebo: „To je neuvěřitelně zajímavěj příběh!“

Možná to i trochu přeháním. Nechci říct, že bych byla nějaká svině vypočítavá, která si myslí o někom, že je debil a chválí ho. Tak to ne. Myslím, že na každého to funguje, protože ho to uklidní. Jenom si to představte, každý jde na schůzku s vámi a teď si říká: „Ježišmaria, já nejsem zvyklej mluvit, jak já to řeknu. A co když mi budou vypadávat slova. A ono je to těžký mluvit a budou na mě koukat. A co když neudržím nit.“ Teď si sedne naproti vám a vy mu řeknete: „Ale Vy to říkáte úplně senzačně!“ Tak úplně kdokoliv trochu roztaje.“

Vít Klusák: „Byly situace, kdy jsem potřeboval někoho zaskočit, politika i vlastního otce. Když cítí, že na ně míří kamera, tak chtějí říkat, co vědí a co mají vyzkoušené, že už zabírá. Nejsou moc ochotní se pouštět do nějakého riskantního uvažování. A to dělá Gogola⁵², Vachek⁵³, Mareček⁵⁴, že ty lidi nějakým způsobem znejistí. Gogola řekne pekaře: „Je ten koláč nekonečný, má nějaký konec?“ Ted' si člověk řekne, že se mistr Gogola snaží filozofovat s pekařkou a pekařka řekne: „No, koláč je dokola, tak je nekonečný, ale když do něj kousnete, tak mu vyrobíte konec.“ A vlastně mu odpoví dobře. On se jí neptá, aby jí ztrapnil, ale chce ukázat, že i obyčejná ženská s koláčema, dokáže přemýšlet.“

Petr Jančárek: „Nepoužívám svoje otázky ve filmu, protože zdržují. Filmový čas je strašně drahý a já ho nechci utrácet tím, že se na něco budu ptát. Já potřebuju, aby to, na co jsem se ptal, bylo obsažené ve výpovědi. Je to o dynamice, o čase. Ta hodina nebo půlhodina, kterou máte na film, se dá zúžit tím, že mluví respondent, ne vy.“

Já na to mám takovou otřepanou formulku. Když s nimi mluvím, tak říkám, jestli můžou odpovídat jako ve škole celou větou. A tomu většinou lidi rozumějí.

Musíte hlídat, aby ty odpovědi byly použitelné. To je součástí té práce. Jaký čepeček měla Karkulka? Když odpověď zní: „Červený.“ Tak je to špatně. Odpověď zní: „Karkulka měla samozřejmě červený čepeček.“ Nebo něco takového.“

Lukáš Kokeš: „Myslím, že je to rušivý moment, který spíš spěje k tomu, aby se rychle něco natočilo. Když člověk říká: „Odpovídejte celou větou. Já musím vystříhnout svoje otázky, tak začínejte celou větou“ To myslím, že spoustu lidí vyvede z míry.“

Ivo Bystřičan: „Někdy je ta otázka důležitější než odpověď. Velmi dobrá metoda může být, když můžou v tom filmu znít otázky. Těma otázkama se dá mnoho říct a zároveň to tam vnáší figuru režiséra jako někoho, kdo projevuje svůj úmysl nebo svoje hodnoty. Už to není takové, že to nechávám znít z toho,

52 dokumentarista Jan Gogola ml.

53 dokumentarista Karel Vachek

54 dokumentarista Martin Mareček

jaké lidi použiju, jak je sestřihám a jak je seřadím. Těma otázkama dávám jasnou navigaci toho svého myšlení a nechávám taky diváka nesouhlasit. On může nesouhlasit spolu se mnou nesouhlasícíma mluvícíma hlavama. Může být na jejich straně, může být na mé, může být ještě úplně na jiné.“

Helena Třeštíková: *„Lidi mají tendenci opakovat něco z vaší otázky. Třeba „Považuješ to za chytrý nápad?“ Tak ten člověk odpoví: „Jo, považuju to za chytrý nápad.“ To slovo mu vložíte do pusy tím, že se ho na to zeptáte. Zatímco, když já řeknu debilně: „A co ty na to?“ Tak mu dávám větší prostor, aby odpověděl, jak mu huba narostla. A ne to, co bych mu já implikovala tou otázkou.“*

Když je nějaké vyprávění dramatických věcí, tak já reaguju, ale neptám se. Jenom koukám, mlčím, divím se a žasnu. On souká další a další věci a někdy jsou to ty nejzajímavější výpovědi.

*Těžko se tomu dávají pravidla, která jsou platná pro všechno, ale určité momenty opravdu fungují. To už je letitá zkušenost. **Když to vytušíte a necháte i chvíli ticha, tak může nastat strašně zajímavá situace.** Ten člověk se najednou do toho zapojí, ještě něco vymyslí nebo to formuluje líp. Nebo přidá detaily. Dokončí to, udělá tečku a když vy se zeptáte dál, tak odpoví na tu otázku. Zatímco když dopoví, udělá tečku a vy jste ještě chvíli zticha, tak něco přidá.“*

Jan Gogola ml.: *„My třeba považujeme za projev sebevědomí, jistoty, suverenity, že někdo vystupuje a vyjadřuje se jednoznačným způsobem. Tady nastává otázka, jestli k jisté bytostnosti a přesvědčivosti člověka třeba nemá patřit i to, že se odmlčí, že přeruší větu, že se zamyslí, že znejistí, že se vrátí k tomu, co řekl a řekne to jinak. A tady tento moment té formální blízkosti toho detailu mluvící hlavy najednou vytváří z toho obličejě určitou krajinu s různými polohami, která nám o tom člověku může říct, že má i jiné prostory. Něco ukrývá, něčeho se bojí, k něčemu chová zášť, s něčím se identifikuje. To se může projevat i podle toho, jaký má výraz, jakou má intonaci, jaké má posazení hlavy, když zrovna mluví o té nebo které věci. Když někdo mluví o nějaké rozjitřující životní zkušenosti a dojdou mu slova, nedokáže to vyjádřit, tak si myslím, že můžeme zůstat i v minutovém tichu, kdy se ten člověk odmlčí, protože ho přemůže vzpomínka. I tato situace je vyjádřením, jak ta zkušenost pro toho člověka byla důležitá, jak na něj dolehla, ale taky to je živá zkušenost.“*

Helena Třeštíková: „*Moje zkušenost je, že úplně nejlepší věci vznikají, když se řekne: „No, tak asi už jsem vyčerpala všechno...“ Dost často v téhle chvíli lidé začnou říkat něco hrozně zajímavého. Většinou končím to naše povídání tím, že řeknu: „Hele, já jsem se furt jenom ptala, ale třeba je něco zásadního, na co jsem se nezeptala, co bys chtěl, nebo co byste chtěl říct.“ Strašně dobrá věc. Mnohdy vznikne příběh strašně zajímavé výpovědi.“*

Martin Kohout: „*Když je odpověď moc dlouhá, tak se mu dá do toho skočit. Nebo když to skončí, tak se ho na to třeba ještě nějak nenápadně zeptat a on to zopakuje už třeba kratší. Taky platí, čím srozumitelnější, kratší otázka, tím srozumitelnější, kratší odpověď. Když to člověk rozkecává, začne se do toho zamotávat, tak ten člověk pochopí, že je to takové volnější a začne se taky zamotávat.“*

Bára Kopecká: „*Ono je spíš lepší nechat je to říct, ale pak se vrátit k těm bodům a říct je znova. Když to vyprávění má hodně široký oblouk, tak se z něho pak blbě dělá výřez. Nebo někdo si připraví, že chce strašně říct jednu věc, ale ty ses chtěl ptát chronologicky na jinou. On je pak hrozně netrpělivej, protože ti potřebuje říct tu hlavní věc, tak je dobrý ho nechat, ať ti to řekne a pak se třeba ještě vrátit k té hlavní věci.“*

Jan Gogola ml.: „*Když je výpověď příliš dlouhá, jsou různé cesty, jedna z nich je ta, že se k tomu vrátím za 15, za 20 minut. Musím na to pamatovat. Druhá cesta je normálně poprosit toho člověka, vysvětlit mu to: „Prosím vás, je vás v tom filmu 10, ten film má 30 minut, na každého mám takovýhle čas, nezlobte se, bohužel, nemůžu to použít celé.“ Myslím si, že toto se dá, jednou, dvakrát za den. Víckrát se to použít nedá, poněvadž už ten člověk získá pocit, že je s ním problém, že to neumí sdělit. Může se urazit.*

Pak je třeba i třetí cesta. Říct, že nám došly baterky, došla kazeta, přerušil se kábl, technický problém. „Nezlobte se, my jsme to chytli jen od půlky.“ A při této žádosti se taky dá říct: „Nemusíte se vztahovat k tomu a k tomu. Ten příběh je hrozně silný a bude ještě silnější, když se soustředíte na tento motiv.“ Pokusím se ho nasměrovat k tomu, co potřebuju.“

Tomáš Doruška: „*Když ten člověk stojí, tak má potřebu formulovat stručnějc. Má potřebu rozhovor ukončit dřív. Tak ho nesadit do pohodlného křesla, kde se bude vykecávat dvě hodiny, ale prostě na stojáka osm minut výpovědi a je to!*

Když to jinak nejde, respondenti mají závažné komplikace, tak jim na základě jejich myšlenek můžeš zformulovat ty tři věty, které řeknou. Zopakovat to s nima několikrát, až to řeknou dobře. To je ale právě ten televizní způsob, který do filmu nepatří. Naopak ve své tvorbě se snažím neverbalizovat otázky. Když už musím, tak nepoložit jednu otázku vícekrát, aby postava nedostala pocit, že sama sebe cituje.

„Odpovídejte celou větou?“ - tohle je typicky specialita Ostravské televize, strašně to usnadní celou televizní postprodukci publicistiky, ale u dokumentu bych řekl, že se to nesmí.“

Bára Kopecká: *„Když má někdo silnej příběh a neumí mluvit, tak nemůžeš dělat nic. Když ho potřebuješ, tak ho necháš mluvit a je potřeba ho nepřestříhat, i když dělá dlouhý pauzy, protože to pak vypadá, že tys to takhle blbě sestříhal. Ne, že on tak blbě mluví. A ještě tomu vezmeš punc té autenticity a vypadá to, že jsi ho strašně zmanipuloval. Když takhle blbě mluví, tak ho samozřejmě můžeš dusit, aby to řekl znovu. Když to z toho nevylejzá, tak je lepší ten projev nechat tak, aby to co možná nejvíc vypadalo přirozeně. Nesnažit se to moc upravovat. **Když používáš ty lidi, protože říkají něco osobního nebo emočního, tak já si myslím, že to divák přijme, i když mluví blbě.** Protože se řídí tím nonverbálním projevem a může si to domyslet. Když jim nejde rozumět, tak leda titulky.“*

Lukáš Kokeš: *„Když máš někoho, kdo má problémy s mluvením, tak to je z padesáti procent spíš otázka na toho člověka. Jestli on chce tímhle stylem svůj silný příběh říct. Může to být konceptuální rozhodnutí, že to bude celé koktavé, nebo se pak můžeme společně rozhodnout, že to nechceme. Tak bych třeba najal herce. Když by to byl blbý nápad, tak bychom mohli udělat komentář.“*

4.4 Snímání



Obr. 4.4.1: Snímek z filmu CERN (2013, R: Nikolaus Geyrhalter)

Vít Klusák: „Jan Šmok⁵⁵, který vedl katedru fotografie, měl takovou rubriku v magazínu, kde mu lidi posílali fotky a on je hrozně přísně hodnotil. Jednou v nějakém rozhovoru říkal, že je dobrý si uvědomit, co je kompozice. Řekl, že **to, co v záběru je, je stejně hodnotné jako to, co v záběru není.** Dobrá kompozice je o tom, že někdy ty dobrý věci vyloučíš. To, co zůstane mimo záběr, vypráví podobně hodnotně jako to, co to tam je. Tím, že to mlčí.“

Jan Gogola ml.: „Myslím si, že u těch mluvících hlav se strašně podceňuje ten prostor. Můžeme často vidět, že na tom pozadí jakoby nezáleží. Často se to řeší dvěma nešťastnými způsoby. Mám mluvící hlavu a je úplně jedno, kde sedí. Dám si jen bacha, aby za mnou nebylo okno, protože to by mě dělalo konturu.“

Druhý problematický moment, že se za lidi dá nějaké **černé pozadí** nebo nějaká plenta a oni se skvěle vysvítí. Já si myslím, že tady musíme dát bacha na míru té artificialnosti. Do jaké míry má být ten člověk opravdu vysvícený katalogovým způsobem? Máme člověka, který nám vzpomíná na něco znejišťujícího, je zaobalený celkově v té mizanscéně do něčeho, co je tak vzdálené momentu každodennosti. Protože je před námi najednou hvězda uchopená perfekcionista způsobem a myslím si, že si na to musíme dávat

55 český fotograf

bacha. Abychom tou mírou perfekcionalismu paradoxně neznepréhlednili tu živost té vzpomínky. Ta míra profesionality je zrádná a musíme dávat bacha, aby to nebylo umělohmotné.“

Lukáš Kokeš: *„Nevadí mi černý samet v pozadí a studiový typ svícení. Zároveň si poměrně často vzpomenu na to, co dělal Nikolaus Geyrhalter⁵⁶. Ten dělal rozhovory tak, že za lidi, kteří jsou v reálném prostředí nějaké atomové elektrárny, natáhl igelit, takže se celé to pozadí rozostřilo. Má zvláštní opar a ti lidé se z toho reálného prostředí najednou vyloupnou, protože za sebou mají natažený igelit. To mi přišlo jako dobrý způsob, jak v reálném prostředí dosáhnout nějakého typu abstrakce. Ale zároveň neudělat aseptický čistý ateliér. Je to něco mezi. To mě zaujalo.“*

Miroslav Janek: *„To formální zpracování potom záleží na tom, o čem to je. O čem to vypráví. Třeba v Balutách⁵⁷ jsme to nechtěli dělat u nich v obyváku, protože by to zbytečně rušilo koncentraci. Naopak, když chci člověka předvést v jeho prostředí, tak to natočím u něj v křesle. To opravdu záleží na jednotlivých případech.“*

Jako protipól proti Balutám bych uvedl můj poslední film, což je Brdečka⁵⁸. Tam mluví Tereza Brdečková o svém tatínkovi a není možné se ubránit sem tam tomu pocitu, že to je mluvící hlava. Tam je to všechno natáčené v bytě, ve kterém ona vyrůstala jako dítě s tím Brdečkou. Jsou tam ty jeho psací stoly a všechny možné detaily, sošky a podobně. Tam to dávalo zase naopak smysl, co nejvíc s tím prostředím pracovat. Já jsem tam pak natáčel i různé pohledy z oken. To je zase případ, kdy naopak je dobré to vytrhnout z té abstrakce a dosadit do konkrétního prostředí.“

Bára Kopecká: *„Záleží na tom, jaký máš koncept. Kdysi jsem dělala takovej koncept, kterej hrozně rozesmál mý kolegy. Bylo to o popravách za falšování potravinových lístků v padesátejch letech⁵⁹. Já jsem musela točit u lidí v těch bytech, tak jsem to točila v kuchyni. Někde stály naaranžovaný koláčky. Myslím, že jsem to trošku přehnala, protože to byla taková ironie. Já*

56 CERN (2013, R: Nikolaus Geyrhalter)

57 Ghetto jménem Baluty (2008, R: Pavel Štingl)

58 Universum Brdečka (2017, R: Miroslav Janek)

59 Jak to bylo doopravdy: Mědirytina (1999, R: Bára Kopecká)

takhle uvažuji vždycky. Když točím v jejich prostředí, tak proč bych je měla točit na gauči, když je to celý o žrádle. Většinou mi to takhle funguje.“

Apolena Rychlíková: *„Podle mě je taky důležité umět si říct, co tou mluvící hlavou chci říct a snažit se aspoň nějak částečně vytvořit tomu nějaké prostředí. Když jsem točila o Klinice⁶⁰, film pro televizi, tak jsem měla mluvící hlavy, ale ty mluvící hlavy byly zasazeny do nějakých prostředí, které ještě odkazovaly na něco jiného.*

Snažím se většinou, když je to mluvící hlava, pracovat s nějakým anonymním prostředím, kde se můžeš soustředit. Takhle jsme to dělali ve filmu o bezdomovectví⁶¹. Měli jsme nasvícená taková bílá plátna, která vypadala, že je to v ateliéru. Byla ale umístěná přímo na místě, kde ti lidi žijou a až v závěrečném záběru se odtajnilo, že ti lidi nejsou v ateliéru, ale třeba uprostřed lesa. Oni byli nasvícení, takže to vypadalo, jako v reklamě. Snažím se vždycky s tou estetikou pracovat s ohledem na téma, které vytvářím.“

Petr Jančárek: *„Já s oblibou používám tzv. mluvící hlavy jako neutrální pozadí. Hodně často uvažuji tak, že když si můžu **vozit svoje pozadí** a když vím, že bude hodně dobrých prostřihů, tak radši volím neutrální pozadí. Nejsm limitovanej prostředím a sjednocuju. Když vím, že s tím bude hodně práce, tak jdu radši do studia. Ve studiu se lépe pracuje i s koktavým respondentem, protože máte klid.*

Když mi někdo řekne, že se bude se mnou bavit výhradně v této konkrétní hospodě, tak s tím budu mít problém. Budu muset počítat s tím, že v tom nepůjde tolik stříhat, protože bude v pozadí nějaký hluk. Je to případ od případu.

*Když by to bylo v reálném prostředí, je důležité, abych měl dostatečnou variabilitu v hloubce ostrosti. Je potřeba ten objekt mluvící hlavy oddělit od pozadí tím, že ten mluvící člověk je zaostřený a pozadí je pokud možno **neostré**.“*

Ivo Bystřičan: *„Třeba ty Příběhy 20. století by se krásně daly točit doma, ale přijde mi, že to ten prostor hrozně zanáší. Hrozně tam vnáší kontext, který*

60 Nedej se: Klinika města (2015, R: Apolena Rychlíková)

61 Intolerance: Zábrany (2015, R: Apolena Rychlíková)

není podstatný. Není v tu chvíli vůbec důležité, v jakých sociálních podmínkách ten člověk žije.

To studio je dobré tam, kde se potřebuje soustředit na něco, co nijak nesouvisí s tím, jak a v čem ten člověk žije teď. Nedáme divákovi ten prostor, aby přemýšlel nad okolnostmi toho natáčení.

