

Střiháčky v současné české dokumentární kinematografii

BcA. Natália Bučková

Diplomová práce
2021



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2020/2021

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **BcA. Natália Bučková**
Osobní číslo: **K19427**
Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Stříhová skladba**
Forma studia: **Prezenční**
Téma práce: **1. Teoretická část:**
Stříhačky v současné české dokumentární kinematografii
2. Praktická část:
Stříhová skladba audiovizuálního díla, nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 20 min., nebo projektová část teoretické diplomové práce.

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část:

Přípustné varianty praktické části:

- 1) Stříhová skladba audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 20 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.
- 2) Stříhová skladba souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.
- 3) Projektová část (realizovaná prostřednictvím metody výzkumu uměním) stříhového charakteru úzce související s teoretickou částí práce. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Další požadované materiály praktické části:

- a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2).
- b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3).
- c) Anotace (var. 1, 2, 3).
- d) Technický scénář (var. 1).
- e) Štábová listina (var. 1, 2, 3).

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálu a – h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o diplomové práci studenta“.

Uložení na NAS:

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

- 1) Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše.
- 2) Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací.
- 3) Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Forma zpracování diplomové práce: **Tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

- ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. 3., rozš. vyd. Praha: Filmová a televizní fakulta AMU, 2001. ISBN 80-85883-72-4.
- BRICCA, Jacob. *Documentary Editing: Principles & Practice*, 1st ed. Abingdon: Routledge, 2018. ISBN- 13: 978-1138675735.
- DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice, 5th ed.* Burlington: Focal Press, 2011. ISBN 978-02-4081-397-4.
- NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.
- PTÁČEK, Luboš, ed. *Panorama českého filmu*. Praha: Rubico, s. 431–461. ISBN 978-80-85839-54-7.
- ROSENTHALL, Alan. *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Digital Videos, 5th ed.* Carbondale: Southern Illinois University Press, 2015. ISBN 978-08-0933-458-2.
- TŘEŠTÍKOVÁ, Helena a Michael TŘEŠTÍK. *Časoběrný dokumentární film*. Praha: NAMU, 2015. ISBN 978-80-7331-355-5.

Vedoucí teoretické části: **doc. MgA. Libor Nemeškal, Ph.D.**
Ateliér Audiovize

Vedoucí praktické části: **doc. MgA. Libor Nemeškal, Ph.D.**
Ateliér Audiovize

Datum zadání diplomové práce: **2. prosince 2020**

Termín odevzdání diplomové práce: **21. května 2021**



L.S.

doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka

MgA. Irena Kocí, Ph.D.
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 12. 5. 2021

Jméno a příjmení studenta: Natálie Bučková

.....
podpis studenta

ABSTRAKT

Diplomová práca sa v teoretickej časti zaoberá pohľadom a skúsenosťami súčasných českých ženských strihačiek na strih dokumentárnych filmov a rôznych aspektov s ním spojených. V práci sa tiež skúmajú rozdiely v subjektívnom pohľade ženskej strihačky a mužského strihača na film či rozdiely v profesnej kariére v súčasnej českej dokumentárnej tvorbe. V analytickej časti diplomovej práce sú obsiahnuté strihové analýzy vybraných dokumentárnych filmov komentované ich strihačkami.

Kľúčová slova: dokumentárny film, strih, strihačky

ABSTRACT

The master thesis in the theoretical part deals with the view and experience of contemporary Czech female editors in the editing of documentary films and various aspects associated with it. The thesis also discusses the differences in the subjective views of a female editor and a male editor on documentaries or the differences in professional careers in contemporary Czech documentary production. The analytical part of the master thesis contains editing analyzes of selected documentaries commented on by their editors.

Keywords: documentary, editing, women editors

Vďaka patrí vedúcemu diplomovej práce doc. MgA. Liborovi Nemeškalovi, Ph.D. za všetky konzultácie, jeho čas a vecné pripomienky. Rada by som poďakovala aj veľmi ochotným strihačkám Tonicke Jankovej, Lucii Haladovej a Hane Dvořáčkovej za osobné rozhovory. Za jazykové korekcie ďakujem Mgr. Alene Poradovej, Bc. Barbore Chaloupkovej a Tereze Dujkovej.

Prehlasujem, že odovzdaná verzia diplomovej práce a verzia elektronická nahraná do IS/STAG sú totožné.

OBSAH

ÚVOD.....	10
I TEORETICKÁ ČASŤ	12
1 STRIH DOKUMENTÁRNEHO FILMU.....	13
1.1 STRIH DOKUMENTÁRNEHO FILMU VS. HRANÉHO FILMU.....	14
1.2 FÁZY STRIHU DOKUMENTÁRNEHO FILMU	16
1.3 OBJEKTIVITA A ETIKA V DOKUMENTÁRNOM FILME	20
1.4 ESTETICKÁ SLOBODA V DOKUMENTÁRNOM FILME	26
1.5 VÝPOVEDE ÚČINKUJÚCICH RESPONDENTOV A POSTUP PRI ICH STRIHU, MODUSY DOKUMENTÁRNEHO FILMU	29
1.6 POSTAVY, KONFLIKT, PROGRES A ŠTRUKTÚRA	31
1.7 SPOLUPRÁCA STRIHAČA A REŽISÉRA	33
2 ŽENSKÉ STRIHAČKY V ČESKEJ DOKUMENTÁRNEJ KINEMATOGRAFII.....	37
2.1 TRI GENERÁCIE STRIHAČIEK	37
2.2 SÚČASNÁ ČESKÁ DOKUMENTÁRNA TVORBA.....	43
2.3 ROZDIELNY POHĽAD ŽENSKÝCH STRIHAČIEK A MUŽSKÝCH STRIHAČOV NA FILM	47
2.4 ROZDIELY V KARIÉRE ŽENY STRIHAČKY A MUŽA STRIHAČA	48
2.5 POMER ŽENSKÝCH A MUŽSKÝCH STRIHAČOV, GENDEROVÁ DISKRIMINÁCIA, HODNOTENIE PRÁCE	49
II ANALYTICKÁ ČASŤ	54
3 STRIHOVÁ ANALÝZA DOKUMENTÁRNEHO FILMU <i>DUNAJ VĚDOMÍ</i>.....	55
3.1 ŠTRUKTÚRA FILMU <i>DUNAJ VĚDOMÍ</i>	56
3.2 HLAVNÉ CHARAKTERY FILMU <i>DUNAJ VĚDOMÍ</i>	57
3.3 MOTÍVY FILMU <i>DUNAJ VĚDOMÍ</i>	59
4 STRIHOVÁ ANALÝZA DOKUMENTÁRNEHO FILMU <i>STAROVĚRCI</i>.....	62
4.1 ŠTRUKTÚRA FILMU <i>STAROVĚRCI</i>	63
4.2 HLAVNÉ CHARAKTERY FILMU <i>STAROVĚRCI</i>	64
4.3 MOTÍVY FILMU <i>STAROVĚRCI</i>	64
5 STRIHOVÁ ANALÝZA DOKUMENTÁRNEHO FILMU <i>NORMÁLNÍ AUTISTICKÝ FILM</i>	68
5.1 ŠTRUKTÚRA FILMU <i>NORMÁLNÍ AUTISTICKÝ FILM</i>	69
5.2 HLAVNÉ CHARAKTERY FILMU <i>NORMÁLNÍ AUTISTICKÝ FILM</i>	70
5.3 MOTÍVY FILMU <i>NORMÁLNÍ AUTISTICKÝ FILM</i>	72

ZÁVER	74
ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY A ĎALŠÍCH ZDROJOV	76
REGISTER FILMOV	77
ZOZNAM OBRÁZKOV	78
ZOZNAM PRÍLOH.....	80

ÚVOD

Strih dokumentárneho filmu je pravdepodobne jedným z najväčších intelektuálnych výziev. Strihač dostane obrovské množstvo často neforemného materiálu. Rôzne príchody a odchody postáv, rozhovory a výpovede rôznej kvality, ilustračné zábery z nespočetného množstva miest. Očakáva sa od neho, že na konci procesu dorazí s plne realizovaným príbehom doplneným jemnými dramatickými oblúkmi, uspokojujúcimi témami a podpríbehmi a so starostlivo konštruovaným klimaxom. Ani najskúsenejší strihač po prezretí materiálu nepríde do strižne s kompletne realizovateľnou osnovou. Dokumentárny strih je proces, ktorý si vyžaduje kreativitu, dôslednosť, odhodlanie a čas.

Diplomová práca sa venuje strihovej skladbe v dokumentárnych filmoch všeobecne s ohľadom na skúsenosti ženských strihačiek zo súčasnej českej dokumentárnej tvorby. Sekundárnym cieľom práce bolo zistiť, či sa líši ženský pohľad na dokumentárne témy od toho mužského, a či sú v kariére strihača dokumentárnych filmov v Českej republike rozdiely na základe pohlavia.

Základným literárnym zdrojom použitým v teoretickej časti tejto práce je kniha *Documentary Editing: Principles & Practice* od Jacoba Briccu¹, *Úvod do dokumentárneho filmu*, autorom ktorej je Bill Nichols² alebo *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace: Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji* Jadwigy Hučkovéj, Jana Křipača a Iwony Łyko³. Zdrojom pre informácie boli vo veľkej miere aj rozhovory s českými strihačkami z rôznych generácií. Dokumentárne strihačky, s ktorými som rozhovory viedla boli konkrétne *Tonička Janková*, *Lucie Haladová* a *Hana Dvořáčková*. Rozhovory vznikali metódou pološtruktúrovaného rozhovoru. Pripravené boli rovnaké otázky pre všetky respondentky, avšak podľa situácie bolo niekoľko otázok doplnených či pozmenených na konkrétne prípady. Informácie poskytnuté strihačkami boli použité na doplnenie teoretických informácií praktickými a kapitola 2 je takmer celá postavená na osobných skúsenostiach strihačiek. V analytickej časti diplomovej práce sa pracuje s vybranými dokumentárnymi filmami, ktoré tieto strihačky strihali. Použitá je analytická

¹ BRICCA, Jacob. *Documentary Editing: Principles & Practice*. Abingdon: Routledge, 2018. ISBN 978-1-138-67572-8.

² NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárneho filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.

³ HUČKOVÁ, Jadwiga, Jan KŘIPAČ a Iwona ŁYKO, ed. *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace: Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji*. Přeložil Joanna DERDOWSKA. [Praha]: Národní filmový archiv, 2015. ISBN 978-80-7004-164-2.

metóda – rozbor daného audiovizuálneho diela s dôrazom na aplikovanie konkrétnych prvkov z teoretickej časti práce. Metóda by sa dala nazvať aj prípadovou štúdiou.

Motiváciou pre spracovanie témy ženských strihačiek v českej dokumentárnej kinematografii bol fakt, že ma oblasť strihu v dokumentárnej tvorbe dlhodobo zaujíma a ako študentka strihovej skladby – žena som chcela viac preniknúť do možností, požiadavok či prípadných limitov tejto oblasti.

I. TEORETICKÁ ČASŤ

1 STRIH DOKUMENTÁRNEHO FILMU

Dokumentárne filmy reprezentujú témy a aspekty, hodnoty a problémy zo žitého života – prostredníctvom zvuku a obrazu vypovedajú o tomto svete. Hlas dokumentu prezradzuje charakter filmára. Hovorí, aký autor zastáva sociálny názor a ako sa jeho názor prejavuje. Hlas dokumentu sa vyjadruje všetkými dostupnými prostriedkami, ktoré má autor k dispozícii ako strih, konfrontácia a kombinácia záberov, kompozícia a rámovanie obrazu, zvuk a hudba, atď. Súhrnne sa dajú tieto prostriedky chápať ako prepracovanie logiky diela. Jednou možnosťou, ako tieto vlastnosti hlasu usporiadať, sú žánrové konvencie.⁴

Montáž filmu – strihová skladba – nie je mechanický proces zostavovania záberov podľa plánu, ale kompozičná umelecká metóda, uplatnením ktorej dáva autor materiálu tvar a názor. Skladobný postup vychádza zo základnej premisy - vyvolať, stupňovať a udržať záujem diváka. Ten je možné získať a nestratiť len takou organizáciou materiálu, ktorá vyvoláva napätie. Z čisto formálneho hľadiska je napätie ohlasom temporytmických vzťahov, uplatnených skladobným procesom. Strihová skladba je súčasne aj poetikou filmu, ktorej výlučnosť tkvie v originálnom spojení časového a priestorového účinku. Všetky časové roviny a priestorové plány je nutné sústrediť do jedného kompozičného, časopriestorového rámca diela, ktorý je formálne obmedzený jeho časovým trvaním a významovo bezpodmienečne podriadený čo najúčinnnejšiemu vyjadreniu autorovho zámeru. „Strih, ako asociácia, ktorá sa stala vizuálnou, dáva jednotlivým obrazom konečný zmysel. Základným psychologickým predpokladom vnímania filmu je, aby sme si nemysleli, že vidíme náhodne poskladané a pozlepované obrazy, ale aby sme očakávali dielo tvorivého zámeru a teda v celku predpokladali a hľadali určitý zmysel.“⁵ definuje filmový teoretik a kritik Béla Balázs.

⁴ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárneho filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, s. 84 - 88. ISBN 978-80-7331-181-0.

⁵ ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha: Filmová a televizní fakulta AMU, 2001, s. 51 - 52. ISBN 80-85883-72-4.

1.1 Strih dokumentárneho filmu vs. hraného filmu

Strih dokumentárneho filmu sa oproti strihu naratívneho filmu dosť líši. Aj keď naratívne filmy a dokumenty majú vo svojej hotovej podobe často rovnaké atribúty, ako silná štruktúra príbehu, vzájomne prepojitelné postavy, či vyladený dramatický oblúk, vychádzajú z veľmi odlišného priestoru. V naratívnom filme je funkcia každej scény starostlivo rozpracovaná ešte predtým, než sa natočí. Samozrejme, stále je v strižni potrebné vykonať obrovské množstvo práce. Práca na dokumente je v kontraste s týmto postupom. Aj po dôkladne pripravenom a starostlivo naplánovanom natáčaní je účel veľkej časti dostupných záznamov nejasný. Samotná podstata praxe dokumentárnych filmov spočíva v tom, že príbeh často vzniká až v strižni.⁶ Český scenárista a režisér Rudolf Adler vo svojej knihe tvrdí, že každý film, aj hraný, vytvorený napríklad od prvého do posledného záberu v kulisách ateliéru, sa po čase stáva dokumentom svojho druhu. Charakteristické znaky a odlišnosti hraného a dokumentárneho filmu, ktoré sa zdajú byť na prvý pohľad zrejmé, sú ale niekedy veľmi zavádzajúce, o čom svedčia aj mnohé povrchné definície, ktoré sa snažia viesť medzi oboma spôsobmi pohľadu ostrú deliacu čiaru.