Když toho člověka vezmeme do parku nebo do kavárny, tak divák začne přemýšlet, proč v parku, proč v kavárně a nedává pozor. **Všechno, co není obsahem sdělení, odvádí pozornost.**

Pokud je to o tom, jak ten člověk žije teď nebo pokud to souvisí s jeho prací nebo s jeho oborem činnosti nebo s jeho rodinou nebo s jeho sociálníma podmínkami a ty věci jsou součástí toho tématu, tak potom to tak může být.“

Tomáš Doruška: „Aby ta paměť byla uchovaná, tak kontrolované prostředí ateliéru je vlastně jistější. Ale pro pochopení nebo **pro autenticitu je samozřejmě lepší přirozené prostředí.** Přirozené v uvozovkách, protože to můžeš vymyslet jako režisér a zasadit postavu někam, kde sice v životě nebyla, ale tebou správně vybraný kontext ji charakterizuje i víc, než její pokoj.“

Vít Klusák: „Studio, nebo neutrální pozadí mi připadá, že to skutečného člověka zbaví jakéhokoliv závanu normalnosti. Je to už moc divadelní pojetí snímání hlavy. Když víš, že ten svědek hovoří na místě činu, tak se mě to víc spojuje. Upřednostnil bych to takhle, ale nebráním se tomu. Oni často ty studiové hlavy, jsou exhibně nasvícené, jakoby chtěly ukázat, jak moc kontrastní to je. A to mi připadá, jako zbytečné dramatinizování.“

Mě připadá lepší, když mluvící hlava hovoří tam, kde to má smysl a kde se může otočit, protože tam vzniká cross-žánr. Začíná z toho být situace, může se dostat k nějaké interakci. Je to lepší, než někoho zapikolovat někde doma. Když jsem už někdy ty mluvící hlavy točil, tak jsem kameramanům říkal, ať to zapínají dřív a vypínají později. Když nastane situace, kde se zvukaři pokazí port, tak ať to rozšíří a ukáží celou situaci. Ať zaznamenávají i okolnosti vzniku toho rozhovoru. Třeba budeš točit rozhovor s ministrem a může tam vběhnout sekretářka a může se stát něco výborného, co dostatečně dokreslí situaci. Takže **za okolností vzniku mluvící hlavy můžeš natočit paradoxně i něco situačního.**“

Helena Třeštková: „Někdy točíte v takových provizorních podmínkách, že vás pustí na dvě hodiny do vězení, tam člověk nemá moc času něco svítit a komponovat.“

Samozřejmě přílišné aranžování lidí je na škodu. Ať si sednou, kde je jim nejlíp, to je hrozně důležité. Ať se cítí dobře, ať jsou co nejvíc přirození, ale zároveň, když mám pocit, že by to bylo kontraproduktivní, tak si troufnu těm lidem říct, třeba: „Hele teď je za tebou blbé pozadí, sorry. Můžeš si sednout támhle?““

Martin Kohout: „Mi jde víc o tu psychologii než o to, jak to vypadá. A psychologie dosáhneš, když to bude tak, jak ta postava chce. Když řekne natočíme to v kavárně, tak to bohužel budeš muset natočit v kavárně nebo u něj doma, kde je to hnusné a nejde svítit a nejde pořádně nastavit kamera. Ještě lepší je nesvítit vůbec, aby je to nerozptylovalo.“

Všechny tyhleto nevýhody by mohly vypadat tak, že kašlu na řemeslo, ale to není pravda. To řemeslo je, aby se ten člověk cítil co nejlíp a řekl to co nejpřirozeněji, to znamená nepravdivěji. Když nasadí masku a bude někde v křeči ve studiu, tak odvykládá to, co má naučené. Ty ho musíš vtáhnout do toho přemýšlení, aby se otevřel, aby byl schopen naslouchat argumentům.“

Ta kamera je pak trochu blbá, protože si to třeba člověk točí sám. Samozřejmě, že je to škoda, ale zároveň to nejde udělat jinak. Kdybych tam přišel s dvěma klukama, štáb takových buzerantů tří kluků nějakému důchodcovi nakluše do bytu, tak to vypadá, že ho tam jdeme okrást. Chce to mít s sebou aspoň jednu ženskou.“

Já jsem to točil na půl schválně, na půl neschválně, že jsem tam šel sám a pak mi produkční řekli, že jsme dostali peníze od fondu, a že musíme točit na full HD speciální kameru půjčenou z Barandova, že se musí svítit.“

Tak jsme šli točit na ČVUT ekonoma Chalupeckého⁶². No a úplně ho ta kamera vyřídila, jak tam viděl to světlo, jak tam viděl tu ohromnou kameru, tak odpovídal toporně, jak kdyby mluvil do ČT24. Vůbec jsem se na ten rozhovor nepodíval.“

Tomáš Doruška: „Klasika je použít měkké světlo, řekněme zestrany, nebo zepředu a potom nějaké doplňkové světlo na obrys, ať nesplývá“

62 Petr Chalupecký

s pozadím. Dá se přisvítit na pozadí, když je příliš tmavé - například rozsvítit světlo v pokoji.

Já si ale myslím, že by se to nemělo překombinovat. Pokud je to možné, tak nesvítím vůbec a snažím se zachovat atmosféru a spíš si stoupnout s kamerou tak, aby postava s prostředím nesplývala a nebylo to úplně hnusné. Takové ty lampičky na stolku, jak jsou v amerických filmech, to už je stylizace.“

Apolena Rychlíková: *„Já třeba hodně ráda točím na dlouhé sklo a taky si myslím, že je to psychologicky příjemné pro ty lidi, že jsi dál s kamerou. Můžeš si hrát s hloubkou ostrosti. Obecně mě to přijde hezčí, když postava je ostřejší a pozadí ne. Může to taky skýtat nějaký moment přeastření, že vlastně můžeš něco dořeknout a akcentovat uvnitř v tom záběru, aniž bys do něj musel stříhnout.“*

Vít Klusák: *„Tím jak používáme filmové kamery a skla, tak nám z toho leze nízká hloubka ostrosti, což pochopitelně tváři sluší. Občas řeším, že kluci zaostřili na řasy a nezaostřili na panenky. Ten rozdíl mi trochu vadí. Ale to se děje ve velkých detailech.*

Co řeším hodně, tak je vzdálenost kamery od toho, kdo mluví. Čím delší sklo, tím víc to té tváři sluší. Někdy kameramani navrhnou, aby se to netočilo z klasické vzdálenosti metr a půl až dva, ale že budeme třeba čtyři metry, abychom nějakým způsobem spojili pozadí. Odhalil jsem kdysi, že tam může být pocit distancu. Ty to tam cítíš, že tam je delší sklo. Když mi jde o to, aby byl rozhovor osobnější nebo že se člověk svěruje, tak řeknu klukům: „Hele, pro tohle musíme být blíž.“ Když jsi dál, ty to cítíš a on na tebe i jinak mluví. Přidá na hlase. Není to vhodná komunikační vzdálenost. Ale ono to zároveň osvěží to snímání.“

Jan Gogola ml.: *„Mohlo by se zdát, že když jde o mluvící hlavy, tak není moc, co řešit. Ale je to velký omyl. Závisí na výšce kamery. To můžeme vidět i na těch filmech, že někde je lehce podhled, někde je lehce nadhled, někdy režisér sedí půl metru od kamery a někdy dva metry od kamery. Nerozumíme pak tomu, proč je někde nadhled, někde podhled, proč je někde víc z boku a někde více frontálně.*

Považuju za jednu z mnoha velkých chyb, že potom se mi ten aktér dívá hrozně z boku, huř se navazuje divákovi kontakt. Divák má pocit, že by si měl v tom obýváku přesednout jinam, aby na sebe lépe viděli.

Ono je to zrádné, protože se řekne mluvící hlava, dáme to na stativ a nakropíme to. Ale v té zdánlivé jednoduchosti spočívá nebezpečí, že si neuvědomíme všechny tyhle možnosti a souvislosti.“

Tomáš Doruška: *„Záleží na kontextu, ale častá chyba je, když je úhel pohledu příliš mimo linii mezi kamerou a očima toho člověka. Když sedí moc do strany, tak to vlastně nevypadá, že mluví na nás, ale že mluví s někým jiným, kdo tam není přítomný a to je frustrující. **Ten, co se ptá, si má sednout co nejbliž k objektivu, aby byl skoro v ose.**“*

Pohled do kamery může být někdy nepříjemný, pokud to není opravdu záměr. Doporučuju, aby se respondent díval při interview na kompendium. To znamená ne dovnitř objektivu, ale na stranu, jako kdyby pohled do kamery, ale ne tak kontaktní. Nechává divákovi trochu soukromí.“

Miroslav Janek: *„Nejobecněji používaný je úhel blízko k ose kamery. Režiséři se tlačí co nejbliž objektivu, někdy dokonce brání kameramanovi ve výkonu tím, jak jsou na kameru nalepeni, aby mluvící hleděl na ně.“*

Já osobně používám pohled přímo do kamery, protože jsem sám sobě kameramanem. Nic jiného mi nezbyvá. Je to tím pádem pro mě to nejpřirozenější a často to může mít dobrý efekt na diváka, který se stává přímým posluchačem, mluvící se mu dívá do očí.

Někdy může být naopak velmi působivé snímat mluvícího úplně z boku, jako bychom ho pozorovali, aniž by o nás věděl. Ale musí to v dané situaci dávat smysl.“

Ivo Bystřičan: *„Když točím a mám jednu kameru, tak se snažím střídat polodetail s detailem. Počkám na konec věty a přetvořím záběr. Střídám dvě až tři velikosti. Pokud ho chci použít víckrát během toho filmu, nebo víc výpovědi za sebou, tak aby se ten záběr nějak měnil.“*

Když mám pocit, že to jde do něčeho osobnějšího, tak jdu detailněji. Když je to nějaká širší obecnější výpověď, tak spíš jdu na polocelek. Volím tuhle logiku s tím pohledem vedle kamery.

Ten frontální pohled, pokud to nemá být promluva k divákovi jako nějaký apel nebo něco takového, tak si myslím, že je velmi nepříjemný, znejišťující. Pokud to není záměr, tak je to blbě.“

Bára Kopecká: „Mě to hrozně funguje v tom *Thin Blue Line*⁶³, že se dívají do kamery. Působí to víc bezprostředně. Máš pocit, že to říkají přímo tobě. Ten film je navíc ještě o tom, co to je pravda. Když na tebe mluví jeden člověk a dívá se ti přímo do očí a pak na to strhneš jinýho člověka, který se ti taky dívá přímo do očí, tak začneš uvažovat o tom, co je pravda.“

Vít Klusák: „Když točím mluvící hlavy, tak ve dvou šířkách, aby se to líp stríhalo. Zrovna v *Matrixu*⁶⁴ jsem točil na 4K a zoomoval⁶⁵ jsem si. Nemění se osa. Mezi dvěma kamerama je určitá rozteč.

Když dělám mluvící hlavu třeba na *Ano, Šéfe*⁶⁶, když nastane nějaká situace, kde nelze nijak jinak dokumentovat, nebo jí uvést do kontextu, tak chci po kameramanech, aby měli kamery, co možná nejbliž u sebe, myslím, že dokonce i ty stativy zaklesnou do sebe, aby osy těch dvou kamer byly co nejbliž. Jedna kamera mi točí šířku říznutou u pupíku, druhá mi dělá hlavu.

Ideální je mít kamery blízko u sebe. S tím, že jedna kamera drží tvář a druhý kameraman se může od toho osvobodit. Když si člověk začne s něčím hrát, tak může švenkout, nebo přeastřit, když vzadu něco vznikne. Mám jistotu, že z jedné kamery to mám, ale z druhé mohou vzniknout okolnosti. Blízká může být polodetail, ta to drží. U detailu, když vidím, že se někomu něco leskne v brýlích, tak mu řeknu: „Hele zaostří to na ty brýle, na ten detail.“ Dovolím, aby mi natočil něco zajímavého.“

Apolena Rychlíková: „Já mám ráda detaily ve tváři, protože mi přijde, že v té tváři je možné vyzorovat, jak přemýšlí, že tam je toho víc, třeba v nějakých gestech rukou, takže proto bych volila určitě dvě kamery, aby se dalo nějak plynule navazovat.“

Petr Jančárek: „Já více kamer nepoužívám, protože vím, že mluvící hlavu schovám pod jiné záběry, co nejvíc to půjde. Třeba *Post Bellum* používá dvě kamery. Kdyby ten projekt byl založen na tom, že tam těch mluvících hlav bude

63 *Tenká modrá čára* (1988, R: Errol Morris)

64 *Český žurnál: matrix AB* (2015, R: Vít Klusák)

65 postprodukční nazvětšování obrazu

66 Zábavně-gastronomický reality show pořad, který vysílala Prima TV a jehož hlavním aktérem byl Zdeněk Pohlreich, jakožto uznávaný odborník v oboru gastronomie a vedení restaurace.

hodně, tak bych volil dvě nebo více kamer. Ale musí se to udělat chytře a s rozmyslem, aby se to dalo na sebe stříhat. Blbou výpověď nenastavíte ani 15 kamerama.“

Miroslav Janek: *„Ve vícekamerovém řešení nevidím vůbec žádné výhody, pouze nevýhody. Vede to jen k natočení více materiálu a svádí to k nadměrnému používání mluvících hlav. Navíc to je vlastně koncepční nesmysl, neboť divák je jen jeden a nemůže během jedné věty poskakovat z místa na místo – tím chci říct, že **při vícekamerovém natáčení se často nesmyslně mění POV neboli úhel pohledu.** Považuji to v seriózně pojatém autorském dokumentu za holou pitomost.*

Samozřejmě v takovém seriálu Zlatá šedesátá používali na mluvící hlavy dvě kamery, aby mohli výpovědi zkracovat a přitom zachovat zdání plynulosti. Přesto považuju rozmístění kamer ze dvou stran za podivné – jednou se hlava dívá doprava, pak zase doleva. Bylo by logičtější, kdyby byly obě kamery v podstatě na přibližně stejném místě, jedna by točila širší a jedna bližší kompozici mluvící osoby, přitom by byl úhel pohledu zachován.“

Lukáš Kokeš: *„Více kamerama se můžeš snadno pojistit do střížny, když nechceš používat ilustráky a archivní pokrýváky, fotky, atd. Tohle je nástroj, který pomůže v montáži těch výpovědí. Neruší to tím, že jsou tam jump cuty v těch výpovědích. Spousta amerických filmů to dělá na dvě, na tři kamery v různých šířkách a díky tomu je sestříhání výpovědi minimálně rušivé. Určitě je to jeden ze způsobů, jak si pomoci.“*

Jan Gogola ml.: *„Problém při vícekamerovém snímání myslím spočívá v tom, že ono se to používá kvůli střihu. Abych nemusel řešit, jak se z toho budu vystříhávat. Mám pocit, že jde často o promarněnou příležitost.*

Naše prostředí je zviditelněním našeho nitra. A zvláště ve chvíli, kdy natáčíme u někoho doma, tak se nacházíme v obýváku jeho duše a ten pokoj je materializací mentálního pokoje v tom člověku.

Když bych měl ty dvě kamery tak, bych si dal práci s kompozicí té druhé kamery ve smyslu jistého osahávání prostoru, ohledávání, detekování těch spojů mezi vyprávěním a tím prostředím. Nezůstal bych zafixovaný na jedné velikosti polocelku, který můžu stříhat na polodetail nebo na detail.

Využil bych tu druhou kameru k principům návštěvy, že jsem na návštěvě, v jeho místě, neboli i s tím místem. Když jsem u někoho na návštěvě, tak taky švenkujeme potom pokoji.

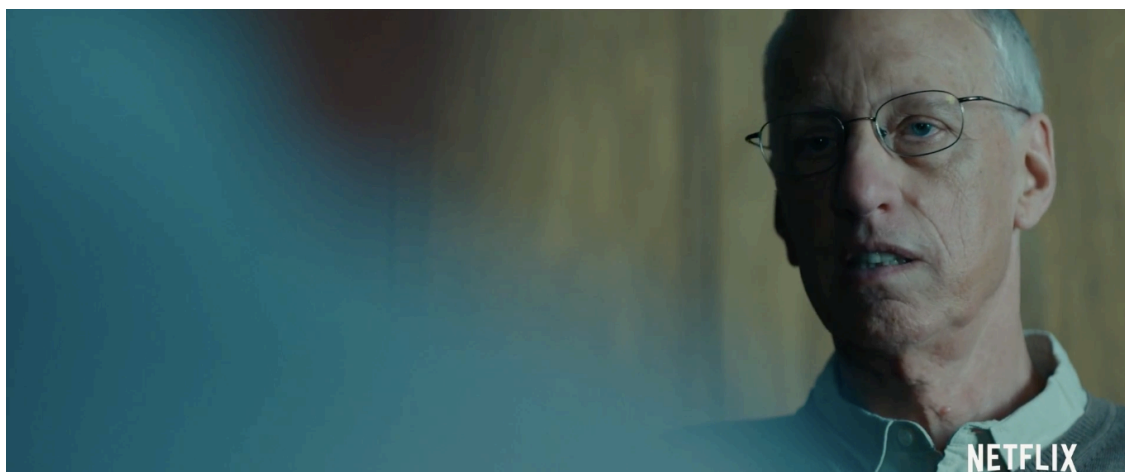
V momentě, kdybych požíval tu kameru tím osahávajícím způsobem, tak v tom musí být taky nějaké zákonitosti. Nemůže to být pel mel, aby se z toho nestaly prostřihy. To je jedno ze slov, které ve mně vyvolávají averzi. Prostřih nebo insert. Aby se z toho nestalo, on mluví o tom, jak sportoval, tak tam prostřihnu diplom. O tom může svědčit i něco jiného z toho pokoje, může to být nějaká věc, nebo nějaký detail nebo barva. Mohu ty věci používat mentálně synchronním způsobem, než tím doslovným.“

Bára Kopecká: *„Já jsem byla úplně ohromená tím Wormwood⁶⁷. Jak tam má, já nevím kolik kamer. Tím, že ta řeč působí plynule a střídá se perspektiva, úplně se ocitneš v hlavě toho člověka, v tom jeho příběhu. Ten hlas zní jakoby odevšad, ze všech perspektiv a to mi přišlo úplně neskutečný. Hlavně je to o obsesivním člověku, kterýho bereš vážně.*

*Podle mě ta místnost se stává jeho hlavou. A ty se v ní pohybuješ. Takhle to na mě působilo. Errol Morris tam nejdřív není a pak se tam objevuje jako němej svědek. On se ho potom ještě začne ptát. Je to takhle odstupňovaný, že nejdřív jseš v hlavě toho člověka, potom vidíš toho empatického posluchače, kterež se vůbec neprojevuje a pak vlastně přirozeně začne klást nějaký otázky. Mě obecně i v hraném filmu připadá, že nejdůležitější je vzbudit empatii a zájem. A tu **empatii vytvoříš nejlíp perspektivou protagonisty.**“*

67 dokumentární seriál Wormwood (2017, R: Errol Morris)

4.5 Zvuk



Obr. 4.5.1: Snímek ze seriálu Wormwood (2017, R: Errol Morris)

Tomáš Doruška: *„Po dvaceti, třiceti minutách souvislého povídání, pokud to není úplně klíčová informace pro tvůj život, tak ztrácíš pozornost. Někdo si myslí, že je to už po pěti minutách. Ale přijde moment, kdy vypneš mozek a přes ucho sice proudí zvuk, ale už se ti nevybavuje nic.*

Nejlepší je tedy impulzy střídat: atmosféry, hudba, ticho - v různých délkách. Nesmí to být předvídatelné a jednoduše matematické. Musí to být v mixu, kde je různých impulzů postupně víc. Potom je větší šance, že divák dekoduje, co ve filmu je.“

Petr Jančárek: *„Jde o verbální audio sdělení. To je to hlavní u tý mluvící hlavy. Je tam samozřejmě dodatečný efekt, jak se ten člověk tváří a jaký má celkový výraz. Když to člověk natočí ve studiových podmínkách, tak pak si s tím může dělat spoustu věcí. Můžete to podbarvit muzikou, ruchama, čímkoli dle libosti. Když to natočíte v hospodě, tak nebudete mít možnosti kvůli ruchu okolí.“*

Miroslav Janek: *„Zvuková skladba pomáhá vytvořit rytmus a ten ve filmu (na divadle, v životě) musí být naprosto dokonale dotažený do maximální účinnosti. Vše se odehrává v přesných detailech, jak který zvuk zazní mezi jednotlivými větami, slovy, atd.. To jsou všechno detaily, týkající se často jen několika filmových okének. A nezapomeňme, že jeden z neúčinnějších prvků zvukové skladby je ticho.“*

Lukáš Kokeš: „Mluvící hlava má pověst nejmíň imaginativního prostředku, ale tím spíš se dá ve zvuku pracovat s imaginací. K tomuhle by měl asi víc, co říct třeba hudebník, který pracuje s nějakou konkrétní hudbou. Že by konkrétní zvuky systematicky používal k nějakému cíli. To by mě i bavilo, zkusit udělat film, kdy podprahově vytvoříš akcenty tím, že použiješ motiv psa nebo já nevím. To by mohlo být zajímavé. Minimalista by si s tím určitě dost vyhrál.“

Samozřejmě zvuková dramaturgie je mnohem širší pojem než práce s hudbou, se slovem a se zvukovou atmosférou. I ve střihu se dá tím různým podtahováním a zmnožováním, ozvěnou, šeptáním, hlasitější, ztišenější úrovní dost kreativně pracovat.“

Ivo Bystřičan: „Dovedu si představit témata, kde se pro ty zvukové akcenty může najít velmi dobrý důvod. Vzpomněl bych na ten film od Šimona Špidly, který točil na železnici na Sibiři⁶⁸. Tam se pracuje se zvukem té železnice atd., které souvisí s tím prostředím. Akcentují se tam různé úder o kolejnici a takové věci. Tam to dokáže vtahovat do toho historického děje a evokovat tu atmosféru. Ono se s tím pracuje někdy docela silně a někdy úsporně, že to jen tak zazní z dálky a tam mě ty akcenty přišly dobré. Je potřeba, aby to nebyly manýry. S hudbou se tak pracuje velmi často, aby se tam něco fláкло, jenom aby tam něco bylo.“

Jan Gogola ml.: „Dá se říct, že se u těch mluvících hlav koncentrujeme téměř jenom na slova. Hudba se samozřejmě používá, filmová, komponovaná nebo dobová, což by ale mohl být výrazový prostředek, že nám ten člověk třeba pustí nějakou hudbu u sebe doma. Když jsme mluvili o tom zviditelnění duše skrze interiér, tak by se mohlo jednat o analogii zviditelnění, spíše **ozvučení duše skrze zvolenou hudbu.**“

Ale řekl bych, že vlastně převažuje v drtivé většině redukce těch mluvících hlav na slovo. Je to škoda. Otázka je, co by ten žánr jako takový, v momentě, kdy je převážně interiérový, umožnil a je to výzva k tomu, zvážít, jestli nezvolit pro mluvící hlavy ve větší míře exteriéry. Exteriéry nějakým způsobem vztahujícím se k tomu tématu, kdy by si s tou ruchovou stopou mohl pracovat mnohem víc.“

68 Mrtvá trať (2011, R: Šimon Špidla)

Vít Klusák: „Vybavuju si proslavený Remundův citát. V televizi byl jeden dramaturg, který se koukal do střížen a měl jednu radu: „Hudba to spojí“. Já si pomáhám falšováním diegetické hudby. Třeba Dalibor⁶⁹ je na srazu spolužáků v hospodě, kde nám vypli hudbu. My jsme je točili a pak jsme tam nějaké „duc duc duc“ potichu dali. Ono to tomu dá kontinuitu, i když jsme pochopitelně ze čtyř hodinového setkání vytvořili sedmi minutovou sekvenci. Člověk si to takřka neuvědomí. Ví, že jsme hledali, co to má být, ale přišli jsme na to, že když to bude mít melodickou linku, tobě se v hlavě stmelí ten čas.“

Bára Kopecká: „Hudba se používá běžně k podpoře nějaký emoce. A je to otázka citu. Když si ji neuvědomíš a jenom ti tam něco podpoří, tak je to dobře. Ale když si jí začneš uvědomovat, tak to přestává fungovat. Může ti lézt na nervy. Můžeš cítit, že tě někdo emocionálně manipuluje.“

Jít do konfliktu s mluvící hlavou, to myslím, že jsi sám proti sobě. Dát veselou píseň pod smutný vyprávění to asi nefunguje.“

Helena Třeštíková: „To je docela zásadní věc, že vždycky když někam přijdeme a hraje tam rádio, tak to je první věc: „Vypněte rádio.“ I když to jde proti všemu, co říkám, že by všechno mělo zůstat co nejpřirozenější. Zničí to atmosféru. S tímhle se nedá nic dělat, protože to potom nemůžete stříhat.“

Vít Klusák: „Teď jsem řešil s Adamem Bláhou⁷⁰, že je zvyklý lepit mikroport lepit na prohlubeň v krku a tvrdí, že ta kost je ozvučná deska. Ten zvuk je pak daleko lepší. Zajímavý efekt této techniky je, že slyšíš rozbušené srdce. Když se hodně zasoustředíš a ten člověk zmlkne, tak to trošku slyšíš.“

69 hlavní postava filmu Svět podle Daliborka (2017, R: Vít Klusák)

70 zvukař

4.6 Komentář



Obr. 4.6.1: Snímek z filmu Černé zlato (2018, R: Bára Kopecká a Jakub Režný)

Helena Třeštíková: *„Já si myslím, že jsou situace, kdy je nějaký komentář třeba, ale já se snažím ho moc nepoužívat. Snažím se to vždycky vymyslet tak, aby to mluvilo samo. Takový ten klasický komentář... si říkám, kdo to je, kdo mi to říká? A z jaké pozice mi to říká?“*

Já jsem začínala v krátkém filmu, sedmdesátá, osmdesátá léta, a to byla klasika. Všechny ty filmy měly nějaký komentář. To bylo peklo. Taky jsem udělala jeden nebo dva filmy s komentáři a pak jsem si řekla: „Nikdy, nikdy, nikdy.“ Vždycky se snažím, aby to bylo vymyšlené tak, aby tam ten komentář být nemusel. Připouštím titulky, když je něco zásadního třeba vysvětlit, tak titulky.

Ted' třeba v tom Formanovi⁷¹, tak tam to bylo potřeba. Přestože toho namluvil miliony ve všech těch dokumentech, tak byly věci, o kterých nemluvil, nebo nebyly zachycené. My jsme vycházeli z takové knihy, kterou on napsal. Původně jsme mysleli, že budeme citovat z té knihy a že to někdo přečte, ale pak se ukázalo, že ten autor té knihy nedá svolení, protože chce tu knihu využít pro americké producenty. Takže jsme to trošku upravili a je to v ich formě, Forman mluví o sobě a čte to jeho syn, který má podobný hlas, podobnou dikci. Takže takový maximum ústupků.“

⁷¹ Forman vs. Forman (2019, R: Helena Třeštíková)

Petr Jančárek: „*Komentář je výbornej prostředek, protože je nejohlednější ze všech prostředků, který existují. Samozřejmě je ale třeba mít dobrého komentátora, který ten komentář přečte. Já jsem třeba přesvědčený, že Andrea Sedláčková si pokazila svůj film o Václavu Havlovi Život podle Václava Havla⁷² tím, že k tomu sama načetla komentář, protože si myslela, že to řekne nejlíp. Tomu filmu to podle mě ublížilo.*“

Miroslav Janek: „*Většina autorů se komentáři vyhýbá, ale za určitých okolností může být komentář kvalitním výrazovým prostředkem. Autor si může například udělat z diváka spoluhráče, jak tomu myslím občas bylo u některých českých dokumentů v šedesátých letech. Nebo může aplikovat ironii či nadsázku a tím definovat svůj přístup k tématu. Každopádně pokud se nejedná o pouhou informaci, může dle mého autorský komentář fungovat velmi dobře, ovšem chce to trochu literárního nadání.*“

Jan Gogola ml.: „*Komentář může mít povahu jakéhosi metanarativu z hlediska, které danou problematiku může obsáhnout. Anebo komentář, který bychom mohli nazvat něco jako **nepolehlivý komentátor** neboli někdo kdo komentuje způsobem, ve kterém je zahrnuto jakési rozklizení, rozevření přístupu k něčemu.*“

Třeba Chris Marker má v tom filmu Lettre de Sibérie⁷³ sekvenci, kde opakuje 2x nebo 3x, s dvouma nebo třema typy komentářů a my vidíme 3 různé situace, přestože vidíme furt jednu. A to je ten moment nepolehlivého komentátora. Ať bychom považovali za nepolehlivé ten obraz nebo ten voiceover⁷⁴, dochází k napětí: „Kurňa tak, jak to teda je.“ My vidíme, že to může být tak i tak.“

Apolena Rychlíková: „*Pro mě je voiceover sugestivní, ale taky si myslím, že se sním musí pracovat na úrovni nějaké myšlenky. Třeba když jsme točili film se Sašou⁷⁵, tak on je celý složený z jejího komentáře mimo obraz. Je to čtení jejich deníkových záznamů z doby, ve kterých pracovala v těch pracích.*“

72 Život podle Václava Havla (2015, R: Andrea Sedláčková)

73 Dopisy ze Sibíře (1958, R: Chris Marker)

74 anglický termín pro komentář

75 novinářka Saša Uhlová je hlavní postavou dokumentárního filmu Hranice práce (2017, R: Apolena Rychlíková)

Tam to dávalo smysl, protože měla deník a vlastně to měla být repetitivní forma, která tě furt vrací k tomu momentu toho prožitku, který je v té době unikátní. Ty napíšeš ten deník každý den a tu emoci už nezrekonstruuješ, ale zachytíš už jenom slovem.“

Martin Kohout: *„Blbé je, když dodávám komentářem něco, co bych tam mohl dodat jinak a nebo když je ten komentář úplně stupidní, že si ten závěr udělá divák sám a komentář to jenom duplikuje. Musí se s tím prostě hodně chytře nakládat. Všechno dovolené, ale musí se s tím dělat chytře. Aby tam přinesl nečekanou další rovinu. Aby to posunul opravdu o patro.“*

Ivo Bystřičan: *„Blbý komentář je třeba komentář autoritativní tam, kde k tomu není dobrý důvod. Že prostě vykládá o tom, jaký byl komunismus, přestože se na to můžeme dívat různě a víme, že se na to můžeme dívat různě. Nebo když je to osobní příběh tam, kde není důvod k osobnímu příběhu. Mě třeba hrozně vadil, jinak dost povedený film Planeta Česko⁷⁶, kde je to osobní příběh režiséra, který miluje českou přírodu a hledá ji i tam, kde nejsme zvyklí, na sídlišti. Je tam dementní osobní úvod, který tam vůbec není potřeba.“*

Bára Kopecká: *„Komentář je buď tvůrčí nebo popisný. Jestliže emoce tam dávaj ty lidi, tak komentář by se měl omezit jenom na informace. Spousta dokumentů začíná tak, že si člověk řekne: „Já tam komentář dávat nebudu.“ No a pak se třeba stane, že ty lidi vyprávějí nějaký složitý informace a zabírá to strašně moc času. Pak tam máš toho člověka hodně a nemůžeš tam dát ten prožitek. V tom případě je lepší použít **informativní komentář**. Například komentář, který uvede situaci: „V lednu dostal infarkt.“ Pak můžeš rozvíjet tu situaci a nepotřebuješ složitě vysvětlovat, co se mu stalo. Nemusíš to složitě stříhat ze zmatený výpovědi. Jakýkoli nástroj se dá použít dobře a špatně. Jakýkoliv předsudky jsou nesmysly. Vždycky záleží na tom, co chceš říct.“*

⁷⁶ Planeta Česko (2017, R: Marián Polák)

4.7 Střih



Obr. 4.7.1: Snímek z filmu Standart Operating Procedure (2008, R: Errol Morris)

Jan Gogola ml.: *Co se týče střihu, závisí to s elementárním rozvrhem toho filmu. Jestli je to objektivní, jestli chci chronologickou, lineární, sevřenou verzi toho, že jsou tu bezprostřední, jasné souvislosti, že něco vyplývá z něčeho, anebo jestli chci použít problematizující montáž.*

*Mohli bychom mluvit o **distanční montáži Artavazda Pelešjana**, kdy ten jeho princip distanční montáže je postavený na principu, že spolu mnohem víc souvisí věci a souvislosti řádově a časově víc vzdálené než ty bezprostředně související. Asi to každý zná, že to, co jsme zažili před rokem, pěti roky, dvaceti lety, je pro nás mnohem víc důležitější než to, co jsme zažili včera, protože včera se nic moc nestalo. Co je proto, co budu dělat dneska večer podstatnější? To, co jsem dělal včera, nebo to, co jsem dělal před pěti lety?*

Čili tam jde o to, jestli se chystám stříhat chronologicky, lineárně nebo se chystám stříhat spíš po tématech, po souvislostech, které mají takový charakter, že nerespektují tu lineární strukturu. Abych je vystihl, tak musím potom stříhat diskontinuálně.“

Ivo Bystřičan: *„Obecně střih do mluvicí hlavy je vždycky rušivý. Pokud ta výpověď je dobře režírovaná a člověk vypráví s nějakým zaujetím a má to nějakou hloubku, tak každý střih je vlastně problém. Protože **střih znamená konec něčeho a začátek něčeho nového.**“*

Pokud my jenom vystřiháváme něco, co se nám nehodí v lineárním příběhu, tak to musí rušit tu pozornost. Protože tím stříháním říkáme konec a začátek. Pro diváka je to tahleta zpráva, on si to nemusí uvědomovat, ale tu funkci to každopádně má a podvědomě to vnímá.“

Lukáš Kokeš: „Bud' chci dosáhnout viditelné nervozity, nebo chci přiznat, že tam nějaké věci chybí, tak to tam bude vidět. Nebo chci použít bežešvého vyprávění, které se bude rozvíjet a bude stupňovat dramatickou situaci, tak nebudu upozorňovat na střihy a budu to chtít zakrýt. Není to otázka, co bych měl rád. **Musím si položit otázku, čeho chci docílit.**“

Bára Kopecká: „**Jakýkoliv styl nastavíš, tak když ho dodržuješ, divák si zvykne.** Třeba jump cuty, které jsou použity u filmů Dogma 95, slouží určité autentičnosti, protože člověk má pocit, že se dívá na home video. Že se to tam skutečně takhle stalo, že to někdo skutečně takhle zplichtil. Tam to nevytváří zcizující dojem, ale naopak dojem skutečnosti. **Záleží na kontextu.**“

Tomáš Doruška: „Jump cut je postoj, protože to není skladebné záběrování, nicméně je to akceptovatelné. Musí se to uvést hned na začátku, že se takhle bude pracovat. Přizná se vypouštění času.

Když jumpcuty používám přiznaně, tak tam ještě často přidávám zvuk a pečlivě hledám místo střihu, abych rozdíl v obraze a zvuku zvýraznil.

Když naopak potřebuju jump cut zakrýt, dá se například nazvětšovat obraz. U 4K je to běžné, u HD se dá obraz vyzvětšovat o půlku, pak se musí odšumět, upravit kontrast a zase znovu zašumět celou scénu jednotným šumem. Když nejde o školené oko střihače nebo kameramana, tak to skoro vypadá, jako kdyby scéna byla rozzáběrovaná.“

Vít Klusák: „Já se jump cutu nebráním, občas to může být sexy, ale přišel jsem na to, že některé jump cuty se musí překrýt. Když jsme dělali Dalibora⁷⁷, tak v poslední fázi střihu, kdy jsme mysleli, že je hotovo, jsem objevil asi šest jump cutů, které mě iritovaly. Zakryli jsme je a udělalo mě to radost.