Skutočný rozdiel je v osobe autora, v spôsobe jeho tvorivej imaginácie. Autor hraného filmu sformuje impulzy z reality takým spôsobom, že pred kamerou je nutné k realizácii jeho imaginácie vytvoriť obraz fiktívnej reality. Autor filmového dokumentu na základe rovnakých životných skúseností formuje bezprostredne kamerou obraz samotnej reality a prostredníctvom výberu, triedenia a kompozície zdôrazňuje svoju ideu. V dokumentárnom filme existuje výber, ktorý je možno prísnejší, ako u hraného filmu. Cieľom by malo byť znázornenie odpovedajúcej skutočnosti, nie nejakého jej elegantného zahmlenia. Má prijať atribúty okolitého sveta, skutočnosť spojiť s dramatickosťou. Celý tvorivý proces je vlastne neustálym pomerovaním aspektov obsahu a formy. Obsah určuje formu.⁷

Dokumentárna sekvencia má takisto veľmi odlišné kritériá ako dramatická sekvencia. Obe musia pri komunikácii s publikom dodržiavať určité pravidlá strihu a štruktúry, okrem jednoduchej kontinuity však rozdiely ďaleko prevyšujú podobnosti.

⁶ BRICCA, Jacob. *Documentary Editing: Principles & Practice*. Abingdon: Routledge, 2018, s. 11. ISBN 978-1-138-67572-8.

⁷ ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha: Filmová a televizní fakulta AMU, 2001, s. 16 - 25. ISBN 80-85883-72-4.

Vzhľadom na ciele dokumentu dáva kreatívna funkcia strihačovi viac slobody ako strih dramatického filmu. So slobodou však prichádza aj zodpovednosť.⁸

Zásadná výzva pri dokumentárnom strihu je to, že každý záber obsahuje viacero atribútov, ktorých význam je veľmi variabilný v závislosti od kontextu. Každý možný význam môže byť zvýraznený alebo potlačený podľa toho, ako sú tieto významy umiestnené vedľa iných záberov a scén. Chápanie jednotlivých scén veľmi závisí od ich kontextu na štruktúrálnej úrovni, ako aj v súvislosti s rytmom a tempom. Niekedy je potrebné podrobne preskúmať potenciál scény, aby sa vyplnil „dôkaz koncepcie“ o tom, ako môže fungovať. Následne je možné pochopiť ako konkrétna scéna súvisí s inými scénami alebo získať pocit rytmu a dynamiky filmu, s ktorými sa môžu iné scény zhodovať. Dokumentárny strih je veľmi vycibrená forma rozprávania príbehu, ktorá vytvaruje predstavenie väčšieho rozsahu ako v živote bežných ľudí. To, o čo sa dokumentárni strihači snažia je postaviť fabulu z fragmentov.⁹

Strihačka Lucie Haladová vníma rozdiely strihu dokumentárneho, hraného a animovaného filmu na niekoľkých úrovniach – dramaturgickej, príbehovej a technickej:

„Musím říct, že až relativně pozdě jsem pochopila, že hraný film je královská disciplína po té dramaturgické stránce, a že je řada prvků - výrazových prostředků, které se dají do dokumentárního filmu přenést, ale jsou využívány hlavně u hraného filmu. Společně s režisérem "hnětete" záměr sdělení, toho, co chce říct. Dokument má to kouzlo, že vzniká ve střihně. Ale zároveň má tu nevýhodu, že z aktuality se rychle stává archiválie a je nesmírně těžké najít a obsáhnout v dokumetu nadčasové téma. Jsou to dvě různé disciplíny, ale v zásadě pracují s tím samým. Záleží na citlivosti střihače rozpoznávat momenty, kdy herec nejlépe vyjadřuje to, co v tu chvíli potřebuje příběh nebo momenty určité "pravdivosti" v materiálu u dokumentárního filmu. To musí zapadat do té dramaturgie a do toho příběhu.

U toho hraného filmu nebo u toho animovaného, tam vyprávíte příběh a stavíte proti sobě charakter. Pracujete s psychologií, ale je to tedy nějak vámi vybudovaný a postavený, samozřejmě s režisérem, to není jen o střihačích, to je prostě záměr. To je v té dramaturgické stránce. Z toho pohledu psaní scénáře, té dramaturgie a toho příběhu. A po té technické stránce, když přejdete od dokumentu na animovaný film, tak poprvé když

⁸ DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. Burlington: Focal Press, 2011, s. 327. ISBN 978-02-4081-397-4.

⁹ BRICCA, Jacob. *Documentary Editing: Principles & Practice*. Abingdon: Routledge, 2018, s. 12 - 21. ISBN 978-1-138-67572-8.

to člověk zažije, tak nestihne ta okénka “ukoukat”. To první je, když jste zvyklá stříhat hraný film nebo dokumenty, tak tam vám tečou metry toho materiálu a jste zvyklá nakoukávat strašné spousty metrů a materiálu. Ale najednou je třeba naučit se vidět jak je to animované, jednotlivé fáze, jestli to je loutka, kreslený film nebo pixilace a podle toho jak je to udělaný můžete stříhat dovnitř záběrů. Vy se v první řadě musíte naučit soustředit se na to, že záleží na každém okně záběru. Pro mně je ale tahle zkušenost neocenitelná i u dokumentů a hraných filmů.”¹⁰

1.2 Fázy strihu dokumentárního filmu

Dokumentárne filmy hovoria o žitom svete prostriedkami zvolenými tak, aby diváka dokázali dojať či presvedčiť. Zaoberajú sa aspektami skúsenosti, ktoré spadajú do obecných kategórií sociálnej praxe a sprostredkovaných vzťahov. Majú svoj vlastný hlas a perspektívu, prostredníctvom ktorých s divákom komunikujú. Dokumentárny film mnohokrát vedie k poznaniu, že veľmi záleží na spôsobe ako človek svetu rozumie, a ako sa v ňom angažuje.¹¹

Po prípravných technických prácach v strižni je úlohou strihača zhliaďnuť všetok natočený materiál. Pri sledovaní záberov sa začne prispôbovať ich rytmom, formátom, silným a slabým stránkam. V mysli sa začína vytvárať obraz celého filmu, aj keď zo začiatku je neusporiadaný a mätúci. Dôležitejšie je, že mozog všetko absorbuje. To je zásadné, pretože strihačovi sa podvedome vytvárajú rôzne asociácie potrebné pre ďalšie fázy strihu. Toto prvé prezeranie materiálu by nemalo byť len zbežné, pretože strihač už nikdy nebude mať možnosť materiál vidieť po prvýkrát. Toto je najlepšia šanca sledovať to tak, ako by to mohlo vnímať publikum. Samozrejme, veľká časť významu bude nakoniec pochádzať z kontextu, do ktorého sa zábery vložia, ale majú tiež nejaké vlastné vlastnosti. Ak je to možné, režisér by mal byť prítomný počas celej tejto fázy, pretože má príležitosť charakterizovať, ktoré časti záznamu sú pre neho obzvlášť dôležité a môže tiež uvažovať o tom, ako by mohli konkrétne scény do seba zapadať.

Keď filmár začína pracovať na projekte, identifikuje konkrétnu tému pohľadom na svet z určitého osobitého uhlu. Snaží sa vyzdvihnúť konkrétny aspekt spoločenského života a dostať ho na povrch, aby na to upozornil svoje publikum. Strihač má úplne rovnakú úlohu: využiť svoje pozorovacie schopnosti na to, aby sa chopil konkrétnych slov, fráz, tém,

¹⁰ Rozhovor s Lucií HALADOVOU, nar.: 1971, (Praha/Zlín, 17. 11. 2020), zvýraznila autorka.

¹¹ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, s. 135. ISBN 978-80-7331-181-0.

objektů a vizuálních juxtapozicí a spojit' ich s dalšími okamihmi, aby dávali zmysel. Jednou z klíčových věcí sú motivy a jednou z klíčových schopností strihača dokumentárnych filmov je schopnosť rozpoznávania motívov, ich pozorovanie a využitie.¹² Strihač si motivy organizuje a prepája a vytvára výberku z materiálu, s ktorou potom následne ďalej pracuje v rámci prvého hrubého strihu.

Hana Dvořáčková: „*První fáze je ta, že se fakt seznámím s materiálem, to znamená, že já jsem schopná třeba měsíc nebo měsíc a půl vlastně nestříhnout vůbec nic. To je doba, kterou mám vyhraněnou a říkám to dopředu, pokud teda takové časové dispozice jsou. Protože pak jsou samozřejmě projekty, kdy se na to strašně spěchá a podobně. Tak se snažím seznámit s tím materiálem a píšu si do deníku první dojmy. Co mě třeba rozesmálo, co mě zarazilo, kde mi jako chyběly informace, čemu jsem rozuměla a čemu ne. A takhle se snažím popsat scénu po scéně. A mezitím se už i rozhodovat, co nemá smysl stříhat a co by mělo být v tom prvním „hrubáči“. Což se mi většinou vyplatí, protože na konci už má člověk guláš v hlavě, už absolutně nemá odstup a většinou to musí strašně rychle dodělat, tak otevřu ten deník a podívám se, jak jsem to vyhodnotila a pomůže mi to dostat zpátky ten odstup.*

A potom je druhá fáze, kdy se snažím analyticky rozdělit ty scény podle toho jakou tematickou linku nesou. Jestli je to třeba osobní linka té postavy, nebo jestli je to naopak, že jdeme do nějakého obecnějšího kontextu, kde ta postava se třeba konfrontuje s někým z nějakého širšího okolí nebo s nějakou veřejností. A napíšu si to na kartičky podle barev. Všechny scény. A potom z toho sestavím první střih, který je jenom z těchto papírků vyskládaný na nějakém kartonu, nebo teď už mám magnetickou tabuli. No a v momentě kdy udělám první náčrt toho filmu, tak to prezentuju režisérům. Většinou mě nechávají dost dlouho dělat samotnou. Záleží zase od povahy toho režiséra. Většinou když to jsou debuty a ty lidi jsou hodně ambiciózní, nebo jim na tom hodně záleží, tak u toho bývají, ale když už to jsou lidi, kteří jsou třeba pokročilejší anebo už mají rodiny, tak většinou to nechají na mně, tady tu první fázi. Potom to na té tabuli prezentují, nějak se o tom pobavíme a společně třeba některé scény přehodíme, když se bavíme: „No a nebylo by to lepší takhle?“, a jaký byl záměr toho autora a jestli to teď vypráví to, co by chtěl nebo ne.

A v momentě, kdy mám poprvé sestavený tady ten celek, tak začínám stříhat a stříhám tak dlouho, dokud ho celý nevyskládám. A pak to začneme konzultovat s dramaturgy a začínají ty další fáze. Vždycky ty první dvě - to nakoukání materiálu

¹² BRICCA, Jacob. *Documentary Editing: Principles & Practice*. Abingdon: Routledge, 2018, s. 33 -36. ISBN 978-1-138-67572-8.

a sestavení tady tohoto nástřelu, plus to sestříhat do té podoby, jsou nejdější. A potom jakékoliv změny už z tohoto tvaru vlastně jdou mnohem rychleji, takže tam už se pak dá lépe komunikovat třeba s dalšími lidmi a reagovat na to, co oni k tomu připomínají a podobně."¹³



Obr. 1 Strihačka Hana Dvořáčková s režiséry Vítem Klusákem a Filipem Remundem při strihu dokumentárního filmu „Jak Bůh hledal Karla“

Lucie Haladová: „Když mě někdo osloví, jestli bych stříhala, tak to má už promyšlené a prodiskutované s jinými lidmi. Sám už má kolem toho strašně moc namyšleno a nazkoušeno, a potom já vlastně vstupuju do té fáze, že buď je to roztočené a ještě se točí a ten materiál se začíná třídit, protože se předpokládá, že ho bude hodně anebo je teda dotočeno a jde se do střížny „nakoukávat“ materiál. Takže když je to v té fázi, když se ještě točí, tak ten materiál si „nakoukávám“ spíš sama ve střížně anebo když ten režisér má pauzy mezi natáčením, tak si sám také „nakoukává“ a dělá si výběry. **A ten materiál se se třídí a dělají se předvýběry.**

¹³ Rozhovor s Hanou DVOŘÁČKOVOU, nar.: 1991, (Praha/Zlín, 15. 11. 2020), zvýraznila autorka.

Ve všech případech je výrobní porada jako začátek. Řekne se, na co natáčíme, jakým způsobem budeme dělat střih, jak se to bude dokončovat, jak se to bude míchat. Tato výrobní porada je na začátku vždy úplně klíčová, protože se musí nastavit systém toho dokončení. To je po technické stránce strašně důležité. A potom když se řekne, že se koupí tenhle stroj a bude se to dělat tímhle způsobem, tak potom materiál, který je v té střižně natažený, můžu začít ho nějakým způsobem uspořádat.

Takže „nakoukat“ bud' sama, anebo s režisérem první výběry a tam je teda základní otázka, o čem vyprávíme, co je náš příběh. Takový to úplně nejzákladnější, co asi chceme říct. Pak když na to koukáme, jak je to natočený, tak jak to budeme dělat, jak to budeme stříhat, jak se k tomu postavíme, jaký máme možnosti, a potom v průběhu, když se stříhá, tak se to upřesňuje víc a víc k tomu tématu, co tím teda opravdu můžeme říct. Co je to téma, zpřesňovat to téma.“¹⁴

Antonie Janková: „Mám postup, docela jednoduchý. Prvně si pořádně prohlídnu materiál. Vždycky, když mám čas, což teď třeba dělám, si jej i sama synchronizuju, protože se s tím tak seznamuju, a vlastně mě to teší. Takže si pořádně prohlídnu materiál, což trvá teď už déle než dřív, když je toho tolik, no a pak prostě po zhlédnutí materiálu musím vědet, že to tam je. Mně to vždycky přijde ten materiál jako když se rozbije hrneček. A teď mám hromadu střepů a vidím, že to byl hrneček, akorát musím najít způsob jak ty střepy dát dohromady. A potom následuje takový proces, že začnu velice prakticky; dělám si ze všeho úzké výběry, z těch úzkých si dělám ještě užší, a někdy i nejužší, když je toho moc. A pak pokračuju podle typu filmu. Zrovna Normální autistický film je film, u kterého nemám dlouho stavbu. Teprve, když vznikají situace a nějaké scény střihem, které vlastně vytvářím a předtím tam nebyly, spojování různých záběrů v kombinaci se zvukem nebo hudbou – je posun do nějakého významu. Takže u takového filmu začínám z toho nejjednoduššího, že si ustříhám situace, a už přitom mě napadá... je to strašně těžké popsat, protože já sama potom, když už se dostanu k nějakému tvaru, tak vlastně ani nevím jak jsem toho dosáhla. Takže většinou u těchto filmů mám ustříhané celkové jednotlivé situace, anebo jak říkám – spojení různých záběrů.