Ale několik jump cutů tam zůstalo. Já si myslím, že je to dáno tím, že je ten jump cut co nejvíc vidět, kdy třeba někdo v dalším střihu máchne rukou. Aby pro ten střih byl impulz. Když ten člověk dopovídá a sedí, cukne se a začne říkat něco jiného, tak to je pro mě něco nesnesitelného. Vadí mi, když cítím důvod střihu. Některé filmy mi přijdou střihnuté jen proto, že asi měli pocit, že to musí střihnout, aby se neřeklo.“

77 Svět podle Daliborka (2017, R: Vít Klusák)

Apolena Rychlíková: „*Jump cuty mám ráda. Dynamizují ten obraz a vlastně vytváří nějaký akcent. Mě přijde, že **jump cut je dobrý, když chceš něco zdůraznit, tak skočíš po tom člověku. Kdežto když chceš nějakou linearitu, tak je dobré pracovat s více kamerama.***“

Miroslav Janek: „*Mně připadá, že tohle skákání po ose, když se to střihne ve správný okamžik, i když to je technicky řečeno diskontinuitní, může to naopak navodit daleko lepší pocit plynulosti.*“

Petr Jančárek: „*Když rozmluvím člověka, který dlouho nechtěl mluvit a bude mluvit o tom, jak bojuje o svého syna, protože ho maminka toho syna obvinila ze znásilnění, tak mě přijde zhůvěřivý dělat tam takovýhle obezličky⁷⁸. Mě to ruší.*

Ale když vidím klip, co mi Kocáb⁷⁹ pouštěl z jejich koncertu, tak tam těch jump cutů může být třeba 100 000. Cokoliv, co v daném vyprávění pomůže, se má použít. Ale určitě jsou témata, pro která je takovýto postup vhodnější a jiná, pro které je méně vhodný. Blbou výpověď vám nezachrání ani 15 kamer ani 15 jump cutů.“

⁷⁸ jump cuty

⁷⁹ český hudební skladatel Michael Kocáb

4.8 Mluvicí hlava v kontextu jiného materiálu



Obr. 4.8.1: Snímek z filmu *Mlha války* (2003, Errol Morris)

Jan Gogola ml.: „*Myslím si že mluvící hlavy můžou stát samy o sobě při splnění toho, že dotyčný nám říká něco výjimečného a nečekaného. Každý z nás má tu zkušenost, jak dokáže být strhující, když je u někoho na návštěvě, nebo v hospodě a někdo vypráví nějaký příběh. Nás to baví, jsme v tom a najednou se potká ta výjimečnost toho vyprávění s tou úplnou banálností té situace, té návštěvy. Ty věci se paradoxně umocní.*

Najednou kdybychom začali stříhat nutně archiv a fotky a další svědectví, tak nám to to vyprávění může úplně rozbít. Někdo tou tváří vypráví tak silnou skutečnost, která může být obsažená ve tváři, v očích toho člověka, který se nám stane najednou světem a stane se nám i tím archivem. Najednou nám ta tvář přijde silná, že dokáže tohle obsahovat. A teď se z té tváře stane to pódium, ten obraz. Vtahuje nás jako vysavač. Limity obrazové, estetické, pohybové se můžou potkat ve zdůraznění jedinečnosti té zkušenosti.“

Miroslav Janek: „*Když budou stát samy o sobě, bude to ještě film? Existuje Shoah⁸⁰, jedná se čistě o mluvící hlavy. Určitě to je hodnotné a naprosto unikátní svědectví. Dokonce u toho lze prožívat nejrůznější a nejhrůznější emoce, ale je to ještě film? Asi ano. Ve výjimečných případech tedy můžou mluvící hlavy stát samy o sobě. Ale opravdu jen ve výjimečných.“*

⁸⁰ *Šoa* (1985, R: Claude Lanzmann)

Martin Kohout: „Prostě si zvykneš na ten rytmus a prohlížíš si ty lidi jinak, když dlouho vyprávěj tu historku. Opravdu máš pocit, že vedle nich stojíš. To vytváří dojem, že opravdu jsi nešený tím člověkem a ne tím střihem, tou rytmikou toho filmu, tou myšlenkovou stavbou. Prostě posloucháš toho člověka jednoho po druhém a ten film ti to zprostředkuje. Nic jiného by ti to nezprostředkovalo, tudíž je to film.“

Miroslav Janek: „V mé praxi jsem se s tím setkal jenom jednou, a to bylo právě v případě filmu *Baluty*⁸¹. Ten má tři stavební prvky. Jeden jsou mluvící hlavy. Druhý je to ghetto v Balutech, v současné dnešní Lodži, život v těch domech a v tom prostředí. A třetí jsou fascinující fotografie, které tam tajně nějaký žid, který tam byl v ghettu zavřený, za války nafotil, a které se našly v Anglii.

To je jenom takový rámeček, ale ti lidé, kteří tam vzpomínají na to, jak jako děti byli za války deportováni z Prahy do Balut, do lágru, do ghetta, tak to jsou všechno osmdesáti, devadesáti letí lidé, kteří vzpomínají. Záměrně jsme je natáčeli na neutrálním pozadí. Protože to prostředí, v kterém oni teď žijí, je nicneřikající. Nám šlo o to, abychom se totálně soustředili na ty tváře, do kterých je ten šílený zážitek vepsaný. A které dovedou tak nádherně vyprávět, že v tu chvíli se nechci dívat na něco jiného. Tam jsou všechny výpovědi úplně čisté, prostě jenom hlavy.

A pak, když dokončí větu, tak pak jsou jiné filmové obrazy z toho ghetta. Ale nikdy to neděláme, jakože by byly nějaké obrazy a oni by přes to mluvili. Jsou to vždycky čisté výpovědi. To je zrovna takový případ, kde se mi zdá důležité, aby tam ta mluvící hlava byla.“

Vít Klusák: „Já si vybavím třeba od Kudrny dokument o domácím násilí⁸², to je o sedmi ženách, které vypráví. Je to postavené jenom na mluvících hlavách a usleduješ to. Má to půl hodiny.

Myslím si, že je tam zapotřebí zesílenější dramaturgická práce a neměla by tam být žádná zbytná věta. Všechno musí být pečlivější, než když je zaznamenávaná nějaká živelná situace. Když necháš respondenta opakovat se, tak pozornost diváka jde do háje.“

81 *Ghetto jménem Baluty* (2008, R: Pavel Štingl)

82 *To všechno z lásky* (2004, R: Tomáš Kudrna)

Lukáš Kokeš: „Zajímavý je ikonický seriál poslední doby True detective⁸³. Je vlastně založený na vyprávění a vzpomínání dvou hlavních postav. Vlastně se tam jako refrén vrací rozhovor v policejní služebně, kde popisují, co zažili před deseti lety. A to je princip mluvící hlavy. Ten rozhovor na policejní služebně je tak trochu natočený a pak člověk skočí do akce. Což by mohla být v dokumentu přímo observace něčeho. Nebo skočí do nějakého intimního rozhovoru dvou lidí.

Podle mě mluvící hlava se, tak jak to dokazuje tenhle seriál nebo i hraná tvorba, může zkombinovat s čímkoliv. To není problém nástrojů, že to častokrát nefunguje. Je problém, že autor to použil špatně, nebo se mu to nepovedlo účelně funkčně zkombinovat. **Když člověk najde klíč k tomu, jak ty věci propojit, tak si může dovolit úplně všechno.**“

Ivo Bystřičan: „Ono vždycky záleží na tom, co je to téma, jak dobře je to téma definované, jak tomu jdou ty výrazové prostředky naproti. Podle mě je důležitý ten rozmysl předem. **Úplně klíčový je stanovit to, co je to opravdové téma a nezaměřovat objekt s tématem.**“

Jan Gogola ml.: „Uvedu příklad, Vítek Janeček dělal film Ivetka a hora⁸⁴, je to o holce, která uvidí tři a osmdesátkrát panenku Marii. My jsme se poprvé se s ní tehdy na katedře potkali, když na katedře režie studoval jistý Stano Kunda - věřící kluk ze Slovenska. Natočil na VHS hodinu nebo dvě hodiny povídání s tou Ivetkou. Ivetka tam měla asi 14-15 roků. On přišel na katedru k Vachkovi⁸⁵ na seminář a pustil nám to tam. Celé je to mluvící hlava, malá Ivetka na VHS. Já na to nikdy nezapomenu, protože ona mluvila o tom, jak viděla panenku Marii. Mluvila o tom v takové běžné situaci, kdy si sedne a povídá. Mluvila o tom velmi přirozeně a uvolněně. A díky té její jisté civilnosti si čím dál tím víc myslíš, že fakt něco viděla. Nevíš, jestli tu panenku Marii, ale něco viděla.

Už tehdy jsem si říkal: „Hele toto je film. Dát titulky dopředu, dozadu a je to.“ Nechtěl bych vidět to místo, tu horu. Nechci slyšet ostatní. To je v ní, ona má v sobě něco z té panenky Marie.

83 hraný televizní seriál Temný případ, který vysílala televizní stanice HBO od roku 2014

84 Ivetka a hora (2008, R: Vít Janeček)

85 dokumentarista Karel Vachek

Nebo se pak bavme o jiném filmu, co udělal ten Vítek⁸⁶, kde použil fragmenty. Ta Ivetka a hora je důraznější v tom, že se do ní dostávají další vztahy. My můžeme vidět, že ta zkušenost tu Ivetku poznamenala a to výrazně. Můžeme vidět to místo jako takové a vztahy na tom místě. Ta tvář se roztáhne na tvář toho regionu. My najednou vidíme, že ta mapa jedné tváře se může roztáhnout na mapu toho kontextu a že se tou postavou stává ten časoprostor.

Naopak ten Stanův VHS záznam jenom té Ivetky je v té koncentraci na tu jednu tvář dá se říct něčím jako je epifanie, něco jako zjevení, které si nedovedu představit, které bezprostředně souvisí s tím klidem, s tím nestříháním, s tím nepřerušením. Její blízkost, jak ji vstoupila do srdce panenka Marie, najednou se ona stává jakousi překladatelkou toho zážitku. A to způsobem, který tomu nějakým principiálním způsobem odpovídá, protože ona je klidná jako ta panenka Maria. A je nám blízko, tak jako jí byla blízko ta panenka Marie. Ta Ivetka je nám blízko díky tomu detailu. Ta situace, kdy pro ni přestal okolní svět existovat, ona se svým způsobem odhmotnila a ocitla se v nějakém meziprostoru. Stala se jakoby jenom duší a my najednou zažíváme něco podobného díky té mluvící hlavě. Řekl bych, že by se to dalo považovat jako oslava mluvící hlavy. Když jsem mluvil o mluvící hlavě jako o návštěvě, tak tady bych mluvil o mluvící hlavě jako o zjevení.“

Petr Jančárek: *„Je to věc poměru, vkusu a optimálního nařazení těch mluvících hlav. Mám teď před sebou projekt, který bude hodně zaměřen na filosofii a výpovědích. Jsou to zvukové formulace myšlenek a já řeším, co s tím udělat obrazově. Týká se to taky projektů, které vzpomínají na minulost. Uvažuji o tom, že půjdu za kamarádama neurologama a budu se jich ptát, jakým způsobem zobrazují mozek atd..“*

Já to musím minimálně technicky vyřešit, abych mohl pokrýt stříhy v těch výpovědích. Zároveň nechci, aby to byly jenom vykrajky. Chci, aby to bylo účelové, aby to mělo smysl.

Záleží na tom, o čem to je. Když to je o roztroušené skleróze a o hokeji, tak to budu ideálně kombinovat s archívama NHL a záběrama ze života mých respondentů, z kliniky, plus nějaké archívy.“

Vít Klusák: *„Já myslím, že **mluvící hlavy se dají kombinovat se vším. Marika Pecháčková s tím pracovala v tom bezdomoveckém filmu⁸⁷, kdy je tam***

86 Ivetka a hora (2008, R: Vít Janeček)

87 Spi sladce (2016, R: Marika Pecháčková)

linka found-footage plus mluvící hlavy. Může se to kombinovat s archivem, se situačníma věcmi.

Takové ty obrázky, kdy člověk mluví a pak vaří dětem, to já zrovna nemusím. Vytvoříme pocit situace, necháme ho sice kecat a pak tam dáme záběry, kde něco dělá. To je taková televizní praxe a to je dost strašné. Ale kombinovat se to dá s čímkoliv, zvláště ve chvíli, kdy to jsou **nedoslovné spoje**.“

Tomáš Doruška: „Než debilně ilustrované - to už radši nechat jump cuty a tu mluvící hlavu. Ukazované by mělo mít nějakou analogii nebo být ve filmu nějakým způsobem rozšiřující nebo naopak negující. **Ilustrace je to nejhorší.**“

Petr Jančárek: „Teď jsem dělal film *Krajina v tísní*⁸⁸, o suchu a klimatické změně. Aktuální téma v produkci *Člověka v tísní*. Tam jsou použity mluvící hlavy, ale taky je tam použita animace. Je tam animovaný příběh z budoucnosti. Hraje tam *Piškula*⁸⁹ s *Malinovou*⁹⁰. Jsou takoví mluvčí jejich generace. Takže tam jsou mluvící hlavy odborníků, průvodci a animace. Čili lze použít cokoliv.“

Lukáš Kokeš: „*Třeba Jinx*⁹¹ šestidílný dokuseriál, tam jsou výborné hrané rekonstrukce. Možná jsou tam i textové animace, to už si nepamatuju. Ale příběh to všechno unese a je to dobré. Líbil se mi *Valčík s Bašírem*⁹², je to animovaný dokument, kde jsou animované mluvící hlavy. Je to všechno spojené dohromady. Nevadilo by mi, kdyby tam byla realistická mluvící hlava a do toho animovaná rekonstrukce. Je tam dobře udělaný scénář, takže to není jenom ilustrace, ale ty animované pasáže rozvíjí příběh.

Je spousta filmů, které takhle nějak kombinují. Rumunská režisérka Anca Damian, takhle vzbudila rozruch před lety na různých dokumentárních

88 *Krajina v tísní* (2017, R: Petr Jančárek)

89 herec Zdeněk Piškula

90 herečka Magdaléna Malinová

91 dokumentární televizní minisérie *Nevyjasněné zločiny Roberta Dursta* vysílaná v televizi HBO od roku 2015

92 *Valčík s Bašírem* (2008, R: Ari Folman)

festivalech. Udělala animovaný dokument⁹³, kde všechno kombinuje. Viděl jsem to už před lety.

Naposledy na FAMU vznikl film od vietnamské animátorky, který se jmenuje česky Spolu sami⁹⁴. Vyhrálo to na Famufestu. Je to zajímavý animovaný dokument. Vzala si realistické výpovědi a k tomu udělala animovaný svět.

Co mi přišlo vždycky zajímavé, byla britská režisérka Clio Barnard. Ona teď už dělá hrané filmy, ale první byl experiment The Arbor⁹⁵, kdy měla natočené autentické výpovědi a našla úplně jiné představitele, ženy, muže, a udělala opačný princip. Pouštěla jim vlastně z playbacku výpovědi a oni museli hýbat pusou na kameru a trefovat se do těch výpovědí. Takže udělala playback na druhou, rekonstrukci na druhou. Vzala reálný zvuk a jiné lidi, které narežirovala do toho, aby mluvili stejným tempem a stejné věty. Jde to poznat. Je to o tom konceptu, ale je to zajímavé.“

4.9 Archivní materiály



Obr. 4.9.1: Snímek z filmu Ivetka a hora (2008, R: Vít Janeček)

93 Kouzelný vrch (2015, R: Anca Damian)

94 Spolu sami (2018, R: Diana Cam Van Nguyen)

95 The Arbor (2010, R: Clio Barnard)

Helena Třeštíková: „Já jsem dělala filmy o pamětnících historických událostí. Ale byli to většinou starší lidi, takže se moc nehýbali. Byly to mluvící hlavy, ale vždycky jsme to měli s archivy. Archivy nebo fotky s tím, že zvuk pod obraz pokračoval.

Vždycky jsem začala tím, že jsem toho hodně měla z archivů. Ještě to v té době nebylo tak šíleně drahé. Byla jsem v dobrém vztahu s Karlem Čáslavským⁹⁶. To byl dokonalý chlap, protože on tím archivem opravdu žil a věděl úplně všechno a vždycky to hned našel. On jak dělal to Hledání ztraceného času⁹⁷, tak ty věci už měl natažené. Buď našel přesně to, co jsme potřebovali nebo něco hodně přibližného a blízkého. To byla úžasná spolupráce. Tím, že on zemřel, tak už tam nikdo takový není.“

Tomáš Doruška: „Důkladné rešerše se dělají v Česku málo, protože za to producenti neplatí. Jenom málo dokumentů tady má dobré rešerše. Když už ty rešerše jsou, tak je na dokument málo času na střih. Přitom na západě se střihá půl roku, třičtvrtě roku. To je zase české specifikum, že se tomu nedá přiměřený prostor. Takhle je to prostě na hovno. Ideální je, když seženeš na tvorbu zahraniční peníze - výsledek bývá nesrovnatelný.“

Vít Klusák: Já s archívama moc nedělám. Když máme v Českém Snu⁹⁸, jak lidi stojí ve frontách před obchody a pak se valí do Electroworldu. Tak jsme to celé střihali na symfonickou hudbu. Říkali jsme, že to má tři fronty. Frontu na banány, frontu na demokracii a frontu na Electroworld. Ale u toho archívu jsme zvažovali každou vteřinu, protože to stálo strašné prachy.

Šlo nám o to, postavit vedle sebe tyhle tři etapy. Že se cinkalo klíčkama i na ten Electroworld. Takže tam se ladí každý frame, aby tam vznikly nějaké paralely. Bylo to náročné a takové spíš klipové. Šlo nám o to **evokovat** nějakou náladu a vytvořit dva časový mosty.“

Bára Kopecká: „Když někdo mluví třeba o dětství v Brně, tak jsem si nechala najít všechno, co se týká třeba 30. let v Brně. Prostě to tak mám ráda. Nevím, proč má někdo pocit, že by tam měly být jenom nějaké důležité a relevantní archivy. Mě připadá fajn, když je tam ta **všednodennost**. To jsme

96 český filmový archivář

97 televizní seriál vysílaný Českou televizí od roku 1992

98 Český sen (2004, R: Vít Klusák a Filip Remunda)

se snažili u těch havířů⁹⁹. Například, že přijely ruské tanky, tak jako jo, to všichni známe. Ale když třeba dětské nohy kopou do míče, tak mi to přijde lepší.”

Ivo Bystřičan: „U těch dějin ekologického hnutí¹⁰⁰ málo kdy byly skutečné archívy, které by se týkaly těch dějů. To byly dobové archívy, které se týkaly něčeho jiného.

Povídá tam chlápek, jak zakládali ochranu přírody v padesátých letech. V celé republice na to byli 4 a sami chodili vytyčovat nějaké ochranné území. Našli jsme záběry, klidně o 20 let později, že nějaký chlapi v zeleném měří nějaké stromy a tak se blemcají po krajině, tak jsme je tam prostě dali. Vypadá to podobně, sice je to barevné, ale co. Je to na způsob **parafráze**. Kdybychom chtěli být ortodoxní, tak bysme museli využít těch pár historických fotek, které jsme měli a nebyly moc dobré a nebo tam nedat nic.“

Bára Kopecká: „Teďka řešíme pořad, který se jmenuje Tresty v Čechách¹⁰¹. Vypadá to hrozně zajímavě, protože je to o trestech, ale i o etice, jak se to mění. Jak se vyvíjí ta důvěra v možnost nápravy člověka. Ten první díl je v podstatě o nějaký vraždě, kdy poddaný zavraždil svého pána a je za to pro výstrahu brutálně popravený. Nikdo nechce ukazovat nic explicitního, co jim dělali, protože je to dost nechutný.