Základ je znát materiál a prostě si ho smysluplně, což je hrozně důležité, uspořádat. Někdy i v tom množství, když se dostanu do určité fáze střihu, tak si projíždím i ty záběry, které jsem si třeba nevybrala, protože v té fázi najednou uvidím záběr, se kterým jsem

¹⁴ Rozhovor s Lucií HALADOVOU, nar.: 1971, (Praha/Zlín, 17. 11. 2020), zvýraznila autorka.

nepočítala, protože mi nijak nic moc nesděloval, ale najednou... To je taková nejdůležitější věc u strihu. Jakmile v tom má člověk chaos a tak... a teď je to čím dál těžší s množstvím materiálu, který je.

A pak, když to mám ve strižně, tak mám takový způsob, co jsem zavedla u všech režisérů, který se zprvu vzpěchovali, ale pak to rádi přijali, a bylo těžký je kolikrát dostat do strižny. Protože já si to potřebuju všechno sama projít, a to mám tak podle délky filmu. Tak asi měsíc a půl až dva, kdy to postavím nějak sama. Nikdo to nevidí. A až jsem s tím spokojená, tak pak přijde režisér."¹⁵

Ako vyplýva z vyššie uvedených citácií, postup pri strihu dokumentárneho filmu môže mať každý strihač iný. Podľa strihačky *Lucie Haladovej* je dôležitá ešte v preprodukcii výrobná porada, kde sa riešia technologické aspekty a postupy natáčania, strihu a ďalšej postprodukcii. Vo všeobecnosti sa zhodli všetky strihačky, že prvým krokom pri strihu je zhliadnutie všetkého materiálu, aby mal strihač vedomie o tom, čo všetko obsahuje. Na základe toho si určí tému a hlavnú myšlienku filmu. Materiál by mal byť poctivo usporiadaný, napríklad podľa natáčacích dní alebo podľa obsahu. Po zoznámení sa s materiálom a technických prípravách vzniká v strižni výberka a následne prvé verzie filmu, ktoré sa konzultujú s režisérom, dramaturgom či producentom. Spôsob prvého strihu môže byť rôzny. Niektorí strihači preferujú najprv observačný strih, čo znamená strih situačných scén, tzv. stringoutov, ktoré potom spájajú do celku. Iní strihači sa zase naopak snažia vytvoriť si už od začiatku štruktúru celého filmu.

1.3 Objektivita a etika v dokumentárnom filme

Len čo začne proces strihu, nastanú väčšinou etické otázky. Je udalosť úprimne prezentovaná? Odráža to presne vnímanie účastníkov? Strih dokumentárnych záberov často vedie k skresleniu udalostí.¹⁶

Kamera v dokumentárnom filme zaznamenáva selektívne. Vyberá z nespočetného množstva objektov v dosahu, aby sa zamerala na niektoré objekty a nie na iné. Divákovi navrhuje, čo je dôležité a kde by sa mal zúčastniť. Nie divák, ale kamera určuje to, čo divák uvidí. Tvorcovia filmu sú v tomto zmysle zodpovední za to, čo nám ukazujú v rámci rôznych možností. Určujú nielen to, na čo sa divák zameria, ale aj uhol, hĺbku a ostrosť, či pohyb

¹⁵ Rozhovor s Antonii JANKOVOU, nar.: 1948, (Praha, 18. 12. 2020), zvýraznila autorka.

¹⁶ DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. Burlington: Focal Press, 2011, s. 328. ISBN 978-02-4081-397-4.

kamery. So zvukom sa manipuluje podobným spôsobom. V strižni sa následne upravujú konkrétne kamerou vyselektované zábery a sú vložené do rôznych kontextov. Problém etiky v dokumentárnom filme vyplýva práve z tejto skutočnosti: ak kamera a strih nie sú objektívne, fungujú selektívne a ovplyvňujú tým to, čo divák vidí a ako to, čo vidí následne interpretuje. „Pravidlá“ etiky pre dokumentárne filmy sa týkajú toho, ako ďaleko môže filmový tvorca zájsť s danou témou, ako intímne môže pôsobiť, akú ochranu zaznamenaný subjekt potrebuje. Jedná sa tiež o rovnováhu medzi súkromím jednotlivca a právom verejnosti o tom vedieť. Tieto „pravidlá“ zahŕňajú určitú mieru voľnosti a líšia sa aj na základe konkrétnej filmovanej osoby. Podľa autorov Johna Stuarta Katza a Judith Milstein Katz článku *Ethics and the Perception of Ethics in Autobiographical Film* v knihe *Image Ethic. The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television* existujú štyri premenné súvisiace s etikou dokumentárneho filmu: súhlas, zverejnenie, motív a konštrukcia.

Minimálna morálna povinnosť filmára je získať od natáčanej osoby dobrovoľný a informovaný súhlas. Je predmetom diskusie nakoľko je subjekt vopred informovaný o natáčaní svojej osoby a následným spracovaním materiálu. V rámci strihu toto pravidlo súhlasu znamená to, že strihač musí byť takisto informovaný o tom, či snímaný subjekt súhlas dal a v akej miere môže zábery s týmto človekom využívať v skladbe filmu. Musí vedieť, či dal subjekt súhlas naozaj dobrovoľne a nie pod nátlakom, či bol informovaný o tom, že bude snímaný napríklad z nelichotivého uhla a bol si vedomý toho, že jeho výpovede môžu byť v určitej miere v strižni upravené tak, že sa kontextuálne môže zmeniť ich význam.

Aj po udelení súhlasu závisí etika filmu od *zverejnenia*. Natáčaná osoba sa aj napriek súhlasu nevzdáva svojho súkromia. Právo na súkromie je právo rozhodnúť, koľko, komu a kedy by mal byť materiál zverejnený. Dokumentaristom sa niekedy vyčíta, že sú neetickí, keď používajú svoj film na odhalenie, ktoré subjekt, publikum alebo kritik považujú za „príliš osobné“. V takýchto prípadoch sa zdá, že kamera je invazívna, skôr zbraň ako vyšetrovací nástroj. V tejto súvislosti spočíva diskusia o etike obrazu, súhlase subjektov s natáčaním a zverejňovaní informácií na niekoľkých otázkach. Koľko zverejnenia je všeobecne príliš veľa? Aké premenné ovplyvňujú prijateľný stupeň zverejnenia? Vo všeobecnosti je „vhodné zverejnenie“ obmedzené ochotou subjektov konkrétne informácie alebo zábery zverejniť. Samozrejme existujú rôzne špecifické kontexty, v ktorých je „nadmerné zverejnenie“ prijateľné, ako napríklad investigatíva. Investigatívny

filmár sa má „dostať pod povrch“, aby „odhalil“ objekt skúmania. Všeobecne platí, že práve divák dokumentárnych filmov nastoľuje otázku etického porušovania, v momentoch, kedy sa zdá, že natočené subjekty stratili kontrolu alebo boli tlačené k zverejneniu, ktoré by nedovolili, keby kontrolu mali. Záleží na morálne autora a strihača ako sa rozhodnú využiť citlivé zábery a či ich vo filme použijú alebo nie.

Okrem otázok súhlasu a zverejnenia je často diskutovaná aj etika *motívov* filmových tvorcov. Dobrý dôvod na tvorbu dokumentu sa všeobecne definuje ako právo verejnosti vedieť. Ale pokiaľ dokumentarista nemá vhodnú motiváciu, zdá sa byť pre diváka podozrivý, pretože jeho účelom môže byť napríklad len vlastná osobná alebo finančná propagácia. Aj v tomto prípade musí strihač pracovať s vlastnými etickými zásadami, nakoľko je jeho motivácia na strih konkrétneho dokumentu v poriadku s jeho morálkou a prečo s danou témou a subjektom v strižni pracuje tak, ako pracuje.

Dokumentárny film je v skutočnosti konštruktívny aj kolaboratívny. Technologicky zložený film je chápaný ako *konštrukcia* – ako interpretačný akt niekoho, kto má kultúrny, ideologický a často vedomý pohľad na to, že obraz prenáša určitý druh poznania konkrétnym spôsobom. Autobiografický dokument je zaujímavý tým, že povaha konštrukcie, úloha tvorcu filmu pri ovplyvňovaní a usmerňovaní deja, je oveľa zreteľnejšia ako v iných dokumentoch. Tvorcovia filmu sú vopred aktívnymi účastníkmi a formujú činnosť a konverzáciu. Uznanie, že film nie je úplne objektívnym záznamom vonkajšej reality, má dôležité dôsledky na etiku filmových tvorcov.¹⁷

Teórie týkajúce sa etiky a jej skúmania môžu napríklad hľadať svoje východisko v Desatore. Pre autora dokumentu sú vo vzťahu k jeho predmetu činnosti dôležité hlavne prikázanie piate, siedme, ôsme a desiate. *Nezabiješ* – neublížiš svojmu protagonistovi. Nie je tým myslený nijaký fyzický útok, ale to, že snímaná osoba nie je dehonestovaná. Nie sú zverejnené skutočnosti, ktoré by dotyčného mohli doviesť napríklad až k samovražde. Siedme prikázanie *Nepokradneš* určuje vzťah hlavne ku kolegom z branže, čo znamená nekradnúť témy a nevydávať cudzie myšlienky za svoje vlastné. Nepoužívať zábery z filmov iných autorov bez ich vedomia alebo archívne zábery bez súhlasu inštitúcie, ktorej patria. Prikázanie *Nebudeš krivo svedčiť* je potom základom dokumentaristovej výpovedi o svete. Predstavuje hľadanie pravdy o zobrazovaných skutočnostiach, v portrétoch snahu o čo

¹⁷KATZ, John Stuart, Judith Milstein KATZ, 1988. *Ethics and the Perception of Ethics in Autobiographical Film*. In: GROSS, Larry, John Stuart KATZ a Jay RUBY, *Image Ethic. The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. New York: Oxford University Press, Inc., 1988, s. 119 - 130. ISBN 0-19-506780-0.

najpravdivější obraz portrétovanéj osobnosti a pod. *Nepožíadaš majetku bližneho svojho* v prenesenom význame platí ako nutnosť skromnosti a pokory zo strany autora, predpoklad, že nebude žiadnym spôsobom vydierať ľudí účinkujúcich vo filme, nesľubovať nereálne. Aj dokumentárna tvorba má teda v tomto zmysle nastavené isté nepísané pravidlá, vychádzajúce z obecne uznávaných etických noriem.¹⁸

Lucie Haladová: „***To je práve strašná otázka, jestli vůbec objektivita existuje. A teď nemyslím objektivitu ve smyslu zpravodajství, ale objektivitu, když vyprávíme tím filmem nějaký příběh, tak jestli vůči někomu druhému, o kom vyprávíme, umíme být objektivní. A já si myslím že ne, že je to vždycky o vašem konkrétním pohledu na toho člověka a o tom, že na to vy máte nějaký názor, respektive názor, na kterém se shodnete s režisérem a o vztahu s tím člověkem. Když je to dokument o lidech, které nějakým způsobem zachytíte, tak to víte, že v té střížně stačí dva záběry dát vedle sebe a jak se tím vytváří třetí význam a tam je potřeba být sama k sobě upřímná, a to své ego zkrotit.***

*Na jednu stranu to samozřejmě ale znamená nerozhodovat se na základě líbí/nelíbí. Ale na druhou stranu si člověk to líbí/nelíbí neodpáře. **Vždy tam ty sympatie a antipatie, které budou osobní, budou.** To je neodmyslitelné. Takže tam pak záleží hodně na tom, jak zase ten stříhač s tím režisérem jsou na jedné vlně, aby těch eg do toho nevstoupilo příliš mnoho. Konkrétní příklad: jednou jsme točili dokument o šikovném mladíkovi, který se snaží prosadit a být slavný. A stalo se to, že ten mladý a šikovný chlapík tomu režisérovi zoufale lhal a bylo to do toho materiálu těžko zařaditelné, některé lži se podařilo v tom dokumentu ukázat a vlastně rozklíčovat. Bylo to frustrující, protože se to objevilo a odkrývalo přímo před kamerou. A některé lži byly nepublikovatelné. Tak to bylo po té lidské stránce těžké, protože opravdu tam kdybychom řekli, co ten kluk doopravdy dělal, tak bychom ho zničili. A nejenom jeho. A to je nepřijemné po té lidské stránce.*

A pak jsou i určité samozřejmě politické stránky. Jednou jsem stříhala dokument, který vypráví o lidech, kteří odešli z Ukrajiny a jdou pracovat do celé Evropy, nějakým způsobem si zachovávají svojí autonomii, sami sebe, své zvyky. Přizpůsobují se těm podmínkám západní Evropy. A pak došlo k tomu, že když to bylo roztočené, tak se odehrála ta Oranžová revoluce na Ukrajině. Takže to bylo v tu chvíli geniální zakončení filmu. V grafice oranžové šipky směřují na Ukrajinu a všichni se šťastně vrací domů ve velkém, aby

¹⁸ HUČKOVÁ, Jadwiga, Jan KŘIPÁČ a Iwona ŁYKO, ed. *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace: Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji*. Přeložil Joanna DERDOWSKA. [Praha]: Národní filmový archiv, 2015, s. 16. ISBN 978-80-7004-164-2.

podpořili demonstrace, že teď konečně to u nich bude bezvadný, a že tam budou mít svobodu, demokracii a budou se mít ekonomicky dobře. A ve střížně jsem se režiséra ptala: „Co ten chlap tady říká v tom záběru a co to dělá? On rozdává dolary?“ a režisér mi říká: „Jo, tak to prostě máš. Když jsi ten, co roznáší ty letáky a rozdává ty oranžové šály, tak dostaneš 10 dolarů, a když jsi jen ten, co jde na tu „demošku“, tak dostaneš jenom 5 dolarů, a to je takhle rozdělený“. „A kde vzali v té zemi, kde vůbec nic není, prachy na ty obrovský monitory, který tam jsou na tom náměstí a na ty šály a na ty balónky? Ještě včera tam neměli pomalu ani brambory, co se to tam děje?“ „To se mě neptej, to já ti nebudu vysvětlovat. A to tam nebudeme dávat, to si dej stranou, to tam stříhat nebudeme. Tady to máš hezky natočený tu demonstraci“. No takže ve střížně spadne pod stůl spousta zajímavých záběrů

U dokumentu můžete narazit na manipulaci, která může být různá. Může být čistě z nevědomosti, může být i z nějaký škodolibosti, může být z politický korektnosti. Ty důvody mohou být různý.¹⁹

Hana Dvořáčková: „Když mám klid si nakoukat ten materiál, tak já mám ten názor víceméně nezaujatý, proti třeba těm tvůrcům. Jediné co reflektuju, tak že když se s nimi o tom bavím dopředu, tak oni samozřejmě vypíchnou nějaké scény, které za ně jsou třeba povedené, nebo které už ten film někde prezentovaly. Ale to díky tomu, že si to potom nakoukám a píšu si ten deník, tak mám možnost pořád vnímat podle sebe a s nimi souhlasit, že to tak je nebo prostě říct, že si myslím, že tam jsou silnější věci, že jenom jim to uteklo, protože měli jiný kontext v tu dobu. Na začátku je proto důležitý tady ten odstup a pro mě jsou důležité ty poznámky.

Potom samozřejmě časem, čím víc trávím čas i s tím režisérem, čím déle na tom filmu pracuju, tak samozřejmě naprostou objektivitu ztrácím. A nejhorší je to většinou před dokončováním, protože zároveň se mi nikdy ani nepovedlo to udělat tak, že by člověk třeba dodělal téměř čistý střih a pak měl měsíc pauzu a vrátil se k tomu po měsíci a mohl to jako právě s tím odstupem a s nějakou objektivitou dodělat. To se mi nestalo ještě ani jednou. Takže potom pomáhá tady ten deník anebo vstupy dramaturgů. Na ně docela dost spoléhám a myslím si, že je dobré je mít, i víc než jenom jednoho, protože ten jeden taky tím procesem do toho může trochu zapadnout. Takže je dobré mít tam jednoho, který je tam po celou dobu a potom ještě někde, když je prostor, tak oslovit ještě třeba ideálně jednoho nebo někoho dalšího. Anebo udělat testovací projekci pro nějaké nezaujaté diváky, ideálně

¹⁹ Rozhovor s Lucií HALADOVOU, nar.: 1971, (Praha/Zlín, 17. 11. 2020), zvýraznila autorka.

filmově nevzdělané, kteří reagují podle nějakých prvních impulzů. Což se docela děje tyto projekce.

*To jsou všechno nějaké prostředky, jak potom získat zpět ten odstup, nebo jak si ověřit, jestli jsme to někde jako nepřestřelili. Ale dochází i k nějakým sporným situacím. Často se řeší jestli je to morálně správné tam někoho dávat s nějakou výpovědí, když třeba víte, že ten člověk si neuvědomoval, že je natočený v tu chvíli. Ty debaty jsou nad tím vždycky dlouhé a pokud si to nedokážeme obhájit, že tím prezentujeme opravdu nějaký velmi potřebný názor, nebo že ten člověk se zachoval třeba nějak zle vůči tomu, a že je třeba to nějak ukázat, tak to tam nedáme. **Nechceme nikomu ubližovat.** Ale pokud dojdeme k tomu, že není před kamerou vidět, je tam jenom ve zvuku, ale několikrát se projevoval tímhle způsobem, na veřejnosti se projevuje tímhle způsobem a my to potřebujeme ukázat v tomhle kontextu, tak po poradě s dramaturgy a s dalšími lidmi se třeba usnese, že se to tam dá. Ale není to nikdy jednoduché a ledabylé, že bychom si řekli jenom: „Tohle nám vyhovuje do příběhu, tak to tam dáme a nebudeme nad tím přemýšlet“.²⁰*

Antonie Janková: „**Takový spisovatel William Kennedy, napsal hodně scénářů, říkal: „Lžu, abych řekl pravdu“.** A s tím nemůžu nic, jen souhlasit. Protože jsou třeba u tzv. observačního nebo situačního modu momenty, které jsou úžasné a velice významné, které se ale nepodařilo zachytit. Ale dá se to vlastně udělat, aby tam byly i když se je nepodařilo zachytit. A to je ta takzvaná manipulace - lžu, abych řekl pravdu. Protože vždycky se to nepodaří.

Ale co je důležité, jsou lidi, o kterých ten film je, to se musí vždycky vidět jako první. A jestliže mají nějaké výhrady, tak se to musí respektovat. Nejhorší je, což se mi taky jednou stalo, že jsem tu hlavní postavu dokumentu nesnášela. To není dobrý. Na základě jeho osobnosti. On byl „mistr světa“, ale vlastně měl v tom filmu působit jako pozitivní. Nebyla to kritika charakteru. Většinu těch lidí jsem si zamilovala. Ale asi to nějak ovlivní. Ale samozřejmě jsem se to snažila dělat tak, aby to všechno fungovalo. Ono se to tam možná i samo, aniž bych se musela snažit, to tam vlastně bylo obsažené, protože to snad každý musel vidět. Uspokojilo mě to. A ne, že bych to tam nastrkovala já, to tam muselo být.“²¹

²⁰ Rozhovor s Hanou DVOŘÁČKOVOU, nar.: 1991, (Praha/Zlín, 15. 11. 2020), zvýraznila autorka.

²¹ Rozhovor s Antoníí JANKOVOU, nar.: 1948, (Praha, 18. 12. 2020), zvýraznila autorka.



Obr. 2 Strihačka Tonička Janková

Zverejnenie je pre etiku relevantné predovšetkým v kombinácii s otázkou obmedzenia. Keď sa zverejnenie javí ako dobrovoľné (bez ohľadu na to, aké extrémne je), je otázne rozhodnutie subjektu, nie etika filmových tvorcov. Z pohľadu strihača dokumentárneho filmu je takmer vždy možnosť pomocou skladby záberov skutočnosť a kontext informácií pozmeniť či už v pozitívnom, alebo aj negatívnom zmysle. Stavba dokumentu je kľúčová ako pre autorov filmu, ktorí často predstierajú, že film je objektívny, ako aj pre diváka, ktorý verí, že to, čo vidí je „realita“.²²

1.4 Estetická sloboda v dokumentárnom filme

Jedným z najzaujímavejších rozmerov dokumentu je estetická sloboda, ktorá je k dispozícii dokonca aj v etických a politických medziach. Filmári môžu v zásade slobodne

²² KATZ, John Stuart, Judith Milstein KATZ, 1988. *Ethics and the Perception of Ethics in Autobiographical Film*. In: GROSS, Larry, John Stuart KATZ a Jay RUBY, *Image Ethic. The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. New York: Oxford University Press, Inc., 1988, s. 127 - 133. ISBN 0-19-506780-0.

experimentovať s akoukoľvek zmesou zvuku a vizuálu, ktorá zachytáva informácie, ktoré považujú za užitočné. Ich voľby môžu byť vedľajšie k celkovému tvaru filmu.²³

Podľa filmového strihača Jacoba Briccu, môže byť v dokumente nesmierne cenným prvkom napríklad montáž. Môže diváka rýchlo posunúť a dať mu pocit „podstaty“ časového obdobia bez toho, aby sme sa dej musel odohrávať v dlhších scénach. Alebo môže upriamiť pozornosť na spravodajstvo o konkrétnej téme, zviditeľniť problém a poukázať na jeho dôležitosť v očiach verejnosti. Môže tiež zdôrazniť spoločné témy alebo zdieľané skúsenosti rôznych ľudí a tým, že opakuje témy, slová a frázy, kladie dôraz na konkrétny rétorický bod. Bez ohľadu na konkrétnu funkciu budovanej montáže, úspešná montáž využíva motívy. Motívy v montáži sú spracované na malé kúsky významu, ktoré do seba zapadajú. Súčasťou montáže je aj opakovanie. Séria záberov sa v rýchlom slede strieda, pričom každá informácia odráža tú predchádzajúcu. Tieto elipsy môžu tiež rýchlo zhrnúť koncept alebo udalosť. Štandardnou príručkou na tvorbu takejto montáže je identifikácia nového obsahu a jeho opakovanie niekoľkokrát v elipsách z rôznych zdrojov.²⁴

Hana Dvořáčková: „*Snažím se v každém filmu, když to nějak jde, respektovat nějakou filozofii a převést ji do střihových principů. Třeba u filmu Akcept to byla práce s černou. Rozhodli jsme se, že tam dáme prostor tomu zvuku a pak na konci jsem do té černé začala dávat takové rychlé „flashe“ do úderu na buben, což mi přišlo, že to nějak reflektuje tu její hudbu a zároveň to, jak ona tvrdí, že v ní nejsou emoce, tak jako „flashe“ se tam vlastně vynořili fotky. Jen na krátkou dobu. Přišlo mi, že to je možná i prezentace toho, jak ona ty emoce do té hudby dává nebo ne, protože mi nepřišlo, že by tam vůbec nebyly, nějak tam jsou, ale možná tam nejsou tak vypichované jako v nějaké jiné. Nejde na to přijít vždy, na ten princip. Ale když mě něco takového napadne, nebo nás napadne v té střihně, tak cítím, že mám z toho třeba radost, že mě to fakt najednou baví, a že je to něčím jiné, a že zároveň cítím, že je to nějak napojené na to, že to není jenom jako efekt, který bychom tam dali proto, aby to bylo zajímavé, ale že nějak vyplývá z toho samotného tématu.*

A třeba teď u filmu Jak jsem se stala partizánkou jsme vymysleli to, že jsme začali používat archivy, které jsou z období holokaustu, ale oni jsou strašně „profláklé“. Takže kdybych tam dala jenom archivy a pod tím by byla nějaká výpověď, tak vlastně je to princip, který už máte zažitý ze stovky jiných filmu a je okoukaný, nenese nic nového, těch záběrů

²³ DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. Burlington: Focal Press, 2011, s. 328. ISBN 978-02-4081-397-4.

²⁴ BRICCA, Jacob. *Documentary Editing: Principles & Practice. 1st ed.* Abingdon: Routledge, 2018, s. 85. ISBN 978-1-138-67572-8.

není zas tolik, aby byly třeba nové, všechny jsou víceméně stejné. Tak jsem se snažila vlastně na základe příběhů, které jsme chtěli pod těmi archivy vyprávět, udělat rešerše a z těch archivů jsem vystříhala jakoby hrané scény. To znamená, že jsem nakoukala třeba 60 letadlových bitev a sestříhala z toho svou jednu, která reflektovala ten příběh, který jsme chtěli vyprávět. **Když je tam nějaká taková výzva, tak tady tohle mám ráda a myslím si, že v určitém směru, tam kde to jde, tak je to asi pro moji práci typické, mít tam nějaký takový princip stříhový.**²⁵

Lucie Haladová: „Vůbec nevím, jestli v tomhle bych mohla říct, že mám nějaký rukopis vyloženě stříhačský, že něco dělám zrovna takhle. **To vždycky vychází z toho materiálu a z toho, co se tam má říct, ale takový to, co zrovna teď dělám, a možná proto mi to je teď nejbližší.** Doděláváme jeden dokument a velmi se snažíme o to právě vzájemné propojování obrazu a zvuku. Že to je rytmické, má to nějaký rytmus v pohybu, ale to cítí každý stříhač, akorát každý to má trochu jinak.“²⁶

Antonie Janková: „**Byla jsem několikrát charakterizována jako poetizující stříhač. Což nevím, co to jako má znamenat.** A potom právě při filmu *Vojna Ztohoven* mě pak někteří moji kolegové řekli: „Ježiš, to bych vůbec neřekla, žes to stříhala ty.“ Já se snažím vždycky, abych to netlačila nebo nemanipulovala někam, kam to přirozeně nespěje, když to spěje dobrým směrem. **Pro mně to nejdůležitější je co mi sděluje materiál.**“²⁷

Estetické možnosti v dokumente sú oveľa väčšie, ako je k dispozícii v dramatickom filme. V dôsledku toho môže strihač v dokumente rozšíriť svoje strihačské skúsenosti. Práve v dokumentárnom filme sa najviac podporuje a rozvíja tvorivosť.²⁸ Informácie od strihačiek tento argument podporujú. Často sa nedá určiť konkrétny rukopis strihača, ale nedá sa spochybníť, že individualita strihača ovplyvňuje výsledné dielo. Každý strihač sa pri strihu dokumentárneho filmu snaží zdôrazňovať výpovednú hodnotu materiálu a určiť si nejakú filozofiu, pomocou ktorej k materiálu pristupuje.

²⁵ Rozhovor s Hanou DVOŘÁČKOVOU, nar.: 1991, (Praha/Zlín, 15. 11. 2020), zvýraznila autorka.

²⁶ Rozhovor s Lucií HALADOVOU, nar.: 1971, (Praha/Zlín, 17. 11. 2020), zvýraznila autorka.

²⁷ Rozhovor s Antonii JANKOVOU, nar.: 1948, (Praha, 18. 12. 2020), zvýraznila autorka.

²⁸ DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. Burlington: Focal Press, 2011, s. 328. ISBN 978-02-4081-397-4.

1.5 Výpovede účinkujících respondentov a postup pri ich strihu, modusy dokumentárneho filmu

Rozhovory s respondentmi účinkujúcimi v dokumentárnom filme častokrát určujú verbálny obsah scén. Vo väčšine prípadov sa najskôr vytvárajú scény pomocou ukotvenia zvuku. V podstate to znamená, že sa najskôr určí textová stránka scény (t.j. čo a v akom poradí bude povedané) a až potom sa rieši vizuálna stránka. Existuje niekoľko kľúčových dôvodov, prečo sa začína so zvukom. Po prvé, ak na začiatku strihač venuje čas vizuálnemu zobrazeniu scény hľadáním záberov a vytváraním prechodov na mieru, je pravdepodobné, že práca bude zbytočná, pretože jej veľká časť bude nakoniec odstránená alebo upravená. Po druhé, práca s rozhovormi pomáha sústrediť sa na logiku myšlienok scény a strihač sa nerozptyľuje zložitými vizuálnymi asociáciami. Výpovede sa začnú skladať postupne za seba a následne je potrebné zistiť, či plynú logicky. Počas strihu sa autori snažia zvoliť čo najpriamejšiu cestu, eliminovať rušivé prvky. Výpovede sa rôzne presúvajú, aby dávali zmysel a čo najlepšie vystihovali myšlienku. Je tiež potrebné neustále zjednodušovať a vyhadzovať nadbytočné časti. Dokumentárny film by sa mal plynule posúvať od scény k scéne, od témy k téme a od udalosti k udalosti. Scéna filmu, v ktorej je zobrazovaná určitá téma, by mala končiť napríklad nejakou frázou, ktorá predstaví nasledujúcu tému. Malo by to u diváka vyvolať pocit, akoby rozdielne postavy rozprávali rovnaký príbeh, aj keď v skutočnosti sú to režisér a strihač, ktorí tento príbeh podávajú divákovi prostredníctvom strihu. Takéto prechodové momenty sa takmer nikdy neplánujú, ale sú objavené v strižni. Dôležité sú zábery na prestrihy, ktoré umožňujú práve toto spojenie, aby pôsobili ako jeden príbeh. Umožňujú sformulovať novú vetu alebo spojiť dve rôzne myšlienky. Takéto prestrihy často fungujú tiež ako dôkazy. Dokazujú divákovi, že to o čom sa hovorí, je pravda a má to fyzickú prítomnosť v skutočnom svete.²⁹

Bill Nichols v svojej knihe definuje šesť modusov dokumentárneho filmu. Modusy vystihujú rozdielne spôsoby, ktorými sa hlas dokumentu filmovo prejavuje. Rozlišujú dokumenty z hľadiska formálnych, kinematografických vlastností. Väčšina filmov je tvorená viac než jedným modusom, ale niektoré bývajú výraznejšie než iné. Tieto modusy sú ako kostra, ktorú filmári následne obaľujú podľa svojich tvorivých dispozícií.³⁰

²⁹ BRICCA, Jacob. *Documentary Editing: Principles & Practice*. Abingdon: Routledge, 2018, s. 53 -59. ISBN 978-1-138-67572-8.