Já jsem je ponoukala k tomu, aby to moc nestálo, takže jsou tam samý **náznaky**. Třeba když je tam vražda, tak jsou tam nějaký postavy, kterým se to pořád vrací. Třeba ruka s lampou nebo si někdo nese kudlu, nebo jiný nástroj. Místo popravu vidíme lidi, kteří třeba dětem zakrývají oči, nebo jenom nějaký nástroj ve vzduchu. Takový atmosférický věci.

Některé postavy se opakují a je v tom trošku bordel. Tak jsme vymysleli takové atributy jako na obrazech svatých. Třeba kuchařka má vždycky nůž. Když ti někdo něco vypráví, historik nebo někdo, kdo něco zažil, tak **je lepší použít různý znakový prvky**, aby se to netlouklo. Atmosférický detaily, ke kterým se můžeš třeba potom vracet. Ten pocit dejavu bývá docela dobrý. Nakonec i v tom *Thin Blue Line*¹⁰² se k tomu autu furt vracíme.”

99 dvoudílný dokument Černé zlato (2018, R: Bára Kopecká a Jakub Režný)

100 Ekostory (2018, R: Ivo Bystřičan)

101 Pilotní díl pořadu je teprve ve výrobě.

102 Tenká modrá čára (1988, R: Errol Morris)

Jan Gogola ml.: „Nikdy neuvidíme všechno. To mě přijde důležité. Jsme odsouzeni k tomu, že můžeme vnímat jen fragmenty. Smiřme se s tím. Jestli můžeme zažít něco jako celek naší situace pobývání na světě, no tak to zas nebude skrze nic jiného než je detail nebo fragment.“

Třeba když jsem mluvil o tom, jak chodili lidi bosky do školy a považovali to za ponížení, tak třeba zdánlivě neopodstatněně dlouhý statický záběr na nějaké boty, nějak související s tou situací, může být různým vyjádřením komunismu, nebo stalinismu. Všichni chodíme v nějakých dějinách, každý se tou svojí chůzí nějak vpisuje. Pohyb dějin je spjatý s pohybem každého z nás. Toto nám minutový, dvou minutový záběr na boty s nějakou výpovědí ale i v tichu může vyjádřit výmluvněji, intenzivněji než 2 min archivů nějakých demonstrací.“

Lukáš Kokeš: „Já ani nejsem spokojený s tím, když něco funguje jenom jako ilustrace, evokace nebo verifikace něčeho. Spíš bych přemýšlel, jak to udělat jinak. Ale nikdy jsem tenhle problém neřešil. Tradiční způsob použití, za nějakou výpověď dám tady z jednoho z těch důvodů třeba archivní materiál, to já bych klidně stříhal mluvící hlavu bez toho a pak z archivů udělal druhou scénu, kde vůbec nebudu poslouchat, co ta paní říká, ale použiju to jako nějakou atmosféru nebo rozvinutí toho, co říkala. Aby to něco přidávalo, než aby jenom doplňovalo to, co ta paní říká.“

Já jsem se na to nedíval, ale vím, že třeba Sergej Loznica¹⁰³ dělá různé archeologické filmy¹⁰⁴, kde hodně používá archivy, které různě zpomaluje a hledá v nich punktum. Je to hodně teoretické, experimentální, intelektuální, ale on s těmi archivy pracuje dost jinak. Tak to mi přijde zajímavé. Zkoušel bych dekonstruovat tradiční model.“

Jan Gogola ml.: „Dovedu si představit film o jedné fotce, kde bude mluvící hlava. Bude to člen nějaké rodiny a celý ten rozhovor budu prostřihávat jenom jednou fotkou té rodiny. Ta fotka působí nějakým dojmem spokojené šťastné rodiny. Postupně se začne dít to, že tamten byl nácek, tamten byl komunista, tamten se upil k smrti, tamten zabil svou ženu.“

Chci říct to, že si dovedu představit práci s archivem ve smyslu další postavy, nějaký archivní fragment budu vracet v průběhu filmu např. proto,

103 běloruský filmový režisér

104 např. dokumentární film *Blokáda* (2005, R: Sergej Loznica)

*aby divák viděl, jak se postupně proměňuje tvář toho člověka, když o něčem mluví. Já pak vidím ten archiv, že něco znamená, a teď se to tam stříhne za 5, 10 minut a zjistím, že to znamená taky něco jiného, protože jsem se mezi tím dozvěděl něco, co jsem předtím nevěděl. I ta archivní situace nebo ta fotografie může mít více tváří, stejně jako se nám v průběhu rozhovoru nebo toho povídání ukazuje, že ten člověk má více tváří. **Chci tím říct, že si dovedu představit ještě jinou práci s archivem než je jenom ta synchronně popisná.**“*

Helena Třeštíková: „Ještě vám řeknu jeden zajímavý příklad z Baarové¹⁰⁵. Karel Čáslavský mě v rámci nějakého jiného projektu upozornil na takový bezvadný šot o tom, co se stane se starým filmem. Je tam budovatelský komentář, že starý film se hodí do stroje. Teď se to tam různě mele. A první co vznikne, je nějaká tekutina, to je lak na nehty. Druhý záběr je tam, jak si holka lakuje nehty a komentář říká, jestlipak víte, krásná dámo, že si na nehty nanášíte slávu filmových hvězd. Pak je další fáze, co se stane s filmovým materiálem. A to je ještě lepší. Stane se z toho krém na boty. A teď opět sláva filmových hvězd, že si namažeme na boty ten krém. Je to rok 44.

*My jsme to využili ve vztahu k té Baarové, že je to poválečné. Je tam takový trik, že je tam scénka z nějakého amerického filmu jako dvojexpozice. Najednou se z toho začne dělat hmota a je to ten krém na boty. Ten trik, je docela dobrý, že ten film tak zdegeneruje. A my jsme tam místo amerického filmu dali film s Lídou Baarovou. Ona tam sedí ve vězení rok 45-46 a my jsme tam dali tenhle ten záběr, jak se z filmu s ní stává krém na boty. To je taková moje oblíbená scéna, je to taková **metafora**, kterou můžete v těch archivech použít.“*

105 Zkáza krásou (2016, R: Helena Třeštíková)

4.10 Rekonstrukce



Obr. 4.10.1: Snímek z filmu Tenká modrá čára (1988, R: Errol Morris)

Miroslav Janek: „Točil jsem se Štinglem¹⁰⁶ jeden hraný¹⁰⁷ film, který používal archivy. A my jsme si ještě do těch archivů natočili naše vlastní archivy, na osmičku. Krásně jsme je prostríhali a vůbec nerozeznáš rozdíl, protože to jsou samozřejmě dobové věci. Ti lidé, které jsme točili, byli správně nakostýmovaní. Prostředí bylo udělané, aby to bylo správně. A to jsem normálně prostríhal s úplně reálnými archivy. Úplně krásně to plynulo.

Když se řekne rekonstrukce, tak vidím, že tam nějací lidé předstírají, že prožívají tu situaci. To je normálně realisticky natočené. Kdežto ty archivy to už je stylizace. To je poškrábané, černobílé, bliká to, občas se ten obraz ztratí, protože to špatně vyvolali v Hradci Králové. Má to zrno jak prase. To není rekonstrukce, to je **falešný archiv**.“

Petr Jančárek: „**Pravdě se musí pomáhat.** To je moje heslo. Když budete mít záběry ze srpna 1968 a použijete tank v ulici z Prahy, tak klidně může sloužit jako tank v ulicích Mladé Boleslavi, pokud v tom záběru nebudou nějaké výrazné orientační prvky. Jde o dosažení nějakého pocitu, ilustrace. Běžná metoda je, že se ty věci dotáčejí.“

¹⁰⁶ filmový režisér Pavel Štingl

¹⁰⁷ Mír jejich duši (2004, R: Pavel Štingl)

Helena Třeštíková: „My jsme teď v tom filmu o Formanovi¹⁰⁸ potřebovali pokrýt dobu, kdy studoval na FAMU. Získali jsme film z roku 58, který se jmenuje *Krabice filmů o FAMU*¹⁰⁹. A tam je to tak vlastně polo hrané. Je to o tom, jak se nějaký člověk hlásí na FAMU. Ten člověk je herec Ladislav Trojan. Otec Ivana Trojana a Ondřeje Trojana. On tam je před komisí a je tam zády. Proti němu je přijímací komise a trošku to vypadá jako mladý Forman. Forman vypráví o přijímačkách a my jsme tam stříhli tenhle záběr, kdy je zády proti komisi.“

Bára Kopecká: „Myslím, že to není o autenticitě. Buď děláš historický spis podobnej filmu a nebo děláš film. **Film hovoří v emocích.** Pokud máš situaci, kdy ten člověk trpěl nebo naopak byl šťastnej, tak je ti úplně jedno, ze kdy ta fotka je. Důležitý je, aby vyjadřovala emoci, kterou má. Divák to taky tak bere. Chce se dívat do té tváře a je mu jedno, jestli je to fotka zrovna z doby, kdy byl v Krkonoších. Tam jde jenom o ten pocit, představit si tu dobu, a **evokovat náladu.**“

Ivo Bystřičan: „Rekonstrukce je určitě dobrá metoda, ale strašně drahá. U televizního dokumentu to vlastně nepřichází v úvahu, ale jinak to může být velmi dobré. Je to velmi náročné udělat, aby to nebylo trapné. Je to už pro film s pořádným rozpočtem. Protože, aby to nebylo nablblé, tak to stojí dost peněz.“

Jan Gogola ml.: „Mám problém s rekonstrukcemi ve většině případů. Oni chtějí po nás, abychom my jako diváci přistoupili na to: „Podívejte, takhle se to nějak stalo.“ My si najdeme podobné herce a ty auta, dobové a zbraně atd. A teď to jako zahrajeme. Myslím si, že **problém většiny rekonstrukcí je v tom, že se nějakým způsobem neodkazují k tomu, že jsou to rekonstrukce.**“

Helena Třeštíková: „Pro mě jako pro autora, je rekonstrukce úplně vyloučená. Muselo by to přinášet tak výraznou přidanou hodnotu, že bez toho bych byla ochuzená.“

108 *Forman vs. Forman* (2019, R: Helena Třeštíková)

109 *Krabice filmu* (1958, R: Václav Sklenář)

Já vnímám dokument jako zachycení doby. Vlastně takový můj prvotní impulz, proč jít na FAMU na dokument, bylo nějak chytit tu dobu. Chytit to, v čem žijeme. Já jsem si vždycky psala deníky a kroniky a snažila jsem se to zachytit.

Pro mě všechno nahrávané nebo rekonstruované ztrácí právě tu hodnotu, pro kterou se zabývám dokumentem. Ale vůbec neříkám, že by se to nemělo dělat. Já mluvím ryze osobně, že to není moje cesta a nikdy bych se jí nevydávala, nikdy bych to nikomu moc nedoporučovala. Ale částečně je to tím, že tomu nerozumím. Nevím, jak by se to mělo udělat.“

Apolena Rychlíková: *„Můžeš třeba vycházet z toho, že akcentuješ technologickou úroveň té doby. To znamená, pracuješ třeba se systémem záběrování, který byl blízky 40, 50, 60tým letům.*

Nebo ji totálně přiznat, což mě taky strašně baví. My teďka točíme inscenovaný dokument o bydlení¹¹⁰. Jedna část by se měla odehrávat u soudu, ale vzhledem k tomu, že ten soud bude trvat hrozné roky, tak my chceme udělat vlastně rekonstrukci toho soudu jakoby dokumentárně s těma realnýma postavama.“

Tomáš Doruška: *„Hrané rekonstrukce se dají udělat tak, že to nikdo nepozná. Natočit něco na super osmičku a pak to vypadá jako nějaký dochovaný materiál z třicátých let.*

Je to Film - celé trochu kočičárna, vytváření iluze. Mě baví, že to není exaktní vědní obor. Pokud to v závislosti na kontextu není neetické, tak lze v dokumentu pracovat s hranými pasážemi.“

¹¹⁰ Přípravovaný dokument nakonec nevznikl.

4.11 Workflow



Obr. 4.11.1: Snímek z filmu Valčík s Baširem (2008, R: Ari Folman)

Lukáš Kokeš: „Já pořád věřím tomu, že zásadní je **textová příprava předem**. Ať už je to film, kde chci používat mluvící hlavy nebo i observační film. Člověk si musí sednout a napsat obsáhlejší **treatment**, kde se zamyslí nad tím, co předpokládáš, co je tvoje vize, tvůj cíl, čeho chceš dosáhnout a jakými výrazovými prostředky. Taková příprava se dá udělat, i když jdeš za někým na rozhovor. I když je to poprvé.

Ale treatmenty se vlastně neustále proměňují tím, jak postupuješ realizaci. Uděláš první rozhovor a víš, že budeš mít další dva s tím stejným člověkem. Je třeba zrevidovat treatment a udělat si další předpoklad, jak se bude vyvíjet to druhé interview a to třetí. Je to náročné, a proto to málokdo dělá.

Myslím si, že Errol Morris to dělá velice důsledně. Máš verzi scénáře předem, kde máš svůj odhad toho, co se děje. Pak natočíš reálný rozhovor, který se odehraje jinak, ale to nevadí, jenom změníš předpoklad, který už má základ v tom, co sis udělal na začátku. Scénář se píše, paralelně s tím se upravuje, podle toho, jak natáčíš, a co získáváš za výpovědi a za materiál.

*Úspěšný scénárista i hraných filmů zmiňuje to, že scénář je to, co neustále přepisuješ. **Proces psaní, je proces přepisování**. Tohle je stejné, když chceš dělat pořádně jakýkoliv film. Ten proces je zároveň přepisování těch východisek, musíš si udělat nějaký odhad. Když to lidé nedělají, což nedělají velmi často, tak se to zachraňuje ve střížně. Koncept se rozpadá, musíš vylepovat, zachraňovat, pomáhat si archivy, fotkami, protože to jinak nefunguje.“*

Jan Gogola ml.: „Někdy mě to trvá dva, tři měsíce a někdy i rok a půl, než přijdu na tu formu. Než přijdu na to, jestli je to portrét, performenc, esej, do jaké míry je to báseň, do jaké míry je to deník.

Jsou filmy, které jsem natočil téměř podle scénářů, téměř jako hraný film: viz ty deníkové filmy. Namaloval jsem si záběry, změřil jsem si je. Udělal jsem si delší nebo kratší variantu, abych měl přesah.

A pak jsou filmy, kde jsem měl jako podklad dejme tomu konkretizovanou esej, úvahu ze záchytnými body, kdo by tam měl být a na jakém místě. Když jsem točil Nonstop¹¹¹ o nekonečnosti na dálnici mezi Prahou a Brnem, tak jsem věděl že chci určitá místa, Devět křížů – kříže kvůli křesťanství. Most sebevrahů ve Velkém Meziříčí – kvůli sebevrahům. Věděl jsem, že tam chci personál z těch nonstopů, policajty u dálnice a udělal jsem si obhlídky.

Ale polovina situací ve filmu vyplývala z toho, že jsem nevěděl, koho potkám na benzínce, kdo bude ochotný mluvit. Ale věděl jsem, že mám nachystané v hlavě určité podoby nekonečnosti, ve smyslu proměny. To znamená, že když jsem potkal jaderného fyzika na pumpě, tak jsem se ho zeptal na vznik vesmíru a on mi odvyprávěl vznik vesmíru, protože jsem věděl, že ten vznik vesmíru bude důležitý s tím tematizováním toho rozměru té naší nekonečnosti. A navíc on hodně dodržoval předpisy, takže vznikla taková groteskní situace, kdy on odkazoval na různé grafy a paragrafy, jak můžu být blízko toho čerpadla a jak můžu být daleko. A najednou vnikla taková situace mezi nekonečností toho vesmíru a člověkem, který v sobě redukuje nějakou tu vesmírnou zkušenost a má v sobě nějakou tu vyhlášku. Nemám pravidlo, závisí to na tom filmu, do jaké míry bude situační a do jaké míry bude vyplívat z toho, co se dá připravit předem.“

Tomáš Doruška: „*Ve střížně se dokumentární scénář píše znovu a je jedno, jestli je psanou formou nebo jestli režisér začíná tvořit scény a má už představu o stavbě finálního tvaru.*

Řekněme, že jsou výpovědi přepsané do textu s timekódama. Jsou nějak seřazené. Ví se, čím se chce začínat, čím se chce končit, takže klidně může existovat scénář - texová forma.

Ideálně se má vše spolu furt vyvíjet. Nejde říct, že řešerše jsou k ničemu, nebo že animace se dělají až potom, co se dostřihá. Všechno souvisí se vším, takže hlavní je, když se na tom pracuje paralelně a když se spoluautoři

¹¹¹ Nonstop (1999, R: Jan Gogola ml.)

scházejí a nad tvorbou baví. Archiv vizuálně ovlivní animaci, animace ovlivňuje množství archivu, a takhle furt dokola.

Máš nahrubo sestříhanou sekvenci, nebo film, dáš to muzikantovi, ten hodí první hudební nápady, to se připevní k obrázku a najednou se zjistí, že sekvence je vůči hudbě nerytmická, takže se to přestříhá, a pak samozřejmě má muzikant mít právo tu hudbu ještě za sebe upravit, stejně tak s animacema, stejně tak s dalšími spolutvárci.