³⁰ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárneho filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, s. 159. ISBN 978-80-7331-181-0.

Spomínaný prípad prestrihov podporujúcich zvukovú stránku je definovaný ako výkladový modus, ktorý je aj najčastejšie využívaným modusom dokumentárneho filmu. Jeho úlohou je rýchlo a stručne zhrnúť fakty. Strihová skladba je dôkazná, podporuje argument obrazom. Pomocou hovoreného slova, ktoré je hlavným nosným prvkom priamo oslovuje diváka. Obraz v prípade výkladového módu doprevádza hovorené slovo - umocňuje silu slova. Dokumentárny modus, v ktorom filmár len pozoruje dianie okolo, bez najmenších zásahov sa nazýva observačný modus. V tomto prípade vo filme absentuje komentár, hudobné pozadie, titulky či výstupy pred kamerou. Filmár je pasívnym pozorovateľom. Kladie sa dôraz na kontinuitu. Reflexívny modus si nekladie za cieľ presvedčiť diváka o autenticite reprezentácie, nenasleduje konvencie. Jeho cieľom je pretvárať divákove predstavy a očakávania. Snaží sa dotlačiť diváka pomocou nekonvenčných postupov, aby sa na vec pozeral z iného pohľadu a nazrel akoby hlbšie pod povrch. Ďalším modusom je modus performatívny. Mieša skutočné situácie s imaginárnymi. Objektívna stránka dokumentu, náhľad do skutočného sveta, ustupuje situačnému náhľadu subjektov. Pre participačný modus je charakteristická priama účasť filmára na vytváraní deja. Filmár svojou prítomnosťou a interakciou s objektom filmu vytvára realitu, ktorá by sa bez jeho zásahu nediala. Častým aspektom interakcie je rozhovor, viaceré rozprávania môžu byť prepojené do jedného príbehu. Posledným z modusov dokumentárneho filmu je poetický modus. Nedbá na kontinuálny strih, nedodržiava šablónu konkrétneho miesta v čase a priestore. Nepredáva fakty ale pocity. Vytvára alternatívnu formu poznania, nálady, atmosféry, emócií.

Šesť modusov definuje voľný združujúci rámec, v ktorom môžu jednotliví tvorcovia pracovať. Určujú konvencie, ktoré si daný film môže osvojiť a vzbudzujú určité očakávania, ktorých splnenie diváci predpokladajú. Ku každému modusu náležia príklady, ktoré je možné označiť ako prototypy či vzory. Mali by predstavovať typické prejavy najvýraznejších vlastností daného modusu. V dokumentárnych filmoch často dochádza k prelínaniu modusov. Odráža to skutočnosť, že autori mnohokrát pristupujú k materiálu premenlivo a pragmaticky, aby dosiahli konkrétny zámer. Sú si vedomí základných charakteristík, ale pracujú so širokým okruhom konvencií a metód, aby dosiahli v dokumentoch svoj vlastný jedinečný štýl.³¹ V analytickej časti svojej práce budem ďalej pracovať s poznatkami a rozborom príslušnosti konkrétnych filmov k uvedeným modusom.

³¹ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárneho filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, s. 170 - 173. ISBN 978-80-7331-181-0.

1.6 Postavy, konflikt, progres a štruktúra

Základy dokumentárneho rozprávania sú jednoduché. Či už to publikum vedome rozpozná alebo nie, očakáva, že uvidí tri veci: postavy, konflikty a progres. Vo väčšine prípadov dokument využije tieto tri prvky rôznymi spôsobmi. Môže zdôrazniť jeden prvok viac ako ostatné, ale sú tam vždy. Pri snahe určiť, ktoré postavy sa ukážu ako primárne a ktoré sa v strižni vynechajú, je zrejmá jednoduchá skutočnosť: veľké dokumentárne subjekty majú nepopierateľnú charizmu a prítomnosť. Upútajú divákovu pozornosť. Konflikt spočíva v tom, že na začiatku dokumentárneho filmu je postavená výzva, ktorá ukazuje vzdialenosť medzi tým, čo charaktery majú a tým, čo chcú. Samotný konflikt, ale neprináša príbeh. Aby sa to stalo, je potrebné vytvoriť naratívny vývoj alebo postup. Zistiť, ako sa konflikt vyvíja v čase a ako sa uzatvára. Naratívne rozprávanie nevytvára iba vývoj v tom, čo sa stane s postavami, ale môže pochádzať aj z toho ako sa vyvíja porozumenie publika. Väčšina dokumentárnych filmov má kontext (o čom film je) a hlbší podtext (to, čo je naozaj pod povrchom). Napokon sú to subtextuálne prvky filmu, ktoré ho urobia nezabudnuteľným. Vytváranie podtextu je pre film zásadné, aby rezonoval aj nad rámec svojej povrchovej témy.³²

Jedným z obecných rysov typických tém dokumentárnych filmov je skutočnosť, že sa týkajú pojmov a otázok, ku ktorých zdieľaniu sú potrebné metafory. Dokumentárny film k diskusii prispieva svojou špecifickou silou presvedčovania. Metafory oživujú a obohacujú chápanie sveta. Často umocňujú hodnoty, ktoré vyznávame alebo naopak zavrhuje. Pomáhajú porozumieť tomu, ako veci vyzerajú či ako pôsobia, vychádzajú z podobnosti naväzujúcej skôr na vlastnú fyzickú skúsenosť so situáciou, než na znalosť bežnej slovníkovej definície. Hmatateľná reprezentácia je jadrom kinematografie. Dokumentárny obraz je vždy niečím konkrétnym a špecifickým. Výber a usporiadanie zvukov a obrazov je zmyslové a skutočné: svojou formou poskytujú okamžitý sluchový a vizuálny prežitok a súčasne vďaka zaradeniu do väčšieho celku metaforicky spodobňujú charakter určitého aspektu žitého sveta. Dokumenty pomáhajú porozumieť tomu, ako prežívajú situácie a udalosti spadajúceho do známych kategórií iní ľudia. Zameriavajú sa na skúsenosti druhých a na náš spoločný sociálny život.³³

³² BRICCA, Jacob. *Documentary Editing: Principles & Practice*. Abingdon: Routledge, 2018, s. 103 -107. ISBN 978-1-138-67572-8.

³³ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárneho filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, s. 125. ISBN 978-80-7331-181-0.

Takmer každý tradičný dokument má začiatok, stred a koniec. Každá časť má špeciálnu funkciu. Prvá scéna dokumentu je špeciálny moment. Je to jediná možnosť, kedy je film v podstate bez kontextu a publikum zatiaľ nemá žiadne očakávania. Zatiaľ čo úvodná sekvencia prináša určité množstvo prvých kritických informácií, prvá scéna je sama o sebe miestom, kde tieto informácie ešte nemusia byť poskytnuté, čo môže byť prínosom. V tejto scéne je možné použiť zábery, kde môže byť produktívny nedostatok kontextu alebo môže film hovoriť čisto vizuálnym spôsobom. Dobrá úvodná scéna je scéna s pútavým obsahom, ale aj taká, ktorá má dramatickú rezonanciu presahujúcu jej pôvod. V tejto prvej časti strihač musí nastaviť svet, v ktorom sa bude film odohrávať a dostať tam diváka fyzicky aj psychologicky. Ďalším dôležitým prvkom začiatku filmu je tiež uvedenie hlavnej postavy alebo viacerých hlavných postáv divákovi. Ukázať ako vyzerajú, znejú, konajú a v ideálnom prípade dať divákovi dôvod, aby sa do nich vcítil. Od začiatku filmu je jednou z hlavných výziev budovania štruktúry dokumentárneho filmu rozhodovanie o tom, ktorá dejová línia sa bude vyvíjať a ako ju použiť spôsobom, ktorý úspešne upevní zvyšok filmu. Po úvodnej časti filmu sa určí hlavný príbeh a zabezpečí sa silný naratívny a emočný háčik. Počas celého dokumentu sa rozoberá ďalší zostávajúci materiál hlavného príbehu doplnený o časti príbehu alebo informácie, ktoré nie sú tak silné ako hlavný príbeh. Vytvoriť záver filmu je veľakrát náročný. Dokonalý záver bude presvedčivý, ale nie ohromujúci. Vhodný, ale zjavný. Je tiež dôležité poznamenať, že posledná scéna filmu nie je to isté ako jeho záver. Záver zvyčajne prichádza pred tým, ako film dospeje k svojmu vrcholu a odpovie na otázky, ktoré boli položené na začiatku. Samotná posledná scéna môže dať divákovi ešte jednu otázku na zamyslenie alebo môže pridať malú poznámku a mala by byť konzistentná s charakterom zvyšku filmu.³⁴

V každom dokumentárnom filme existujú najmenej tri príbehy, ktoré sa prelínajú: príbeh autora, snímku a divákov. Existuje osobný príbeh o tom, ako a prečo bol film natočený. Odkaz k osobe filmového tvorca a ku kontextu vzniku diela je jednou z možností, ako o podstate filmu diskutovať. Existuje tiež príbeh samotného filmu a to, ako sa dá chápať a interpretovať. V tomto prípade sa sústredíme na to, čo a ako nám film hovorí o vzťahu medzi filmárom a subjektom. Ďalším príkladom je príbeh diváka. Každý divák vníma film z vlastného uhlu na základe predchádzajúcich skúseností.³⁵

³⁴ BRICCA, Jacob. *Documentary Editing: Principles & Practice*. Abingdon: Routledge, 2018, s. 111 -127. ISBN 978-1-138-67572-8.

³⁵ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárneho filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, s. 111. ISBN 978-80-7331-181-0.

1.7 Spolupráca strihača a režiséra

Strihač spoločne s režisérom v dokumente budujú svet, ktorý sami tvoria a môžu natiahnuť čas akýmkoľvek smerom, ktorý si zvolia. Rozhodujúce parametre sú rytmus, tempo a dynamika. V podstate filmov sa jedná o udalosti, ktoré sa už stali, ale diváci ich zažijú na mieste a v čase, ktorý je vždy v súčasnosti.³⁶

Vzťah režiséra a strihača je veľmi dôležitý. Spolupráca vedie projekty na neočakávané miesta a môže film pozdvihnúť do nových výšin. Aby vzťah fungoval je potrebná dôvera. Režiséri často strávili niekoľko rokov svojho života zhromažďovaním záberov pre svoj film, takže do strihača vkladajú mimoriadnu dôveru. Väčšina režisérov oceňuje strihača, ktorý dokáže zaujať silné názory a zároveň má jasno v postupe a dokáže prijať režisérove zámery a prispôbiť ich vlastným. V dobrom pracovnom vzťahu režisér vyhľadá radu strihača takmer vo všetkom: ako vyriešiť konkrétny problém, ako dlho trvá dokončenie konkrétnej fázy strihu či akú hudbu vyskúšať.³⁷

Hana Dvořáčková: „*Většinou tam zůstává esence té prvotní vize, ale celá struktura se vytváří až ve střihně. Ještě jsem nezažila nikoho, kdo by přišel a věděl, že tohle má být na začátku a jasně máme natočený konec. Třeba konce nebývají vůbec, to se fakt musí vymyslet. Když máte aspoň jednu věc, začátek, prostředek nebo konec, tak je to výhra. Někdy není ani jedno a teprve potom se to hledá, nebo se to pak zpětně dotáčí. Takže myslím si, že je to hodně velká spolupráce a ten výsledný tvar je většinou fakt výsledek té spolupráce a nikoli toho, jak to přesně bylo vymyšlené, nebo sepsané v námětu. Ale já si myslím, že to ani nejde. Mít očekávání, že to přijde připravený a la nějaký hraný film, tak to si myslím, že je scestné. I u těch věcí, u kterých jsem byla mnohem dřív a dopředu jsem mohla říkat, co by se mělo natočit, tak pak většinou dorazilo stejně něco, co bylo úplně jinak udělaný, nebo to nedorazilo vůbec, nebo dorazilo něco úplně jiného.*“³⁸

Lucie Haladová: „*Já se přiznám, že mám různé zkušenosti. Záleží na vztahu s režisérem. Může se stát, že mi ten režisér dá materiál a řekne mi: “Tady si s tím hraj a já přijdu, až něco budeš mít.” A nebo ten režisér má jasnou režijní představu, ovlivňuje to i ten střih významným způsobem od začátku - od výběrek intenzivně. A pak záleží na tom, kam se to dostane v té vzájemné spolupráci, v tom, jak jsme na sebe naladění a napojeni.*

³⁶ BRICCA, Jacob. *Documentary Editing: Principles & Practice*. Abingdon: Routledge, 2018, s. 167. ISBN 978-1-138-67572-8.

³⁷ BRICCA, Jacob. *Documentary Editing: Principles & Practice*. Abingdon: Routledge, 2018, s. 28. ISBN 978-1-138-67572-8.

³⁸ Rozhovor s Hanou DVOŘÁČKOVOU, nar.: 1991, (Praha/Zlín, 15. 11. 2020), zvýraznila autorka.

Zažít můžete obojí, že prostě děláte s někým, s kým si výborně sednete a pak je to nádherný, protože zažíváte v té střížně to, že si rozumíte, a že ten druhý to ani nemusí říct a ten první už ví, co je potřeba udělat. A stejně tak můžete zažít, že vlastně ty věci cítíte různě, a že to na základě nějakých kompromisů dáváte dohromady a není tam ten společný tah k tomu výsledku."