Rychlá kresba nebo jen animatik vytváří jiný celkový dojem, než hotová animace. To je důvod, proč se natáčí víc hrubého materiálu, než je ve výsledném filmu, protože nevíš v tu chvíli jestli a jak si to sedne spolu. Nikdy se neubráníš tomu, že vytváříš i věci, které nepoužiješ.“

Apolena Rychlíková: *„U mě ten postup je, že se napíše námět. Pak dlouho přemýšlím nad tím, jak to chci ztvárnit. Když tam mám ty mluvící hlavy, tak sedíme s kameramanem a přemýšlíme, jak vytvořit nějakou atypickou formu toho zachycení. Pak si to zkusíme nějak napsat za sebe, jak by ty scény měly navazovat. To znamená, koho natočíme jako prvního, abychom věděli, na co se ptát toho druhého.*

Pak tam máme přepisy, jsem za ně ráda, když mi je dá televize, sama si je nedělám, to prostě nezvládám. V nich si vyžlučuju, co může navazovat z hlediska té výpovědi. Pak se snažím koukat na to, jestli je to vůbec možné z hlediska obrazu. Někdy to navazuje skvěle, ale ten obraz je třeba stejný, takže to blbě skočí a musíš tam do toho zoomovat. Pak už většinou sedíme ve střížně a hledáme to.“

Petr Jančárek: *„Máte udělat hodinový film o holocaustu a máte 2400 stránek přepsaných výpovědí, tak ten postup bude úplně jiný, než když budete dělat film o jednom dni zahradníka, který pěstuje orchideje.*

Hraný film a dokument se v tomto hodně liší, ale já k tomu vždy přistupuju s nějakým záměrem. Třeba film o roztroušené skleróze má takovéto mantinely a v těch mantinelech se pohybuju. Bavím se s Voráčkem¹¹², s rodičema, s trenérem, já nevím, s kým vším. Pak budu skládat. Nepřicházím za člověkem s tím, že dělám film o tom a o tom a potřebuju, aby mi řekl, že mlíko je bílý. Já nemám rád ty dokumenty, který jsou předem postavený jako teze.

Já bych se určitě nejprve podíval na ty výpovědi, abych si vytvořil nějaký pocit z toho člověka. Pak bych si teprve četl přepisy. Já to nejsem schopnej

¹¹² hokejista Jakub Voráček

dělat na počítači. Vytisknu si výpovědi, vystřihám a lepím k sobě papíry na nástěnku. Já to jinak neumím a budu to tak dělat až do konce svých dnů. Používám barevný papíry, takže výpovědi mám na zelených a prostříhy na modrejch.“

Helena Třeštíková: „Já si to v tom transkriptu zaškrtnám a dokážu si to zhuštění udělat na tom papíře. Ale je jasné, že se změnou hlasitosti a tak, je problém. Já to dělám trochu staromódním způsobem. Já si ten papír vezmu, tam si zaškrtnám třeba tenhle odstaveček.

Takhle si porovnávám ty výpovědi a píšu si tam místa, kam bych potřebovala archivy. Pak je začnu shánět. Zadám rešerše, jsou to takové varianty. Hledám „Heydrich vstupuje do Pražského hradu“, ale zároveň kdyby to nebylo, tak to může být „zamračená mračna se stahují nad Prahou“. Nebo vlající vlajka s hákovým křížem. Je to návrh, který se ve střížně může změnit. Já to považuju za takový kreativní prostor, kde to, co já přinesu na papíře, je základ a pak se tam s tím různě hýbe.

Ideální je postup, kdy si udělám tuhle představu, máme natočený materiál, máme nalezené archivy, tak jdeme do střížny. Nahrubo to dáme, pak si dáme nějakou dobu oddych a potom buď něco ještě dotočíme, dohledáme. Říkám to i předem produkci, že po střížně bychom ještě prosili o nějakou možnost dotáček nebo donalezení nějakého archivu. Prostě co člověku doklapne, že tam chybí. Když stříháte a sedíte, člověk je toho plný a nemá odstup. **Odstup tak těch 14 dní je strašně dobrý.** Pro mě to bylo úplně vždycky zásadní.“

Martin Kohout: „Co jsem točil ty filmy, tak jsem to nejdřív natočil a pak jsem šel po archivech. Já jsem to vždycky dělal tak, že jsem měl ta témata, takhle jsem si to seřadil a věděl jsem, co mi ta která hlava v tom proudu má říct. Udělal jsem sekvenci dlouhou na celý film, sekvenci za sekvencí, jak jdou ty myšlenky. Kdykoliv jsem v televizi našel dobový archiv, který může nahradit tu mluvící hlavu, tak jsem to skoro vždycky nahradil archivem. A čím víc tam bylo archivů, tak tím to bylo živější a lepší, ale bez těch mluvících hlav by ty archivy najednou neměly takovou hloubku. Kdyby to bylo všechno z archivů, tak je to všechno ploché. Ale takhle si víc vychutnáš ten záběr na ten archiv, protože už jsi v tom příběhu a celé ti to ožívá.“

Ivo Bystřičan: „Já vždycky dělám kostru z výpovědí. Nejsem schopný mít udělanou kostru z komentářů, které to vedou. Já si myslím, že ta realita se tomu vzpříčí a je důležité vystavět tu ostrost těch výpovědí. Ve střížně se to

změní tím, že něco nefunguje dobře. Potom se vlastně vyplní ty skoky v čase tím komentářem, který je uvede do kontextu. Já ty lidi nenechávám nikdy mluvit o kontextu a o faktech, který by uváděly ty děje. Těm lidem řeknu, že v 50. letech to bylo takhle, byla kolektivizace atd., tohle všechno musí říct komentář a ty lidi nechám mluvit už jenom o tom, co dělali oni sami, proč a jak.

Komentář je pro mě, od těch faktů, od kontextu, pokud tam komentář je. Takže to vystavím takhle a pak tohle dáváme dohromady. S možností toho archívu se ukazuje, že některé archívy to velmi dobře řeknou obrazem, že se z toho komentáře dá docela dobře vyhazovat a že se dá docela dobře potom vyhazovat i z některých výpovědí, že ten archív to velmi dobře řekne sám.“

Bára Kopecská: „Záleží na tom, jestli se předem počítá s komentářem. V případě, že ne, nejdřív si sestavím obsah mluveného slova tak, aby vyprávění dávalo smysl a poskytlo veškeré nutné informace.

V případě, že mám komentář, nebo dojdou k tomu, že si s respondenty nevystačím a budu ho muset použít k dovysvětlení, vybírám výpovědi naopak podle emočního obsahu. Čili nutné informace dodá komentář, tím pádem se osvobodím od popisu událostí a hledám okamžiky, kdy respondent říká něco osobního, citově zabarveného, vzpomínku, názor. Vše, co může být neobjektivní, protože komentář si nemůže dovolit být neobjektivní, pokud nejde o přiznanou ich formu. Přitom si ve střihně průběžně píšu a hned namlouvám a dodávám do sestřihu věty komentáře. Z nich a z vybraných výpovědí stavím kostru filmu.

To samé s animacemi – napíšu si k nim komentář a ten rovnou zařadím, abych věděla, jak výpovědi navazují – animaci si zatím představuju.

U archivů je to složitější, většinou je má člověk předvybrané, ale pak je různě přehazuje a mění podle atmosféry, energie. S archívy je to spíš intuitivní komponování. Opět vybírám spíš emotivní nebo atmosférické kousky. Pokud jde vyloženě o ilustrace mluveného slova, pak volím raději detaily dané doby nebo prostředí, jaké bych k tomu účelu sama natáčela. Jako by se jednalo o něčí vzpomínku, impresi. Tedy ne zpravodajské celky. Informace je vedlejší.

Podle toho, jak se film vyvíjí a scény se mění, přizpůsobuju tomu komentáře, přehazuju archívy, případně dohledávám další. Dokud se mi nezdá, že to je správně rytmicky, emocionálně, dalo by se říct hudebně. Rozhodně ale spoléhám na pevnou kostru sdělení. **Rozvíjení tématu musí odrážet myšlenkový pochod.** Víím, odkud kam směřuju a co chci říct, byť třeba i mimoslovně. Nikdy jsem nechápala, jak pracují mí intuitivní kolegové, kteří staví cihlu po cihle od začátku. Já bych se přitom ztratila. **Práce na filmu**

podle mne odráží individuální způsob myšlení daného tvůrce. Každý pracuje jinak.“

4.12 Epilog



Obr. 4.12.1: Snímek z filmu Jeden německý život

(2016, R: Christian Kröner, Olaf S. Müller, Roland Schrotthofer, Florian Weigensamer)

Miroslav Janek: *„Ne vždycky je třeba na mluvící hlavy nahlížet negativně. Z blízkého okolí vyberu film Pavla Štingla Ghetto jménem Baluty¹¹³ z polské Lodže (židovské ghetto za války, sociální ghetto dnes), který je z jedné třetiny postaven na mluvících hlavách. Ovšem jaké to jsou hlavy! A jak mluví! Všichni jsou skvělými vypravěči a zkušenost, kterou nám popisují a reflektují, je vepsána v jejich tvářích. Kvalita mluvících hlav záleží na tom, jestli se vypráví dobrý příběh a jestli se vypráví dobře, jestli je vypravěč charismatický a jestli nás diváky dovede strhnout svým projevem.“*

Vít Klusák: *„Rozhodně to je legitimní prostředek, ale přiznám se, že jsem z kraje svého dohledání možností dokumentárního filmu, se snažil tomu vyhnout, protože mi to přišlo jako to nejméně nápadité, nebo jako to, co se příliš nabízí. Ale poslední dobou, když přemýšlím nad nějakým námětem, tak si říkám „to by klidně mohly být dokonale nasnímané hlavy, které by vyprávěly“.“*

¹¹³ Ghetto jménem Baluty (2008, R: Pavel Štingl)

Musím říct, že jsem tomu nějak přišel na chuť, paradoxně mi to vůbec nevadí.“

Ivo Bystřičan: *Já jsem viděl jeden celovečerní film¹¹⁴, který byl vlastně jako životní portrét... já nevím, co to byla, Gebelsova sekretářka nebo něco takového. To je hodinu a půl a je tam jenom ta hlava plus ty detaily toho obličej. Ta paní je stará, je jí přes devadesát a tak je zajímavý se dívat do těch vrásek a přemýšlet nad tím, co v těch vráskách je vlastně zaryto. Ona celou tu dobu jenom mluví. Možná, že tam byly nějaký archívy, to už si neuvědomuju, ale mám dojem, že snad ani ne, že tam je jenom ona.“*

Helena Třeštíková: *“Výhoda mluvicí hlavy je to, že je to autentický opravdový člověk. Není to herec. Není to někdo, kdo něco hraje, ale kdo mluví o nějaké své autentické zkušenosti. A čím líp to říká, tak tím je to úžasnější zážitek, který se nedá ničím nahradit.“*

Lukáš Kokeš: *„Pro mě jsou to typy nástrojů, podobně jako když chceš vyvrtat díru, tak si vezmeš vrtačku a nevezmeš si kladivo s hřebíkem. Mluvicí hlava je určitý nástroj a záleží na tom, čeho chci docílit.“*

Když bych chtěl dělat true crime, vyprávění o tom, že někdo byl neprávem odsouzen a já znovu otevírám s časovým odstupem jeho případ a chci slyšet svědecké výpovědi, tak to je přesně ono. Svědecká výpověď je vlastně mluvicí hlava a je to úplně perfektní nástroj pro mé vyprávění. Pak si myslím, že to nemá žádnou nevýhodu.

Je to legitimní prostředek, který volím, abych dosáhl nějakého účinku, který může spočívat v tom, že slyším očitě svědectví a zároveň vidím člověka, který to svědectví přináší. Můžu se dívat, jak se tváří, co má v očích, jaké dělá grimasy u toho, co říká. Dává to celé smysl a je to zároveň observace svého typu.“

Jan Gogola ml.: *„Já si myslím, že mluvicí hlava je jakási demonstrace něčeho, čemu by se dalo říct antropocentrismus lidské tváře. My jsme zvyklí vnímat svět skrze člověka, skrze lidskou zkušenost, protože nám je ten člověk*

¹¹⁴ Jeden německý život (2016, R: Christian Kröner, Olaf S. Müller, Roland Schrotthofer, Florian Weigensamer)

tak podobný. Máme samo sebou za to, že nám vlastně nějakým způsobem rozumí, že je tam nějaká blízkost.

Můžeme vidět i v rovině politické, jak jsme náchylní orientovat se ve světě skrze lidský obličej. Jak kdo vypadá, jak nám je kdo sympatický, jak se třeba politické souvislosti redukuje na to, kde je zrovna jaký politik.

Čili myslím si, že mluvící hlava je mimo jiné důsledkem této fascinace a potřeby orientovat se ve světě skrze lidskou tvář. Ta lidská tvář nám slouží jako nějaká mapa k orientaci ve světě.“

5. PROJEKTOVÁ ČÁST



Obr. 5.1.1: Snímek z filmu *Neumlčené hlasy Beslanu* (2018, R: Tomáš Polenský)

5.1 Okolnosti vzniku projektu

Film *Neumlčené hlasy Beslanu* (2018, R: Tomáš Polenský)¹¹⁵ vznikl jako zakázka pro nevládní neziskovou organizaci Člověk v tísni, o.p.s.. Koncem září roku 2017 mě oslovila scénáristka Ivana Skálová s tím, že má natočené rozhovory s oběťmi beslanského masakru z roku 2004. Skupina asi 30 teroristů držela přes tisíc lidí po tři dny v tělocvičně místní školy bez vody, jídla a čerstvého vzduchu. Třetí den po chaotické osvobozovací akci na

¹¹⁵ Celý film je možné shlédnout na: <https://www.youtube.com/watch?v=AiK0LN7VXS0>

záchrana rukojmích zemřelo více než 330 lidí, z toho 186 dětí. Důvodem, proč má smysl se vracet do tak starých událostí, je fakt, že po třinácti letech vyšetřování, které odhalilo důkazy o existujícím varování před útokem, nekompetentnosti operativního štábu a použití těžkých ničivých zbraní proti rukojmím, nebyl nikdo potrestán. Ruské úřady totiž neustále popírají existenci důkazů svědčících o selhání zodpovědných autorit. V matkách, které tam ztratily své děti, zůstává tragická událost neustále živá.

Rozhovory vznikaly ve spolupráci s Pamětí národa a obsahovaly výpovědi dvanácti svědků tragických událostí z roku 2004. Někteří z nich byly přímo rukojmími. Emoce sršící z rozhovorů dokazovaly, že se jedná o téma i po tolika letech velmi citlivé. Prvotním záměrem bylo vyprávět příběh oněch třech dnů a pomocí komentářů upozorňovat na fakta, která odhalují zásadní pochybení na straně vlády. Ivana Skálová dokonce sepsala první verzi scénáře, ze kterého bylo možné vidět základní strukturu budoucího filmu. Z původního počtu rozhovorů bylo v této verzi použito devět lidí. Cílem bylo vytvořit film s výslednou stopáží kolem 52 minut.

Po nastudování scénáře a části rozhovorů jsem souhlasil, že se na projektu budu podílet jako režisér a začal jsem sestavovat štáb. Zároveň jsem se také nořil do tématu a snažil se překonat jazykovou bariéru. Rusky totiž moc neumím a všechny rozhovory jsou natočeny v ruštině. Kromě překladových titulků proto byla potřeba neustálá zpětná kontrola Ivanou Skálovou, která kromě celkového dojmu hlídala i jazykovou správnost a význam jednotlivých částí.¹¹⁶ Film vznikl od konce roku 2017 do podzimu roku 2018. Světová premiéra filmu proběhla na festivalu Jeden svět dne 10. 2. 2019.

5.2 Produkční podmínky

Původní rozpočet na postprodukcii byl 100 000 Kč s tím, že se počítalo s navýšením o cca 10 000 Kč na výjezd do Beslanu a případné dotáčky přímo na místě. Minimalistický rozpočet bylo nutné rozdělit mezi honoráře tvůrců a další případné náklady. Honoráře byly rozděleny následovně: režie 30 000 Kč, střih 20 000 Kč, ilustrace 20 000 Kč¹¹⁷, zvuk 15 000 Kč, hudba 15 000 Kč, asistent střihu 5 000 Kč. Zcela zde chybí ceny za pronájem střižny, míchací haly a jiné techniky potřebné pro dokončení filmu. Tyto kapacity představují osobní vklad tvůrců, kteří poskytli svá pracoviště a techniku zcela zdarma.

116 Více se budu věnovat tomuto problému v části zabývající se postprodukčním workflow.

117 Ve filmu se pracuje s kresbami ilustrujícími vyprávění protagonistů. Více se tomu budu věnovat v kapitole Režijní koncepce a práce s mluvícími hlavami.

Celý rozpočet tedy stojí na velké vstřícnosti tvůrců, kteří pracovali za minimální honorář, nebo dokonce zdarma¹¹⁸.

Tento rozpočet ale bylo nutné navýšit o cca 45 000 Kč. Důvodem navýšení byla potřeba pronájmu míchací haly 20 000 Kč, obrazové postprodukce (animace, 2 D compositing a colorgrading) 15 000 Kč a práva k archivním materiálům, což s rezervou bylo 10 000 Kč.

Cílem bylo dokončit film v únoru roku 2018. Původně časový harmonogram počítal s tím, že v listopadu začne střih, během prosince se bude doladovat a dojde k rozhodnutí o případných dotáčkách, které by se realizovaly v lednu 2018. V únoru 2018 se vše mělo dokončit a finalizovat tak, aby film mohl být premiérován na festivalu Jeden svět 2018.

Bohužel došlo k zásadnímu zdržení a posunutí dokončení filmu až na podzim 2018. Toto zdržení zapříčinilo několik faktorů. Zaprvé to byla nevyjasněnost zadání. Původně se totiž pracovalo s koncepcí, kdy vyprávění o třech dnech masakru je stěžejní. Mělo být pouze doplněno o fakta, která uvádí události do nového kontextu. To se však ukázalo jako nedostačující. Koncem roku 2017 přišla reakce z festivalu Jeden svět, která nás navedla na jinou cestu.

Bylo nutné upozadit vyprávění o třech dnech masakru a položit důraz na pochybení na straně vlády. K tomu bylo ale zapotřebí množství důkazního materiálu, archívy a další výpovědi. V původních výpovědích totiž téměř chybí jakékoliv vyprávění o událostech po tragédii, kdy se organizace Matky Beslanu a Hlas Beslanu snažily domoci spravedlnosti. Bylo tedy nutné dotočit rozhovor s Ellou Kesaevou, která se stala hlavní postavou a vypravěčem celého příběhu. Musela tedy koncem února 2018 přiletět do ČR.

Následná postprodukce se také zdržela zejména předem domluvenými závazky mě a střihače, ale také problematickým sháněním archivních materiálů. Taky jazyková bariéra se stala brzdícím faktorem. Neumožňovala to, abychom stříhali neotitulkovaný materiál, takže bylo nutné čekat na překlad. V neposlední řadě toto zdržení také způsobilo špatně nastavené workflow a nedodržování termínů v případě některých spolupracovníků, o kterém se zmíním v poslední části této kapitoly.