Obr. 3 Strihačka Lucie Haladová

„Jednoznačně ti chlapi daleko lépe fungují v takové té roli „rozděluj a panuj“. Chlapi zadají práci a věci, co je potřeba dělat a dělají to takhle. Každému řeknou, co má dělat, takhle to rozdělej, potom si to zkontrolují, jestli je to v pořádku, nebo to není v pořádku. A ty ženský jsou daleko víc takový „pečlivky“, že mají pocit, že to všechno musí udělat samy. A všechno hlídají důsledně a úpěnlivě, každou věc kontrolují, jestli se to teda dělá tak a jestli opravdu. Jsou takové, že všechno musí mít pod kontrolou. Což ale u těch

chlapů, pokud mají super výsledky, tak vlastně tahle ta vlastnost je podmínkou toho, že to bude dobrý, co se udělá. Zase aby to nevyznělo, že ti chlapi na to kašlou, to vůbec ne. Ale je tam ten základní rozdíl. Chlapi umí delegovat zodpovědnost a ženský si více hlídají ty věci.

Pokud vzniká něco, co řeší můj partner, tak jsem u toho už od prvního nápadu. Sdílejí se v kuchyni a je nějaký nápad a my o něm mluvíme, mluví se o tom na pokračování. To je taková ta „nej, nej“ fáze, kde ještě vůbec nic není a teprve se to celé vymýšlí, jak by se to mohlo udělat. Protože můj životní partner je režisér a kameraman, tak se mi x krát stalo, že mi dal materiál a řekl: “Teď ty, já už jsem to natočil a já už to prostě nechci”. A tam je to úžasný v tom, že je možnost si hrát, že si to můžete postavit i po té dramaturgické stránce, a to je fajn, to je super.”³⁹

Antonie Janková: „Dneska mají všichni hrozně práce, takže sedět tady je pro ně dost nuda, pro mně je to nesnesitelný, protože vkuse se telefonuje. A druhá věc, která je u toho výhodná, je, že ten režisér tady pořád nesedí a neřeší s vámi každý detailní problém. **Když by tady seděl a řešil každý problém, tak má stejný pohled na ten film jako já. Kdežto když přijde s čistou hlavou, vůbec neví, co očekávat, tak pak věci, které nefungují, okamžitě vidí.** Víte jak to je, člověk něco vidí, když to dělá a nefunguje to, a tak to nějak teda udělá, a pak najednou je to o něco lepší, tak se mu to zdá, že už to funguje. Ale když se na to třeba podívám na druhý den nebo za dva dny, tak stejně vidím, že to nefunguje. A takhle to potom vidí ten režisér. Vidíme co a kde, takže něco přehodíme, na čem se domluvíme, tak to mám potom hotový tak za dva tři dny. Pak přijde znovu a vlastně máme film hotový.

Každý režisér je jiný. Dělal jsem ještě, to byl tedy hraný film, Děti noci s Michaelou Pavlátovou. Naposled jsem dělala celovečerník s Petrou Nesváčilovou, absolventkou FAMU z dokumentu. Myslím, že jsem pracovala jenom se třemi ženami.”⁴⁰

Hana Dvořáčková: „Možná mi ženy připadají víc takové váhavější. Ono vždycky, když je to debut, tak ty lidi většinou mají třeba na začátku silnou vizi, ale ke konci se začínou bát, že není dost dobrá. A začínou to hrozně moc konzultovat a začínou být strašně nejistí. A myslím si, že u těch žen je tady tohle ještě trochu silnější. Je pravda, že ti muži, s kterými jsem pracovala, tak zas třeba byli mnohem starší, třeba dvakrát tak staří jak já a podobně. **To je taky rozdíl, jestli děláte s holkou, které je 25 nebo s chlapem, kterému je 40 nebo 50.**”⁴¹

³⁹ Rozhovor s Lucií HALADOVOU, nar.: 1971, (Praha/Zlín, 17. 11. 2020), zvýraznila autorka.

⁴⁰ Rozhovor s Antonii JANKOVOU, nar.: 1948, (Praha, 18. 12. 2020), zvýraznila autorka.

⁴¹ Rozhovor s Hanou DVOŘÁČKOVU, nar.: 1991, (Praha/Zlín, 15. 11. 2020), zvýraznila autorka.

Dôležité je, aby si režisér a strihač navzájom rozumeli a pri dokončovaní filmu fungovali ako tím. Strihač sa oproti režisérovi na materiál pozerá s väčším odstupom. Režisér je ovplyvnený natáčaním. Z toho vyplýva, že strihač často oveľa lepšie hodnotí materiál. Dobrý strihač môže byť pre režiséra tiež obrovským kreatívnym stimulom. Strihač je zameraný nielen na vykonávanie technických prác, ale aj na presadzovanie lepších spôsobov pohľadu na film a rôznych nových spôsobov použitia materiálu. Je tu, aby podporoval čo je správne, napádal, čo nie je a dodával novú energiu do celého procesu. Práca s talentovaným strihačom je jednou z najdynamickejších a najpodnetnejších častí tvorby filmov a väčšina filmov je vďaka tejto spolupráci lepšia.⁴² Strihačky *Lucie Haladová* a *Hana Dvořáčková* vnímajú aj rozdiel v spolupráci s mužským režisérom a ženskou režisérkou. *Antonie Janková* aspekt pohlavia nepovažuje za dôležitý. Každý režisér je iný a tomu je potrebné prispôbiť aj spoluprácu.

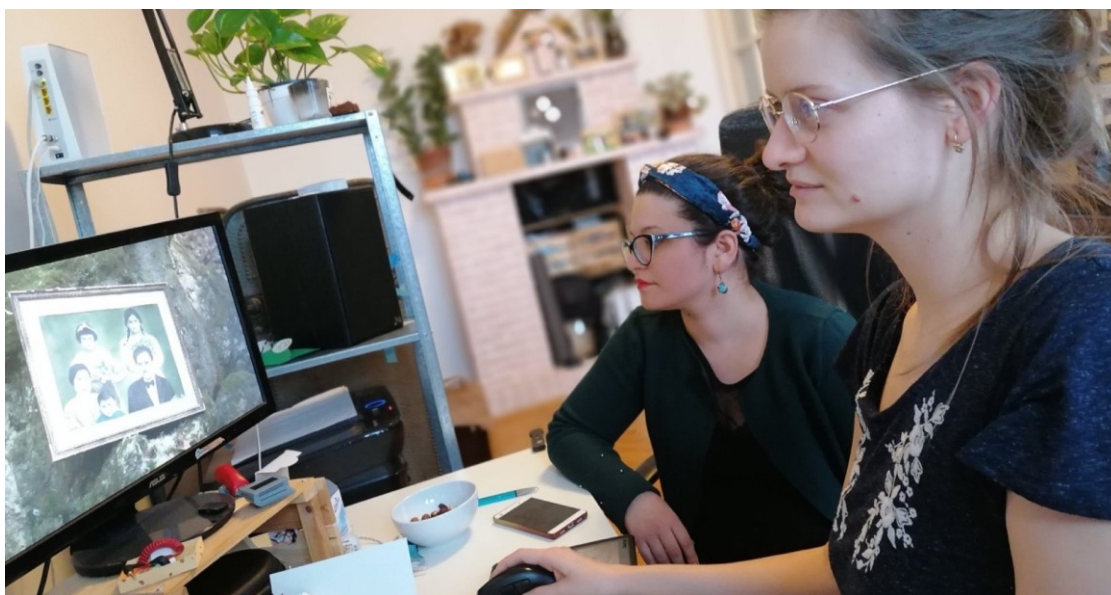
⁴² ROSENTHALL, Alan. *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Digital Videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2015, s. 200. ISBN 978-08-0933-458-2.

2 ŽENSKÉ STRIHAČKY V ČESKEJ DOKUMENTÁRNEJ KINEMATOGRAFII

2.1 Tri generácie strihačiek

Táto kapitola sa venuje a čerpá zo skúseností oslovených súčasných českých ženských strihačiek dokumentárnych filmov – Hany Dvořáčkovej, Lucie Haladovej a Antonie Jankovej. Výber strihačiek bol urobený na základe veku, aby mohli byť v práci informácie a subjektívne pohľady strihačiek naprieč viacerými generáciami. So strihačkami prebehli osobné alebo online pološtruktúrované rozhovory, ktoré sú primárnym zdrojom informácií v tejto kapitole.

Jednou z oslovených strihačiek bola Hana Dvořáčková. Hana pochádza z východu Českej republiky. Má 30 rokov a v súčasnosti teda predstavuje mladšiu generáciu strihačiek dokumentárnych filmov. Absolvovala bakalárske štúdium v odbore strihová skladba na Fakulte multimediálních komunikací na Univerzite Tomáše Bati v Zlíne. Následne študovala strihovú skladbu tiež na Filmovej a televíznej fakulte Akademie múzických umění v Prahe. Aktuálne sa venuje hlavne dokumentárnej tvorbe. V jej filmografii sú dokumentárne filmy ako napríklad *Akcept* od režiséra Jana Hubáčka, *Milda* od Pavla Křemena, *Kiruna – Překrásný nový svět* od režisérky Greta Stocklassa, s režisérom Filipom Remundom spolupracovala na filme *Slepice, virus a my* a s Věrou Lackovou na filme *Jak jsem se stala partizánkou*. Hana externe spolupracovala aj s českými televíziami na seriáloch a má tiež skúsenosti so strihom reklamných spotov a internetových relácií.



Obr. 4 Strihačka Hana Dvořáčková

„Já jsem to objevila jako svou zálibu asi ve dvanácti letech shodou náhod, kdy jsem chtěla odjet někam na výlet a otec mi řekl, že si na to musím vydělat. Tak jsem se dostala k tomu, že mi nabídli, jestli neseštrihám nějaké video z dovolené pro někoho. Tak jsem se naučila dělat první věci. A potom mě to začalo bavit, začala jsem se o to zajímat. Ještě mě bavilo psát knížky a číst. Takže potom ten střih vyústil z těchto dvou věcí, že je to jediná cesta, kterou se mohu vydat.“ Následně se přihlásila na UTB v Zlíně na odbor strihová skladba, kde ale pracovala více na hraných filmech, protože v tej době sa tam dokumentárnej tvorbe veľmi nevenovali. Po absolvovaní UTB šla Hana na FAMU. K práci na dokumentárnom filme ju priviedol film *Akcept*, ktorý ju veľmi bavil kvôli tomu, že mohla vymýšľať o čom ten príbeh bude, pretože režisér filmu to bral ako určitý experiment. Obidvaja spolu s režisérom brali tento film ako prvý vstup do branže. Hanu na práci na tomto filme veľmi bavilo vymýšľať štruktúru filmu a vyberať, čo sa použije. Režisérovi prehodila všetky nápady a dali tam viac osobných vecí. Vďaka tomuto sa rozhodla, že pokiaľ bude mať ponuky, tak sa dokumentárnej tvorbe bude venovať rada.

„Pro mě to vždycky znamená půl roku utrpení, bolesti zad a naprostého soustředění, poslední měsíc je to nespání. Ale zároveň všechny tady ty příkoří kompenzuje to, že je to pro mě nějaká výzva, a že mám pocit, že tam prostě mohu dát i svůj pohled, i když pracuju s někým druhým. **A vždycky se něco naučím.** Pokaždé, když se dívám na ten materiál, je to třeba sto hodin, tak je to pro mě výzva jenom tomu tématu porozumět, protože někdy si musím přečíst nějakou literaturu okolo toho. **Nechci dělat nic bez toho, aniž bych vůbec tušila, o co se jedná, nebo neměla k tomu nějaké další informace, než ty, které jsou jenom v tom materiálu.** A občas se musím naučit cizí jazyk, tak mám pocit, že mě to tak celkově rozvíjí, a že ta práce za to stojí. Ale je pravda, že teď poslední dva roky jsem dělala jeden film za druhým a teď se cítím hrozně vyčerpaná. Tak si myslím, že to nejde dělat jenom ten dokument. Teď cítím takové nutkání to něčím prokládat nebo to střídat, aby si člověk mentálně trochu někde ulevil a neměl pořád takovou zodpovědnost, takový stres trošku z toho.“ Sama o sebe tvrdí, že ju najviac vystihuje to, že je poctivá a veľmi pracovitá. Pri pozeraní natočeného materiálu nevynechá žiadnu minútu, sekundu či frame. Vždy je pri jej práci precíznosť, ktorú sa snažiť dodržiavať či už pri komerčných zákazkach, napríklad pre televíziu, alebo autorskom filme, na ktorom jej záleží.⁴³

⁴³ Rozhovor s Hanou DVOŘÁČKOVOU, nar.: 1991, (Praha/Zlín, 15. 11. 2020), zvýraznila autorka.

Filmová strihačka Lucie Haladová vo veku 49 rokov patrí v súčasnosti k strednej generácii českých dokumentárnych strihačiek. Lucie sa vyučila ako filmový laborant vo Filmových Laboratóriách Barrandov. V roku 1992 bola prijatá na štúdium strihovej skladby na Filmovú a televíznu fakultu Akadémie múzických umění v Prahe. Medzi študentské filmy, ktoré Lucie strihala patrí napríklad dokument *Vokolek* (réžia: Marek Tichý) či absolventský film *Rychlé pohyby očí* (réžia: Radim Špaček). So svojím životným partnerom Alexandrom Vojtom v 90. rokoch začali natáčať dokumentárne filmy *Credo Josefa Hercla* alebo film *Jako malí kluci*. Okrem dokumentárnych filmov sa Lucie venuje aj strihu filmov animovaných, napríklad *Fimfárum 2* či *Na půdě aneb kdo má dneska narozeniny?* v spolupráci s režisérom Jiřím Bartom. Strihala aj hraný film *Rudý kapitán*, ktorý obsahoval veľké množstvo trikových záberov.



Obr. 5 Strihačka Lucie Haladová

„Já jsem si přála stříhat filmy nebo toužila jsem po tom, už když mi bylo asi 16 nebo 18. Tak jsem chodila na filmy na Dlabačov, to je tady v Praze takové kino, které v té době promítalo i s nějakým úvodním slovem a přednáškou, filmy jako Bergmana a Tarkovskijho, a ty filmy mě nesmírně fascinovaly. A kladla jsem si takovou otázku, jak to dali dohromady.