Skutečný počet odstříhaných dní bylo třicet. Z výše popsaných důvodů jsou pak tyto dny rozvrstvené do období šesti měsíců. Zhruba dva měsíce zpracovávala ilustrátorka všechny kresby. Obrazová postprodukce se protáhla z plánovaného měsíce na téměř čtyři měsíce, protože zodpovědný člověk nebyl schopný dodržovat termíny a dodat kvalitní práci včas. Čtyřem dnům

118 V rozpočtu není zahrnut honorář za scénář a dramaturgii.

mixu předcházela příprava čítající minimálně týden. Celková produkce filmu by tedy trvala necelých pět měsíců, kdyby nedošlo k výše popsaným zdržením.

5.3 Snímání mluvících hlav

Rozhovory se natáčely přímo v Beslanu v létě roku 2016. Všechny rozhovory byly snímány na jednom místě. Jednalo se o kancelář organizace Hlas Beslanu. Kameraman Viktor Portel zvolil pro všechny výpovědi pozadí knihovny, které tvoří obrazové pojítko všech rozhovorů. Jako hlavní světlo bylo využité přirozené světlo okna umístěné z pohledu kamery nalevo od respondentů. Důsledkem toho byl silný pokles světelné intenzity, když se natáčelo během stmívání. Kameraman to kompenzoval použitím dvou tzv. on board LED světelných panelů, které umístil nalevo od kamery. Světlo z LED panelů změkčil pomocí fólie a dosáhl tím obrazu simulujícím denní světlo s měkkou kresbou, ale kontrastním směrem osvětlení. Levá polovina tváře je totiž výrazně osvětlena a pravá se pomalu ztrácí ve tmě. Vznikl tak plastický obraz podporující tragické výpovědi obětí masakru.

Pro natáčení všech rozhovorů včetně dotáčky byla používána pouze jedna malá a levná full HD kamera Canon XA10. Zvuk se snímal externě směrovým mikrofonem Senheiser ME 66 se záznamem do rekordéru Tascam DR – 100. Kamera byla umístěna na stativu a mikrofon na dalším stativu. Byl namířený na ústa mluvčího tak, aby nebyl vidět v rámu záběru.

Zvolená kamera je vybavená optickým zoomem, takže umožňuje změnu velikosti záběru bez změny postavení kamery. Kameraman tedy mohl pomocí transfokace a překomponování měnit velikost a kompozici záběru. Viktor Portel to dělal poměrně často. Díky tomu vznikl dostatek různých velikostí záběru. Negativním aspektem takového způsobu snímání je velké množství rychlých technických přešvenků a nájezdů s doostřováním. Mnohdy se tyto „nečistoty“ vyskytují v místech, kde je mluvící hlava velmi emotivní a nebylo naším záměrem ji překrýt.

Dotáčku s Ellou Kesaevou jsme natáčeli v České republice. Dlouho jsme hledali prostředí, které by bylo podobné kanceláři hlasu Beslanu. Nakonec jsme našli byt s velkou knihovnou, kde nám jeho majitel umožnil zdarma natáčet. Natáčení dotáčky jsem se ujal já sám a výsledek bohužel není úplně dostačující. Mísení osoby režiséra a kameramana se v kombinaci s nedostatečnou znalostí jazyka výpovědi ukázalo jako kontraproduktivní.

Rozhovor vedla Ivana Skálová a já jsem se snažil porozumět, díky čemuž jsem se nemohl tolik soustředit na kameru. Také jsem zcela rezignoval na jakoukoli práci se světlem. Knihovna byla totiž umístěná přímo proti oknu

a tvář v obraze je tak příliš plochá. Mohli jsme samozřejmě přestavět nábytek, ale zaprvé jsme nechtěli v zapůjčeném bytě přesunovat nábytek a za druhé byl byt prosvětlen silným pásem oken, které tak jako tak zabránily kreativní práci se svícením. Okna vysílala intenzivní světelnou atmosféru, která vytvářela v kombinaci s bílými stěnami obraz zaplněný měkkým světlem ze všech stran. Žádné stínění na oknech nebylo, takže jsme nemohli ani část světla odstínit. To vše bylo zapříčiněno nemožností obhlídek, protože jsme do poslední chvíle nevěděli, kde se bude točit a celá akce byla svolána poměrně dost narychlo.

Snažil jsem se alespoň pomocí volby objektivu s delší ohniskovou vzdáleností a malé hloubky ostrosti potlačit pozadí knihovny, ale byl by k tomu zapotřebí větší odstup. V tomto případě totiž dlouhé ohnisko iluzivně zkrátilo vzdálenost mezi postavou a pozadím a Ella tak působí jako doslova nalepená na knihovnu, což výslednou obrazovou koncepcí ještě zhoršuje.

Poslední sebekritickou výtkou je skriptová chyba. Ella má v dotáče brýle a v původním rozhovoru ne. S jiným oblečením jsme počítali, protože vzhledem k časovému odstupu nebylo možné použít stejné oblečení. Barevné a jasové korekce trochu pomohly některé z těchto nedostatků oslabit a propojit tak dotáčku s původně natočenými mluvícími hlavami.

5.4 Režijní koncepce

Finální koncepce se poměrně dost odlišuje od původního záměru. Pokusím se zde popsat proces, který vedl k zformování konečné podoby filmu. Od počátku bylo jasné, že bude zapotřebí *mluvící hlavy* kombinovat s nějakým dodatečným materiálem. Zároveň jsme nechtěli opakovat archivní materiály natočené teroristy přímo uvnitř školy. Filmů o beslanské tragédii je spousta a tyto záběry jsou neustále opakované. Chceme-li zpracovat nový pohled na problematiku beslanského masakru, musíme pracovat s novým přístupem. Nakonec jsem se rozhodl pro kresby. Původně jsem chtěl, aby to byly animace, ale výše rozpočtu to zcela znemožnila. Dohodli jsme se tedy s Ivanou Skálovou, že se bude jednat o kresby, které budou ilustrovat vyprávění postav. Oslovil jsem Leny Vítkovou, která velkou část kreseb tvořila na základě autentických fotografií.

Byl jsem si vědom toho, že kresby mohou ubrat filmu na autenticitě, proto jsme dlouho hledali způsob, jak funkčně zapojit kresby do vyprávění postav. V prvních verzích jsme pracovali s koncepcí dítěte. Kresby mohou připomínat dětské malůvky. Dětský hlas komentáře měl popisovat fakta, která nám mluvící hlavy nesdělily, a tak se měly kresby propojit s komentářem.

V prvních fázích práce mi bylo jasné, že komentář musí být v ruštině, aby vyprávění působilo autenticky. Může to být hlas některého z dětí, které se

staly obětmi. Zároveň jsme celý komentář stavěli trochu jako pohádku. Tento koncept se však ukázal jako nefunkční. Jednak proto, že došlo k již zmíněnému posunu těžiště z popisu tří denního masakru na kontext a pochybení vlády, a jednak se nám nepodařilo dětský hlas zapojit do celku filmu. Neustále působil nevhodně.

Změna koncepce způsobila to, že se z Elly Kesaevy stal ústřední protagonista zastupující na principu *pars pro toto* všechny oběti beslanské tragédie. Stala se tedy i vypravěčem. Tím však znovu vznikl problém integrace kreseb do celkového pojetí filmu. Tento problém se navíc stal zásadnějším, protože kresby se již nepojily s dětským hlasem. Nakonec jsme postprodukčně umístili kresby na fotografie zdi beslanské školy, která se stala upomínkou celé tragédie a zůstala ve městě v původním stavu po skončení chaotické osvobozovací operace. Kresby vypadají jako vzkazy, jež neznámí pozůstalí umístili na zeď jako připomínku tragédie. Úvodním nájezdem po prologu zapojujeme tyto kresby do prostoru školy a necháváme je pomocí minimalistické animace obživit.

Kromě kreseb používáme ve filmu množství různých dokumentů, důkazního materiálu, soudních spisů, novinových článků, fotografií a videí. Množství různorodých materiálů povětšinou velmi nízkého rozlišení nás postavilo před otázku, jak to vše obrazově sjednotit. Opět se ukázal jako velmi vhodný prostor beslanské školy. Postprodukčně jsme tedy všechny video materiály umístily jako projekci na stěny školy a fotografie nalepily na zdi. Díky tomuto řešení je celý film obrazově sjednocen. Obraz tělocvičny pod závěrečnými titulky, kde došlo k největšímu počtu obětí, celý koncept uzavírá a rámuje.

Klíčovým místem celého konceptu je tedy místo činu. Slouží jako rámec pro vyšetřování toho, co se ve skutečnosti stalo během prvních třech zářijových dní roku 2004. Žánrově se tedy vlastně jedná o detektivku, jejímž cílem je najít viníky celého masakru. Jinými slovy jde o to najít ještě další viníky kromě teroristů, z nich přežil pouze jeden a na něhož se všechna vinna svalila. Tomu napomáhá i úvodní situace v prologu, kdy Ella Kesaeva spolu se svými přáteli provokovala na smuteční akci tričky s nápisem: *Putin kat Beslanu*. Jedná se o velmi emotivní scénu, která vrcholí zatčením všech žen. Zároveň funguje jako háček a nastoluje základní otázku. Směřuje divákovu pozornost k tomu, že celý příběh je reflexí života v Putinovském Rusku, kde je cena lidského života minimální a spravedlnost je nedosažitelná.

5.5 Střihová skladba

Způsob snímání *mluvících hlav* poskytl relativně různorodý materiál s různými velikostmi záběru a kompozicemi. Ani takovýto způsob snímání nemůže předjímat konečnou podobu střihové skladby, a tak se často stává, že se vedle sebe ocitnou záběry ve stejné velikosti a podobné kompozici. V takovém případě je nutné postprodukčně záběr nazvětšovat. Technici v České televizi povolují u HD videa zvětšení až na 130 %, protože při takovém zvětšení nedochází k výrazné ztrátě kvality obrazu. Vznikne tak jump cut, pro něhož je zásadní dostatečná změna velikosti a kompozice záběru, jinak působí rušivě.

Způsob střihu *mluvících hlav* exponujeme již na samém počátku filmu u třetí výpovědi. Alina Naldikojeva vypráví o slavnostním nástupu 1. září, kdy žáci měli nového učitele. Použití jump cutu jednak akcentuje část výpovědi a jednak také rytmicky členíme výpovědi na tematické bloky. Z toho důvodu jsme i u části rozhovoru, která byla zaznamenána v kuse, používali jump cuty, abychom rozčlenili jednotlivá témata výpovědi a akcentovali důležitá místa sdělení.

Tento způsob střihu býval dříve považován za rušivý. Dokonce i dnes ho někteří konzervativněji smýšlející tvůrci považují za nevhodný. Já však věřím, že když se tento postup používá vědomě a zcela záměrně, divák si na něj rychle zvykne.

Na několika místech používáme ostrý střih do černé. Tato interpunkce slouží k dramatické akcentaci zásadních momentů. Poprvé jej používáme, když Irina Doguzová mluví o tom, že slyšela výstřely. Ostře střiháme do černé a ozývají se výstřely, které na diváka mohou působit podobným šokem jako na svědky střelby. Záměrem střihové skladby je tedy rozčlenit a akcentovat výpovědi tak, aby expresivně zprostředkovala prožitek obětí teroristického útoku.

Některým postavám může střihová skladba pomoci učinit jejich vyprávění poutavějším. V našem případě se to týká zejména Aliny Naldikojevy, která svou výpověď přednášela velmi chladně a v rychlém tempu. Uvědomili jsme si, že v takovéto podobě je rozhovor nesledovatelný, protože ho divák dříve nebo později přestane poslouchat. Bylo nutné uměle vytvořit v jejím vyprávění pauzy na dramatických místech akcentujících hrůzu jejího prožitku.

V několika sekvencích jsme používali mlčící hlavy, které svými pohledy reagují na to, co prožily. Tyto sekvence jsou použity na třech místech. Poprvé, když jsou všechna rukojmí uzavřena v tělocvičně. Vidíme tváře, které vzpomínají na to, co se stalo. Po druhé, když dojde k výbuchům v tělocvičně. Tady jsme záměrně použili technicky nedokonalých pohybů kamery, nájezdů

a překomponování. Tyto kamerové nedokonalosti mají expresivně dokreslit šok z výbuchů. A nakonec ve finální sekvenci, kdy poprvé ukazujeme chaos osvobozovací operace z archivních materiálů. Dosud jsme viděli pouze kresby ilustrující hrůzu vyprávění. Tyto kresby však působí dojmem jistého odstupu, chybí jim autenticita. Záměrně jsme tedy minimalizovali použití archivů na důkazní materiál a celý chaos probíhající bezprostředně po tragédii nechali autenticky vyznít až na konec. Věřím, že takovýto postup vyvolává v divákovi silný emocionální otřes. Tváře z rozhovorů v této skladbě vzpomínají na proběhlé události a jen těžko zadržují slzy. Záměrem bylo emocionálně zdůraznit krutost celého příběhu, kdy pravda je soustavně umlčována, ale v obětech zůstává nesmazatelná stopa.

Mlčící hlavy jsme kromě toho používali jako akcent v jednotlivých výpovědích. Často jsme tyto mlčící tváře vkládali do výpovědí uměle tak, abychom vytvořili emocionální doznění sekvence nebo zdůraznili prožitek obětí. Jejich tváře totiž reflektují nevyslovenou hrůzu daleko lépe, než cokoli jiného a zároveň jsou velmi autentické. V případě výpovědi Aliny Naldikojevy bylo nutné kromě rozfázování výpovědi pomocí stříhů do černé a jump cutů také dodat její výpovědi emoci. K tomu jsme použili její mlčící obličej, abychom její poměrně odtažitou výpověď „dobarvili“ emocionální reakcí.

Jistě zde přichází na mysl etická otázka, do jaké míry lze takto s výpovědí manipulovat. Osobně si myslím, že pokud nedochází k významovému překroucení výpovědi, je to zcela legitimní prostředek. Ba dokonce věřím, že je povinností filmaře dodat takovou emoci výpovědi, která je chladná. Svědkové tragických událostí totiž často mluví z odstupu a nevžívají se do tragických dějů, aby znovu nemuseli prožívat sv trauma. Na několika místech ve výpovědi se pak doslova propadnou do emoce, které se po zbytek rozhovoru bránili. Nevidím jediný důvod, proč by filmař nemohl tuto část použít na místech, kde je podobná reakce žádoucí.

Zajímavou kapitolou stříhové skladby je práce s kresbami. Stříh může totiž oživit nehybné kresby. Velkým problémem bylo popisné užití kreseb, které nevyprávěly, ale jen zobrazovaly to, co nám říkají *mluvící hlavy*. Na několika místech jsme tedy nechali kresby vyprávět nebo zpřesňovat výpověď. Když Zemfira Agajeva vypráví o tom, jak kojila, kresby nám zpřesňují její výpověď tím, že ukazují botu, do které kape mléko. Na jiném místě třeba vidíme dynamicky stříhanou sekvenci bojů. Místa, kde jsou kresby použity k vyprávění a ne k ilustrování, působí ve filmu nejlépe a možná jich mohlo být více.

5.6 Zvuková skladba

Zvuková skladba hraje v případě tohoto filmu významnou roli hned v několika rovinách. Ruchy ožívují statické kresby a dávají jim emoci. Naprosto zásadním způsobem dodávají alespoň trochu autenticity kresbám. Používali jsme totiž ruchy z archivních videomateriálů natočených přímo v tělocvičně. Nebylo samozřejmě možné použít všechny zvuky tímto způsobem, ale ozvučené kresby pak doslova ožívají.

Kromě oživení kreseb používáme autentické ruchy, které zvukově doplňují *mluvící hlavy*. Zvuk se v tomto případě stává prostředkem, jak sdělit nesdělitelné a jak předat sdělení za hranicemi slov. Když vidíme tváře po výbuchu a slyšíme děsivý řev obětí, zažíváme tak zprostředkovaně onu hrůzu, kterou si postavy musely projít. Zdůrazňujeme tak, že za hranicemi výpovědi je cosi nevyslovitelného, co nelze předat slovy.

Expresivní ruchovou skladbu doplňuje minimalistická klavírní hudba, která je dalším z prostředků, jak vyjádřit nevyjádřitelné a předat divákovi emoci. U většiny výrazových prostředků mám přesně racionálně zdůvodněný způsob a volbu jeho použití, u hudby jsem ale v tomto případě postupoval velmi intuitivně. Od začátku jsem cítil, že tento příběh potřebuje klasický klavír. Tento hudební styl jsem zvolil proto, že mám rád minimalistickou hudbu. Domnívám se, že tato intuitivní volba navozuje v posluchačích zcela nepopsatelné pocity a přesně takový druh emocí si vyžaduje příběh beslanské tragédie. Hrůza oné události totiž leží za hranicí slov a racionálního uvažování.

Komentář ve zvukové složce nese informativní rovinu a seznamuje diváky s fakty, které dávají výpovědi svědků do nového kontextu. Nakonec jsme se rozhodli, že komentář bude číst Ella Kesajeva, protože ty informace pak nesou subjektivní zabarvení ve vztahu k příběhu. Ačkoli má úroveň znalosti ruského jazyka je velmi základní, snažil jsem se s pomocí Ivany Skálové, která byla přítomná nahrávání komentáře, aby Ella nechala rozeznít potencionální emoce, jež v ní slova komentáře vyvolávají. V momentech, kdy například sděluje stanovisko vlády k výbuchům, tak je její hlas mdlý, jakoby ani nechtěl říkat fakta, se kterými nesouhlasí. Domnívám se, že emoci z jazyka lze cítit i bez znalosti jeho významu, a to mi velmi pomáhalo při režii komentáře.

5.7 Postprodukční workflow

Postprodukční workflow se stalo v případě tohoto projektu největším kamenem úrazu. Komplikovanost a množství různorodého materiálu doplňující *mluvící hlavy* způsobila výše zmíněné zpoždění původně zamýšleného časového harmonogramu. Snažili jsme se tomu předejít neustále

aktualizovanou verzí scénáře, ale ani to nebylo dostatečné. Komunikace s členy Hlasu Beslanu byla velmi komplikovaná a získání každého dokumentu bylo tak časově náročná, že jsme se museli přesně rozhodnout, jaké materiály stojí za to úsilí. To však nebylo možné bez finálního střihu. Neustále jsme tedy aktualizovali seznam potřebných materiálů, které nám pak následně ovlivňoval podobu filmu a tím pádem vznikala další potřeba nových materiálů. Vznikal tak začarovaný kruh, kdy jsme do filmu dodali část materiálů, změnili střih a vytvořili nový seznam. Pak jsme zjistili, že některé dokumenty neexistují nebo jsou pro nás nedostupné. Tento koloběh se zdál nekonečný.

Ivana Skálová v projektu fungovala jako rešeršistka, ale domnívám se, že je lepší pro tuto funkci zvolit speciálního pracovníka, jehož prací je pouze vyhledávání materiálů. Také je důležité, aby všechny dostupné materiály byly ve střihně dostupné před započítáním střihu. To je však ideální případ, který by vyžadoval mnohem větší rozpočet. Třeba jen přepis archivních materiálů z České televize stojí několik tisíc korun, což vzhledem k našemu rozpočtu nebylo zanedbatelné číslo.

Podobný případ vznikl s kresbami. Po vzniku první verze hrubého střihu jsem vytvořil seznam potřebných kreseb a Leny Vítková na něm pracovala. Jak přicházely jednotlivé kresby do střizny, tak jsme měnili střih a ukázalo se, že některé kresby jsou zbytečné. Zase jsme se ocitli v nekonečném kruhu doplňování kreseb do seznamu a změn střihu. Dalo se tomu zabránit animatikem. Tedy nahrubo načrtnutými kresbami, jejichž tvorba není tak časově náročná. Teprve po schválení finálního střihu, by autorka kreseb zpracovala obrázky v plné kvalitě a do detailu prokreslené.

Poučení těmito komplikacemi jsme v případě obrazové postprodukce pracovali s hrubě zpracovanými kolážemi, jež jsme následně vkládali do střihu. Zadání pro kompozitora vzniklo až na základě finálního střihu, kde chyběly jenom koláže. Přesně jsme tak věděli, co tam chceme umístit za sekvenci a jak má vypadat. Díky tomu bylo zadání velmi přesné. Bohužel zde selhal lidský faktor. Přestože kompozitor dostal přesné zadání, nebyl schopen dodržovat termíny a dodaný materiál nesplňoval zadání. Po opakovaných nedostacích ze strany kompozitora jsem musel rozhodnout o jeho změně. Nový kompozitor byl naštěstí schopen práci včas a kvalitně dokončit.

Nahrubo zpracované kompozice jsme pak vložili do střihu, upravili délku a vznikl tak picture lock, který bylo možné odeslat na mix. Kompozitor pak mohl postupně zpracovat finální obrazovou podobu veškerého materiálu. Zatímco zvukař mohl pracovat na finální podobě zvukové složky.

Nezkušenost s podobným typem projektů způsobila téměř půlroční zpoždění dokončení filmu. Dalo se tomu předejít pečlivě naplánovaným

harmonogramem, animatikem a scénářem, který by obsahoval všechny zamýšlené materiály. U takto složitého projektu je workflow faktor, který není vhodné podceňovat.

6. PŘÍNOS PRÁCE PRO VĚDU, PRAXI, PEDAGOGIKU

Mluvicí hlava není vědeckým termínem, ale v praxi se tento pojem běžně používá. Filmová teorie obvykle hovoří o rozhovoru, což je ovšem pouze jeden z aspektů mluvicí hlavy. Tato práce zapojuje pojem do kontextu filmové teorie a představuje tvůrčí možnosti práce s tímto výrazovým prostředkem. Přispěje tak k většímu propojení filmové teorie a praxe.

Přestože se pojem mluvicí hlava mezi filmaři běžně užívá, má silně pejorativní nádech. Cílem této práce je obhájit mluvicí hlavu jako legitimní prostředek uměleckého vyjádření v dokumentárním filmu. Pokud se přestane užití mluvicí hlavy tabuizovat, vytane tvůrci před očima široká škála možností jejího užití. Výsledná práce pak může sloužit jako inspirace tvůrcům, kteří se chystají s mluvicí hlavou pracovat a nemají s tím dostatek zkušeností. Troufám si říct, že i zkušeným tvůrcům může práce rozšířit obzory, protože díky tabuizaci mluvicí hlavy nejsou u nás zahraniční filmaři pracující s mluvicí hlavou příliš známí.

Největším přínosem by práce měla být pro pedagogiku. Studenti filmových škol budou mít k dispozici komplexní přehled tvůrčích aspektů mluvicí hlavy, která představuje širokou škálu tvůrčích řešení. Nemusí tak objevovat již objevené a mohou se soustředit na hledání nových cest. Zároveň rozhovory se zkušenými tvůrci zaznamenávají obrovskou filmařskou zkušenost. Ta může mladým studentům filmařiny sloužit jako vodítko při tvorbě jejich filmů.

7. ZÁVĚR

Ve své práci s názvem *Tvůrčí aspekty tzv. mluvicích hlav v dokumentárním filmu* jsem se snažil obhájit mluvicí hlavu jako umělecký prostředek dokumentárního filmu. V teoretické části jsem definoval mluvicí hlavu, protože dosud není nikde přesně definována. Zapojuje pojem do kontextu filmové teorie Billa Nicholse. Dle této teorie se lze na rozhovor a mluvicí hlavu dívat jako na část participativního módu. Dále jsem představil

ojedinělou teorii Víta Janečka, který se snaží mluvicí hlavu kategorizovat a manifestovat legitimitu jejího použití v uměleckém filmovém vyjádření.

Výzkumná část představuje komplexní přehled tvůrčích aspektů mluvicích hlav. Tato část vznikla z rozhovorů se zkušenými tvůrci a ukazuje tvůrčí možnosti využití tohoto prostředku. Mimo jiné také dává podnětné rady tvůrcům, kteří by chtěli vytvářet film založený na mluvicích hlavách.

V projektové části jsem si sám vyzkoušel práci s mluvicí hlavou na filmu *Neumlčené hlasy Beslanu* (2018, R: Tomáš Polenský). V případech, kdy nebyla mluvicí hlava používána popisně nebo ilustrativně, docházelo k silnému emocionálnímu působení. Důležitou podmínkou k tomu, abychom mohli používat mluvicí hlavu jako prostředek uměleckého vyjádření ve filmu, je omezení informativní hodnoty mluvicí hlavy ve prospěch emocí.

Všechny tři části tak jednoznačně kladně odpovídají na otázku, zda je mluvicí hlava legitimním prostředkem dokumentárního filmu. Zároveň ukazují, že pejorativní význam mluvicí hlavy často vychází z neznalosti filmů, které s mluvicí hlavou kreativně pracují. Kromě toho, že rozhovory výzkumné části představují způsoby, jak se dá s mluvicí hlavou kreativně pracovat, tak citují filmy založené na mluvicí hlavě. Seznam těchto filmů bude přílohou výsledné disertační práce a může tak inspirovat filmaře, kteří budou s mluvicí hlavou pracovat.

Téma mluvicích hlav je značně rozsáhlé a dalo by se dále rozvíjet. Záměrně jsem se například vyhýbal dokumentaristické etice, která může být v případě střihu výpovědí velmi zásadní. Toto téma je však natolik rozsáhlé, že by mu bylo nutné věnovat samostatnou disertační práci. Nechávám tedy toto pole otevřené dalšímu výzkumu.

SEZNAM PRAMENŮ

Literatura

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1. vyd., Překlad Ladislav Šerý. V Praze: Akademie múzických umění, FAMU - CAS a MFDF, 2004, 507 s. ISBN 80-733-1023-6

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, s. 52. ISBN 978-807-3311-810

PORTEL, Viktor. *Metoda Errola Morrisa, bakalářská práce, Akademie múzických umění v Praze, 2013*

RABIGER, Michael. *Directing the documentary 5th edition*, Oxford: Focal University Press, 2009. ISBN 978-0-240-81089-8

WESTON, Judith, *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television*, Michigan: Michael Wiese Productions. ISBN 0-941188-24-8

Internetové zdroje

First Television Broadcast NBC/RCA July 7, 1936 Part 1 of 2 [online]. [cit. 2017-25-03]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=6iWJ5LObN2o>

Interrotron [online]. [cit. 2019-010-02]. Dostupné z: <http://www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html>

JANEČEK, Vít. *Dramatika mluvicí hlavy*. In: *Dok revue* [online]. 1/2014 [cit. 2018-05-04]. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz/clanky/dramatika-mluvici-hlavy>.

Mluvící hlava [online]. [cit. 2019-17-03]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Mluv%C3%ADc%C3%AD_hlava

Mluvící hlava [online]. [cit. 2018-15-04]. Dostupné z:
<https://cestina20.cz/slovník/mluvici-hlava/>

O projektu [online]. [cit. 2019-24-04]. Dostupné z:
<https://www.pribehynasichsousedu.cz/o-projektu/> .

Talking head [online]. [cit. 2017-28-11]. Dostupné z:
<https://www.mediacollege.com/video/shots/talking-head.html>

What is eyedirect [online]. [cit. 2018-14-01]. Dostupné z: <http://eyedirect.tv/>

Rozhovory

Bára Kopecká

Rozhovor ze dne 21. 5. 2018. Záznam rozhovoru je dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=1Yzafw1emN2I_PqhZMqqQSkO2e4Assz7-a

https://drive.google.com/open?id=1_klG7HtybPcjJaOjDMVQuc7iP1CRQVnx

Přepis rozhovoru je dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=1k9lwWmQVzCHM4qlb-LFaxnC5XLk_HW3Li5LHOtpfU

Petr Jančárek

Rozhovor ze dne 30. 5. 2018. Záznam rozhovoru je dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=1iI4_HuytBU5FloKXITY06CGHwhSruCEo

<https://drive.google.com/open?id=1T29EKS63b1OZC584tMIsExoPTpA4aqUD>

Přepis rozhovoru je dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=1PrGk6_8i2cIyTbVVyP-vEADikt1En9vJ

Tomáš Doruška

Rozhovor ze dne 5. 7. 2018. . Záznam rozhovoru je dostupný na:

[https://drive.google.com/open?id=1qSJdCHvAhW5Isq2u-
SeQD48x8OKdBqVy](https://drive.google.com/open?id=1qSJdCHvAhW5Isq2u-
SeQD48x8OKdBqVy)

Přepis rozhovoru je dostupný na:

[https://drive.google.com/open?id=1PgVhB8Gnv-
_53v3_il7fgeDOPQi96Dul](https://drive.google.com/open?id=1PgVhB8Gnv-
_53v3_il7fgeDOPQi96Dul)

Ivo Bystřičan

Rozhovor ze dne 26. 7. 2018. Záznam rozhovoru je dostupný na:

[https://drive.google.com/open?id=1leGilEPbok3KbDmkRctQdQPPmXUimgK
M](https://drive.google.com/open?id=1leGilEPbok3KbDmkRctQdQPPmXUimgK
M)

Přepis rozhovoru je dostupný na:

[https://drive.google.com/open?id=1WOHxlCONrQAw6ov0PPlc-0VHAsWlJJ-
6](https://drive.google.com/open?id=1WOHxlCONrQAw6ov0PPlc-0VHAsWlJJ-
6)

Apolena Rychlíková

Rozhovor ze dne 17. 10. 2018. Záznam rozhovoru je dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=13I4YrPIIP5GIKJrRuQ_xlwm44LzkRigZ

Přepis rozhovoru dostupný na:

[https://drive.google.com/open?id=1NIdMN3L0dJ7I-
BLG0I9Kpu55C0DG1wyp9vKdiKQ_dsA](https://drive.google.com/open?id=1NIdMN3L0dJ7I-
BLG0I9Kpu55C0DG1wyp9vKdiKQ_dsA)

Martin Kohout

Rozhovor ze dne 31. 1. 2019. Záznam rozhovoru je dostupný na:

<https://drive.google.com/open?id=1FM5K8f3MS8Jt9lXfuLF4qKLUgz9v3210>

Přepis rozhovoru je dostupný na:

<https://drive.google.com/open?id=1dmwgg71Nkv3gmG0fBdu7muzsuiRPxsCU>

Vít Klusák

Rozhovor ze dne 1. 2. 2019. Záznam rozhovoru je dostupný na:

<https://drive.google.com/open?id=1dlenn0fEUNCTzcficSBBP3olURQOFtLN>

Přepis rozhovoru je dostupný na:

[https://drive.google.com/open?id=1MvHrYuf3mXtjZOxNWx0P_PblKTSJvZI
O](https://drive.google.com/open?id=1MvHrYuf3mXtjZOxNWx0P_PblKTSJvZI
O)

Lukáš Kokeš

Rozhovor s Lukášem Kokešem ze dne 6. 2. 2019. Záznam rozhovoru je dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=1uMPy4WW8tKhf1DhVke2aliiJmTv_ARMf

Přepis rozhovoru je dostupný na:

<https://drive.google.com/open?id=11qIACjWaloLmswpsPTinfnH4C9HKgssp>

Helena Třeštková

Rozhovor ze dne 7. 2. 2019. Záznam rozhovoru je dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=1b6iTmbO60lQz_i5WcmE0l13LeMvAxW9i

Přepis rozhovoru je dostupný na:

<https://drive.google.com/open?id=1woHbILLc7LO-rlbu4mqsbuCeaRRODXd7>

Jan Gogola ml.

Rozhovor ze dne 15. 2. 2019. Záznam rozhovoru je dostupný na:

<https://drive.google.com/open?id=1CbpmFCieXSe4jZFz00XbN1D1CNIAERGQ>

Přepis rozhovoru je dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=1S5Q_VQWB5m4_t5qNk01m2sBWZG-HRIFE

Miroslav Janek

Rozhovor ze dne 18. 2. 2019. Záznam rozhovoru je dostupný na:

https://drive.google.com/open?id=1Su6HkvFJqddGj3_rxzZ-gtVoTiWxUIlw

Přepis rozhovoru je dostupný na:

<https://drive.google.com/open?id=1Nm8ose7Mb5MHmO6YWogwAjDnGUkApKcr>

SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ A SERIÁLŮ

Armadillo (2010, R: Janus Metz)

Bez slunce (1983, R: Chris Marker)

Blokáda (2005, R: Sergej Loznica)

Bowling for Columbine (2002, R: Michael Moore).

CERN (2013, Nikolaus Geyrhalter)

Cesta do Gulagu (2019, R: Tomáš Polenský)

Černé zlato (2018, R: Bára Kopecká a Jakub Režný)

Český sen (2004, R: Vít Klusák a Filip Remunda)

Český žurnál: matrix AB (2015, R: Vít Klusák)

Děšť (1929, R: Joris Ivens)

Dopisy ze Sibiře (1958, R: Chris Marker)

Ekostory (2018, R: Ivo Bystřičan)

Forman vs. Forman (2019, R: Helena Třeštíková)

Ghetto jménem Baluty (2008, R: Pavel Štingl)

Hranice práce (2017, R: Apolena Rychlíková)

Intolerance: Zábrany (2015, R: Apolena Rychlíková)

Ivetka a hora (2008, R: Vít Janeček)

Jak to bylo doopravdy: Mědirytina (1999, R: Bára Kopecká)

Jeden německý život (2016, R: Christian Kröner, Olaf S. Müller, Roland Schrotthofer, Florian Weigensamer)

Kapitalismus chytil průvan (2009, R: Richard Wolf)

Kouzelný vrch (2015, R: Anca Damian)

Koyaanisqatsi (1982, R: Godfrey Reggio)

Krabice filmu (1958, R: Václav Sklenář)

Krajina v tísní (2017, R: Petr Jančárek)

Kronika jednoho léta (1961, R: Jean Rouch a Edgar Morin)

Mír jejich duši (2004, R: Pavel Štingl)

Mlha války (2003, R: Errol Morris)

Moravská Hellas (1963, R: Karel Vachek)

Mrtvá trať (2011, R: Šimon Špidla)

Muž s kinoaparátem (1929, R: Dziga Vertov)

Nedej se: Klinika města (2015, R: Apolena Rychlíková)

Nedej se: Manifest jiné práce (2016, R: Tereza Reichová a Apolena Rychlíková)

Neumlčené hlasy Beslanu (2018, R: Tomáš Polenský)

Nevyjasněné zločiny Roberta Dursta (2015, R: Marc Smerling, Zachary Stuart-Pontier, Andrew Jarecki)

Nonstop (1999, R: Jan Gogola ml.)

Obklíčení – Demokracie v osidlech (2009, R: Richard Brouillette)

Ocet (2001, R: Vít Klusák)

Pařížský máj (1963, R: Chris Marker a Pierr Lhomm)

Planeta Česko (2017, R: Marián Polák)

Pluh, který zoral pláně (1936, R: Pare Lorentz)

Primárky (1960, R: Roberta Drew)

Příjmení Viet, křestní jméno Nam (1989, R: Trinh T. Min-h)

Řeka Života a smrti (1940, R: Alexander Hackenschmied)

Smích a pláč (1898, R: Jan Kříženecký)

Standart Operating Procedure (2008, R: Errol Morris)

Střední škola (1968, R: Frederick Wiseman)

Spi sladce (2016, R: Marika Pecháčková)

Spolu sami (2018, R: Diana Cam Van Nguyen)

Svět podle Daliborka (2017, R: Vít Klusák)

Šoa (1985, R: Claud Lanzmann)

Tabloid (2010, R: Errol Morris)

Temný případ (2014, R: Cary Joji Fukunaga, Justin Lin, Janus Metz, Miguel Sapochnik, Daniel Attias, Jeremy Podeswa, John Crowley, Jeremy Saulnier, Daniel Sackheim, Nic Pizzolatto)

Tenká modrá čára (1988, R: Errol Morris)

The Arbor (2010, R: Clio Barnard)

To všechno z lásky (2004, R: Tomáš Kudrna)

Universum Brdečka (2017, R: Miroslav Janek)

Valčík s Bašírem (2008, Ari Folman)

Velké polknutí (1901, R: James Williamson)

Vietnam War: Deja vu (2017, R: Ken Burns)

Všichni možní sběrači a já (2000, R: Agnes Vardová)

Wormwood (2017, R: Errol Morris)

Zač jsme bojovali (1942 – 1945, Frank Capra)

Závod ke dnu (2011, R: Vít Janeček)

Zkáza krásou (2016, R: Helena Třeštíková)

Život podle Václava Havla (2015, R: Andrea Sedláčková)

Tomáš Polenský

**Tvůrčí aspekty tzv. mluvících hlav
v dokumentárním filmu**

Creative aspects of so called talking heads
in documentary cinema

Pojednání o disertační práci

Vydala Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně,
nám. T. G. Masaryka 5555, 760 01 Zlín.

Náklad: vyšlo elektronicky

Sazba: autor

Publikace neprošla jazykovou ani redakční úpravou.

Rok vydání 2019

ISBN 978-80-