*Jak to, že jim to funguje. Jak to, že umí s těmi obrázky vyprávět příběh. A tak jsem nějak zatoužila po tom to zkusit teda, že vlastně mně se na té práci nesmírně líbí, a vlastně to až dodnes, že můžu pracovat jak s obrazem, tak se zvukem. **A to se mi strašně líbilo, že nám tohle říkal potom na přednáškách pan profesor Valušiak, že ta skladba je taková polyfonie, kdy rytmizujete obraz se zvukem, a že to je nesmírně propojené. Ta rytmizace toho obrazu a zvuku, to mě na tom vždycky lákalo.** No a asi jsem měla teda to štěstí, že jsem se nakonec na tu FAMU dostala, teda vlastně napoprvé, a že tam tehdy byli úžasní dva lidi, kteří opravdu, myslím, formovali celou generaci i mých vrstevníků, a to byla paní Drahomíra Vihanová, která byla teda režisérka v první řadě, ale měla na starosti nás střihače, a potom pan Valušiak, který nás vedl po teoretické stránce a paní Vihanová po té praktické. I díky paní Vihanové mě to nesmírně zaujalo a měla jsem pocit, že v tom dokumentárním filmu má střihač daleko větší pole působnosti. **Takže jsem si zamilovala na škole ten dokument jako takovej.**"*

Ako už bolo spomenuté, vo svojej kariére sa Lucie venuje strihu hraných, dokumentárnych, ale aj animovaných filmov. „*Já jsem měla obrovské štěstí, že jsem se dostala k těm “animákům”, jsem za to strašně vděčná a vlastně mi to jakoby naplnilo ten určitý stesk po čisté dramatické formě, která u těch animovaných filmů je. Tam je dodržena čistá dramatická forma tak, jako u těch celovečerních filmů.*“

Lucie má velmi rada spoluprácu s rôznymi ľuďmi, pretože sa navzájom ovplyvňujú. Každá skúsenosť s nejakým človekom ju nesmierne posúva v tom, ako je možné vnímať rôzne veci, ako je možné ich prežívať a čo je možné dosahovať, nakoľko každý človek má rôzne videnie určitých vecí. Vždy to prináša obohatenie, nie len po strihovej stránke, ale celkovo výberom tém a človek vždy spozná mnoho ľudí. „*Ale pak si vždy říkám, že na tom place je to ještě zajímavější, protože tam to zažívají doopravdy. Já mám takový virtuální známosti s těmi lidmi.*“⁴⁴

⁴⁴ Rozhovor s Lucií HALADOVOU, nar.: 1971, (Praha/Zlín, 17. 11. 2020), zvýraznila autorka.

Predstaviiteľkou najstaršej generácie strihačiek v súčasnej českej dokumentárnej tvorbe je Antonie Janková vo veku 73 rokov. Používa pseudonym Tonička Janková. V mladosti sa napríklad starala o rekvizity v Divadle Petra Bezruče, bola fotografkou a tiež herečkou v ostravskom divadle Waterloo. Potom sa stala laborantkou v Barrandovských ateliéroch, osvetľovačkou, asistentkou strihu a študentkou strihovej skladby na FAMU. Po 3 rokoch emigrovala do USA, kde sa postupne prepracovala k strihom filmov. Venuje sa hlavne strihu dokumentárnych filmov, ale strihala aj hrané filmy. V jej filmografii sú napríklad filmy *Občan Havel* (réžia: Pavel Koutecký a Miroslav Janek), *Miloš Forman: Portrait* (réžia: Vojtěch Jasný), *Johny Suede* (réžia: Tom di Cillo), *Děti noci* (réžia: Michaela Pavlatova), *Čert ví proč* (réžia: Roman Vávra), *Dobře placená procházka* (réžia: Miloš Forman) a rada dokumentov, ktoré režírovali Miroslav Janek, Pavel Štingl a Břetislav Rychlík.



Obr. 6 Strihačka Tonička Janková

„Já jsem se dostala na FAMU, a tenkrát nebyla možnost chodit nějak do práce, ani na brigády, když byl člověk na škole, jedině o prázdninách. Už jsem neměla rodiče, nebo někoho, kdo by mě finančně podporoval, tak jsem později studovala externě, což znamenalo, že jsem musela absolvovat cvičení, ale na přednášky jsem docházet nemusela. **V té době jsem na plný úvazek dělala asistentku střihu v televizi.**

Když jsem byla ve třetím ročníku na FAMU, na střihu, emigrovali jsme, a tehdy, když jsem se dostala do Ameriky, tak jsem rok dělala takové různé práce. A po roce jsem prostě obcházela některé menší filmové společnosti. Tehdy jsem začínala v Minneapolis. Pak jsem se přestěhovala do New Yorku, a pak se to nějak... vždycky někdo... ne vždycky, ale občas... a nakonec jsem měla docela dost práce. Takže to šlo nějak přirozeně.

No takže ten dokument, to tak nějak vyšlo, ale já jsem věděla, že chci dělat hlavně dokument. **I taky tím daný, že dokument není tak atraktivní, jako hraný film, takže kdybych chtěla hranej, tak za tím bych musela cíleně jít.** Stříhala jsem pár hraných filmů, a to je tedy daleko jednodušší práce – hraný film za více peněz. Ale většinou to není žádné dobrodružství. **Ta stavba dokumentu, speciálně takového, co většinou dělám já, který vlastně neobsahuje scénář, ale převážně se jedná o situační dokument, tak to je po každé hrozně dobrodružství.** Začátek každého filmu bylo absolutní zoufalství. Zvláště teď, protože když jsem ještě dělala film, což není tak dávno, 15 let asi naposled jsem stříhala na film, tak na takový celovečerní dokument bylo 9 hodin, a teď, když je mi 90, tak jsem šťastná. A to jsou teď už filmy a dokumenty, které jsou ve stovkách hodin. Je to takové, protože to zabere šílenou spoustu času, a mně to nedá, vždycky musím vidět všechno.⁴⁵

⁴⁵ Rozhovor s Antonií JANKOVOU, nar.: 1948, (Praha, 18. 12. 2020), zvýraznila autorka.

2.2 Súčasná česká dokumentárna tvorba

Súčasní dokumentaristi sú všeobecne síce slobodnejší vďaka prístupnejšej technike a alternatívnej distribúcii formou internetu, ale kánon o predstave „európskeho dokumentu“, ktorého samozrejmom súčasťou sú rôzne verzie pre rôzne kanály, to zatiaľ nijak významne nenarušuje. Znamená to predstavu jednoznačného a univerzálneho dokumentu, ktorý si všimá lokálne špecifiká a transformuje ich do jednoduchého jazyka zrozumiteľného pre strednú a východnú Európu. Pri takejto definícii odpadá množstvo komplexnejších tém. V systéme medzinárodných koprodukcii sa napríklad esejistické uchopenie dokumentu, ktoré má v Česku dlhú tradíciu, presadzuje pomerne zložito, pretože takéto filmy obvykle pracujú s viacerými významovými vrstvami naraz a chýba im silný príbeh a sú náročné na sledovanie.⁴⁶

V súčasnosti si mladí dokumentárni autori dokážu filmy exploatovať cez sociálne siete a priestor internetu, často tieto filmy vznikajú vo vlastnej (ko)produkcii. Tieto filmy na seba upozorňujú aj aplikovanou tvorivou metódou, ktorá zvykne byť analytická a zjavuje osobný priestor autora. Pre súčasnú českú dokumentárnu tvorbu je signifikantný záujem o vzťah medzi jednotlivcom a celkom, záujem o hľadanie manipulácie, o súkolie nadnárodných podnikov, finančných trhov, o rolu Európy a zachovanie suverenity či jedinečnosti lokálnych kultúr alebo trhov. Cieľom filmov nie je popis a mapovanie problému, ale aktívny vstup a hľadanie riešenia. Objavne sa zjavujú problémy mediálnej manipulácie či konkrétne občianske aktivity pokúšajúce sa zvrátiť svetový záujem. Súčasní dokumentaristi si vytvorili účinný jazyk, dynamické zúčastnené pozorovanie, ktoré sa nebojí konfliktu pred kamerou, ani s kamerou samotnou. Situačné snímanie má na účinnú distribúciu výsledku veľkú silu. Reflexia Európy a sveta za jej hranicami sa v českej dokumentárnej kinematografii teda prejavuje viacerými spôsobmi. Cez globálne témy tak, že konkrétnosť je akýmsi dokladovým materiálom. Cez lokálne situácie, u ktorých je možné využiť ich zobecňujúci nadčasový potenciál. Takisto v tradícii českého dokumentu, ktorá preferuje výpoveď cez anonymných ľudí zverujúcimi sa so svojimi vnútornými svetmi. Rekonštruujú sa tiež dávne udalosti, ktorých myšlienky sú silné v konfrontácii s dnešným

⁴⁶ HUČKOVÁ, Jadwiga, Jan KŘIPÁČ a Iwona ŁYKO, ed. Český a polský dokumentární film v éře evropeizace: Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji. Přeložil Joanna DERDOWSKA. [Praha]: Národní filmový archiv, 2015, s. 62. ISBN 978-80-7004-164-2.

kontextom. Český dokumentární film tak využívá angažované, argumentující, ale tiež agitující videnie.⁴⁷

Česká televízia patrí dlhodobo k najväčším producentom a koproducentom dokumentárnych filmov v Českej republike. V deväťdesiatych rokoch došlo aj v Českej televízii k zavedeniu systému programovania do tzv. „okien“. V rámci týchto „okien“ sa stanovujú predovšetkým typy a dĺžky dokumentov, obvykle 26 a 52 minút. Vzhľadom na tento spôsob programovania je väčšina dokumentárnej produkcie postupne organizovaná do najrôznejších typov cyklov či sérií. Ďalší faktor ovplyvňujúci výrobné podmienky dokumentov v Českej televízii je doba natáčania a tiež strihovej postprodukcie. Doba na dokončenie dokumentárneho filmu je dlhodobo podhodnocovaná. Tento systém deformuje spôsoby práce pri natáčaní aj v strižni a generuje filmy strihané ako publicistiku či spravodajstvo – ide predovšetkým o to poskladať za seba výpovede a pokryť ich nejakými prestrihmi. Obvykle nie sú schopní sa tomu prispôbiť autori, ktorých spôsob vyjadrenia má ďaleko k jednoznačnej interpretácii sveta a opiera sa o budovanie významu nie len cez poskladané výpovede sociálnych hercov, ale aj cez obraz. Kvôli nedostatočnému času v strižni sa filmová reč odkladá do druhého plánu a množstvo zaujímavých tvorcov nechce s televíziou spolupracovať alebo iba v koprodukčných projektoch, kedy strih prebieha externe a v zásadne odlišných časových limitoch vychádzajúcich z potrieb daného filmu.⁴⁸

Hana Dvořáčková: „***Mně vlastně ta česká dokumentární tvorba oslovuje mnohem víc, než ta hraná. Myslím si, že v té hrané je o dost těžší natřít na projekt, z kterého bych třeba já jako tvůrce mohla mít radost, že jsem se na něm podílela. Určitě jsou takové filmy, ale myslím si, že je jich mnohem méně než třeba v té sféře dokumentu. A docela mě baví, jak je to prostředí různorodé, že si můžete zkusit i u toho dokumentu práci, která je podobná i hrané tvorbě, protože tam je rozpětí metod u toho dokumentu tak široké, že někdy už se ty hranice velmi stírají.***“

⁴⁷ HUČKOVÁ, Jadwiga, Jan KŘIPACĚ a Iwona ŁYKO, ed. Český a polský dokumentární film v éře evropeizace: Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji. Přeložil Joanna DERDOWSKA. [Praha]: Národní filmový archiv, 2015, s. 117 - 122. ISBN 978-80-7004-164-2.

⁴⁸ HUČKOVÁ, Jadwiga, Jan KŘIPACĚ a Iwona ŁYKO, ed. Český a polský dokumentární film v éře evropeizace: Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji. Přeložil Joanna DERDOWSKA. [Praha]: Národní filmový archiv, 2015, s. 63. ISBN 978-80-7004-164-2.



Obr. 7 Strihačka Hana Dvořáčková

*„Myslím si, že ten dokument nabízí mnohem větší škálu toho, jak se může člověk realizovat a na čem může dělat. A myslím si, že negativní je to, že Česká republika je hodně malý rybník, a že bohužel většina věcí, která tady vzniká, si myslím, že vzniká i s tím cílem, že jde zpátky do toho rybníka, a že málokterým věcem se podaří dostat do zahraničí, a když už se jim to podaří, tak je to fajn, ale myslím si, že nejsou třeba financovaný ze zahraničí, a to si myslím, že je problém. **Kdyby ten dosah byl větší než jenom Česká republika, tak se mohou trochu zlepšit i ty podmínky a můžeme ty filmy dělat ještě líp, protože bychom na to měli více času.** A protože bychom byli třeba lépe zaplacení za tu práci a nemuseli bychom se stresovat, že v momentě, když dělám měsíc navíc a už mi ho třeba nikdo nezaplatí, ale chci to udělat, tak že prostě nemůžu dělat další, protože bych nezaplatila nájem a potřebuju vzít jinou práci.*

***Takže dřív nebo později to narazí na limit, kdy ten člověk to musí odevzdat v nějaké podobě, v jaké to je, a doufat, že to je ta nejlepší možná.** Měla jsem možnost občas sledovat třeba nějaké zahraniční workshopy a podobně a přijde mi, že v zahraničí ta doba na to zpracování je delší než je u nás. A to si myslím, že je škoda, že potom se tady rozdělují peníze mezi těch pár autorů, kteří tady jsou a je škoda, že se třeba na některé nedostane, nebo že se to nedá dělat ve větším rozpětí nebo ve větších koprodukcích.“⁴⁹*

⁴⁹ Rozhovor s Hanou DVOŘÁČKOVOU, nar.: 1991, (Praha/Zlín, 15. 11. 2020), zvýraznila autorka.

Antonie Janková: „**Já si myslím, že dokument je daleko zajímavější než hraný film.** Některé filmy, ač jsem tedy dlouho nic neviděla, mi připadají, že jsou jako příliš dlouhé investigativní kousky. Pořád vnímám film, že má sdělovat něco trošku jinak než takto na přímo, vlastně reportážně. Ale jinak mi to připadá zajímavější než hraný film.

Trochu mi vadí, ale to je tím, že se pořád točí, točí, točí, točí. Točíš? Toč! Toč! Toč! Toč! ...že to tedy často vypadá dost šeredně. Nevadí mi nějaká drsnost, když je cílená. Taky jsem jednou stříhala podobný snímek a ono to pak chce daleko větší pečlivost při stříhu, aby se z toho člověk vystříhal. Jde i o to, samozřejmě, jak to působí esteticky. **Pro mě je u filmu hrozně důležité, aby žádná ta složka, ze kterých se ten film skladá, nedominovala. Ani hudba, ani kamera, ani stříh. U filmu, který působí, který člověku něco dá. Když se na něj člověk dívá, má pocit, že je vprostřed dění.**“⁵⁰

Jana Vlčková: „**Isté obdobie som mala pocit, že dokumenty sú hrozne špecifické.** Čo tu bolo pred 15 rokmi, to ma nejak fascinovalo, ten prístup. Mám pocit, že to trošku pominulo. Mám pocit, že to je nejakou generáciou, ktorá vtedy bola, a že vlastne existuje nejaký pojem ako je starnutie tvorcu, že je nejaká krivka, kde tá tvorba vzniká, je to také nabudené, a potom mám pocit, že sa tá generácia nejak vyčerpá. A vlastne tie filmy nie sú tak dobré a opakujú sa, niekto robí pokračovania svojich filmov a tak ďalej. A ako keby tá nová generácia úplne nevznikla. Alebo nevidím to tak zatiaľ. **Predtým tie filmy boli nejakovo viac konceptuálne presné, hravé. Príde mi, že som mala z toho takú radosť. Zo života, z tej formy a z dotiahnutých vecí. Aj formálne aj myšlienково, že ma to inšpirovalo.** A teraz už som dlho nevidela nič takéto.“⁵¹

Lucie Haladová: „**Já si myslím, že je tady strašná spousta témat, která stojí za to zpracovat.** Mám pocit, že jsou tady hodně třeba filmy, které mi přijdou, že nemají nějaké hlubší téma. Že jsou v takovém mainstreamu zaměřené a ty jsou hodně v kinech a tak. A že nějaké hlubší sdělení nebo nějaká reflexe společnosti úplně v tom dokumentu neprobíhá, anebo je taková prvoplánově zkruslená. Ale to je osobní názor.“⁵²

⁵⁰ Rozhovor s Antonii JANKOVOU, nar.: 1948, (Praha, 18. 12. 2020), zvýraznila autorka.

⁵¹ Ke každému filmu přistupuji zvlášť. Rozhovor se střihačkou Janou Vlčkovou. In: Youtube [online]. 16.12.2020 [cit. 22-02-2021]. Dostupné z: <https://youtu.be/qAJ7TWMs8fA>. Kanál uživatele a Národní filmový archiv., zvýraznila autorka.

⁵² Rozhovor s Lucií HALADOVOU, nar.: 1971, (Praha/Zlín, 17. 11. 2020), zvýraznila autorka.

2.3 Rozdielny pohľad ženských strihačiek a mužských strihačov na film

Lucie Haladová: „*Obecně si myslím, že chlapi jsou racionálnější. V tom uvažování. A to že ženský prožívají věci jinak, tak třeba já, to co stříhám, prožívám velmi intenzivně. Když mi kamarád nabídnul, abych stříhala jeden dokument Nebe peklo, o těch lidech, kteří provádějí „sadoso“, tak já jsem zrovna mělo roční miminko a já jsem říkala „Nezlob se, já nemůžu. Protože jakmile začnu ten materiál nakoukávat a začnu to intenzivně řešit, tak já taky mám miminko, které přebaluju, a které láskyplně tady „piplám“ a já nemůžu prostě 8 hodin denně řešit lidi, kteří řeší „sadoso“ a jiné úchytky a takovéto věci a pak jít k tomu dítěti. To prostě není možné.“*

To není jiný názor, ale spíš je to o tom, jak ty ženské, nebo jak já jako ženská jsem prožívala určité situace, že jsem opravdu nějaké věci nebyla schopná stříhat. Ale na druhou stranu třeba když jsme se potkali a seznámili s Michalem Kollárem na Rudým kapitánovi, tak jeho volba byla, že chtěl do střížny ženu. Protože ten příběh je temný, drsný a on jako chlap všechny ty racionální důvody, ty zápletky, ty kriminálky řešil. Tak chtěl mít vedle sebe ženu, aby ty scény, které jsou a budou z toho osobního života toho hlavního hrdiny, aby měl vedle sebe ženské oči, aby na ty domácí scény se podívala žena, jestli to takhle vidí nebo ne. My jsme emotivnější a ti chlapi jsou racionálnější.“⁵³

Hana Dvořáčková: „*Já právě nemám moc představu, jak třeba pracuje jiný stříhač, protože mohu se s nimi o tom jenom pobavit, co si o tom myslí, třeba co jsem udělala já. Ale já nevím vlastně, jak pracují jiní lidé v tomhle dlouhodobém procesu. Vůbec nevím, jak pracují třeba další ženy, ani nevím, jak pracují další muži, protože ten proces je vždycky náročný a myslím si, že tohle dokáží nejlépe zhodnotit jenom ti autoři, s kterými jste fakt půl roku v nějaké určité blízkosti.“⁵⁴*

Antonie Janková: „*Nevidím v přístupu rozdíl. Muži třeba, podle mé zkušenosti, mají menší smysl pro empatii, omezenější. Ale nevím. Posuzuju to podle několika lidí, které znám. Vůbec si nemyslím, že je v tom nějaký rozdíl. Ono je to totiž těžko zjistitelný. Z jiného hlediska mě naopak vždycky zajímalo, na což ale nikdo nemá čas tento pokus uskutečnit, kdyby třeba mělo 5 stříhačů stejný materiál dokumentárního filmu, určitě by vznikly jiné výsledky.“⁵⁵*

⁵³ Rozhovor s Lucií HALADOVOU, nar.: 1971, (Praha/Zlín, 17. 11. 2020), zvýraznila autorka.

⁵⁴ Rozhovor s Hanou DVOŘÁČKOVU, nar.: 1991, (Praha/Zlín, 15. 11. 2020), zvýraznila autorka.

⁵⁵ Rozhovor s Antonii JANKOVOU, nar.: 1948, (Praha, 18. 12. 2020), zvýraznila autorka.

2.4 Rozdiely v kariéře ženy strihačky a muža strihača

Lucie Haladová má tri deti a priznáva, že ich výchova a starostlivosť o nich zásadne ovplyvnila jej kariéru. Prvé dieťa Lucie čakala už počas štúdia na vysokej škole.

Lucie Haladová: „*Strašně jsem toužila s prvním dítětem zůstat doma. A hned po škole první tři roky, zatímco všichni ostatní roztáhli křídla a rozjeli se akorát do té profese, tak já jsem si užívala to první dítě a vůbec toho nelituju. A na druhou stranu mi za ty tři roky úplně ujel vlak, co se týká technologie. Já jsem občas něco dělala, ale protože jsem nenavázala v té profesi ani technologicky, to začal být rok 2000, kde se všechno technologicky začalo zrychlovat a jít dopředu a měnit.*“ Po troch rokoch s dieťaťom Lucie začínala v podstate úplne od začiatku ako asistentka strihu a snažila sa hlavne dobehnúť krok s technológiou. Pri ďalších deťoch už nemala odvahu opäť ísť na materskú dovolenku. „*Děti, které potom přišly rok a půl po sobě, tak zůstali s paní na hlídání, protože já jsem to cítila, že už jsem dost stará na to, a že ta technologie jde tak strašně rychle dopředu, že si to nemohu dovolit z toho vypadnout. Myslím, že tohle chlapi neřeší. Že ti mají doma tu ženu, která se o děti postará. Já jsem byla na volné noze jako OSVČ už v té době na mateřské, takže jsem vlastně tu mateřskou neměla, protože jako OSVČ nejste až tak podporovaná, takže to bylo více na chlapovi. Aby on to uživil.*“



Obr. 8 Strihačka Lucie Haladová s deťmi

Lucie si myslí, že rozdiel je už len v tom, že keď je žena tehotná, je viac emotívna a nemá racionálny odstup. Z jej osobnej skúsenosti napríklad v období, keď mala malé dieťa, mala problém sa pozerat' na „krváky“ a pracovať na projektoch, kde napríklad ľudia ubližujú buď sami sebe alebo druhým.⁵⁶

Počas obdobia, v ktorom som pracovala na rozhovore s Hanou Dvořáčkovou, bola práve tehotná s prvým dieťaťom.

Hana Dvořáčková: „*Já právě vlastně vůbec nevím, co mě teď čeká. A myslím si, že velký rozdíl je i v tom, že já jsem třeba živnostník, já jsem nikdy nebyla zaměstnaná a vlastně se živím čistě z projektu na projekt. Co vím třeba od svých kamarádů, tak když mělo přijít dítě k nim, tak se nechali třeba zaměstnat v České televizi nebo někde, aby měli stálý příjem.*“ Podľa jej slov to ovplyvní ako ženu, tak aj chlapa, pokiaľ to má nastavené tak, že pracuje z projektu na projekt. Žena v tomto období musí počítat' s tým, že na nejaký čas prestane pracovať. Muž je zaťažený tým, že musí mať stály príjem a nemôže si dovoliť žiadne riziko. „*Vím, že jediné, co budu moci zvládat, budou fakt kratší věci a potom když si teď představím, co mi každý film způsobí, jaké to jsou stresy a fakt člověk třeba poslední dva měsíce neřeší nic jiného než jenom to, aby to dotáhl do nejlepšího tvaru, nemá víkendy, nemá žádné volno, tak to prostě s dítětem nepůjde sto procentně dělat. Anebo se budou muset lépe nastavovat podmínky.*“⁵⁷

2.5 Pomer ženských a mužských strihačov, genderová diskriminácia, hodnotenie práce

Lucie Haladová: „*Já myslím, že teď je tady hodně žen v pozici střiháčky. Třeba vzácnější jsou kameramanky, ale i tam se objevují, zvukařky, i ty se objevují. Ta střížna je právě takové pohodové fyzicky nenáročné. Je to v závětrí. Nikdo po vás nechce, abyste tahala těžkou kameru na rameni a běhala s tím 20 hodin po place. Takže do profese střiháček se holky dostaly rychle, že to není problém. A že v ní byly i po válce, v 60. letech, v krátkém filmu. To bylo velice snadné se do té profese dostat.*“⁵⁸

⁵⁶ Rozhovor s Lucií HALADOVOU, nar.: 1971, (Praha/Zlín, 17. 11. 2020), zvýraznila autorka.

⁵⁷ Rozhovor s Hanou DVOŘÁČKOVOU, nar.: 1991, (Praha/Zlín, 15. 11. 2020), zvýraznila autorka.

⁵⁸ Rozhovor s Lucií HALADOVOU, nar.: 1971, (Praha/Zlín, 17. 11. 2020), zvýraznila autorka.

Antonie Janková: „**Podle přijímacích zkoušek, které máme na FAMU, jsou ročníky, kde převažují holky. Bývalo to určitě půl na půl. Ale teď začíná být, zdá se mi, tak poslední dva ročníky, kde je více holek. Tak ten poměr záleží na tom, kolik lidí se hlásí, z toho pak vzniká ten poměr. Já myslím, že v závěru to je tak půl na půl.**“⁵⁹

Hana Dvořáčková: „**Vím o ženách i o mužích. Ale to je pořád takové, že záleží jaký má člověk trochu rozhled a co sleduje. V tom dokumentu, než jsem se k tomu já dostala, tak jsem hodně zaznamenávala v titulcích třeba Janku Vlčkovou a potom, myslím si, že ještě Kateřina Vrbová. A pak ještě co vím, tak moje spolužačky z FAMU taky stríhají dokumenty. Myslím si, že to není tak, že bychom úplně byly jako v menšině, jako ženy u toho stríhu. Myslím si, že těch žen se docela najde dost. Nevím, jestli je to přesně půl na půl, ale myslím si, že ve většině ženy nejsou, ale taky si myslím, že nejsou v nějaké výrazné menšině. Je určitě i dost mužů, kteří se podílejí na dokumentech. Když se podíváte na Jihlavu, tak stoprocentně tam najdete i spoustu stríhačů, kteří jsou i výrazní, nebo jsou často třeba obsazováni do těch pozic. Ale nevím vlastně jaký je ten poměr, protože toho stríhače si vybírá ten autor.**“⁶⁰

Oslovené stríhačky tvrdí, že sa pri práci s genderovou diskrimináciou nestretli.

Hana Dvořáčková: „**To jsem se setkala spíše na škole ve Zlíně, než při svoji práci. Já jsem slyšela něco od jednoho profesora, který tam už není naštěstí, že ženy by vůbec neměly být stríhačky, a ať jdu dělat někam modelku. A že ženy nemají ty technické předpoklady. Potom v práci, tak to jsem se akorát setkávala s tím, že jak třeba jsem dělávala s někým starším a byl to muž, tak že to bylo takové jako, že jsem cítila, že tam je nedůvěra. Jestli to zvládnou udělat, nebo ne. A jak třeba budu rozumět té technice. A někde ve strížně v nějaké české televizi ještě Pavel Křemen, s kterým jsem stríhala film Melda, tak ten byl asi dvakrát starší než já, a když tam někdo volal na telefon do strížny, nějaký jeho kolega, který něco potřeboval, tak on zvedl telefon a říká: „No, mám tady stríhačku, no, mladou, mladou, mladou. 25 nebo 24.“, a pak se tam ozvalo: „Tak to jí to všechno učíš, ne?“, a on říkal něco: „Ne ne, teď jsem zjistil, že je to naopak, že spíš já se učím od ní ty věci.“. **Ale nikdy jsem nezažila, že by mi někdo řekl, že tu práci nedostanu, protože chtějí chlapa. Ale myslím si, že to je fakt i tím, že dělám ty filmy, které jsou hodně navázané na to, že vás musí oslovit režisér. Většinou je to přes to, že viděl nějakou jinou mou práci, nebo že mě někdo doporučil, komu on věří.**“⁶¹**

⁵⁹ Rozhovor s Antonii JANKOVOU, nar.: 1948, (Praha, 18. 12. 2020), zvýraznila autorka.

⁶⁰ Rozhovor s Hanou DVOŘÁČKOVOU, nar.: 1991, (Praha/Zlín, 15. 11. 2020), zvýraznila autorka.

⁶¹ Rozhovor s Hanou DVOŘÁČKOVOU, nar.: 1991, (Praha/Zlín, 15. 11. 2020), zvýraznila autorka.

Antonie Janková: „*Já si myslím, že to neexistuje. Protože jde o to, že si lidi porozumí a pak prostě spolupracují. Znáám spoustu střihaček, bývalé studentky a tak. A vůbec, stříhají jak divé. A ona ta technická věc to zas neovlivňuje. Ta technická část není při střihu to nejdůležitější. Tam jde spíš o to nějak to postavit. Ty technické věci, to stejně nemá co střihač dělat, musí jen vědet jak to natáhnout a podobně.*“⁶²



Obr. 9 Střihačka Tonička Janková

Je nějaký rozdíel v hodnocení práce mezi ženami střihačkami a muži střihači?

Hana Dvořáčková: „*Já tam spíš cítím rozdíl nikoliv mezi střihači navzájem, ale mezi jinými profesemi. Třeba kameraman je placený ode dne. Ale střihač celovečerního dokumentárního filmu není placený ode dne. To se dá dělat jenom na kratších formátech. Protože všichni ví, že u toho celovečerního filmu je té práce strašně moc, a že pravděpodobně bude přibývat, a že oni by to prostě nezaplatili. Bavila jsem se o tom i na nějakých diskuzích s nějakými muži režiséry a vlastně ti mi to potvrzovali, že to je problém všeobecný. Myslím si, že tady to financování dokumentů, a aby ten člověk, co na tom dře od rána do večera, měl za to adekvátní peníze, tak si myslím, že je v České republice docela problém. Buď to musíte udělat za kratší čas, nebo nemáte čas na to, abyste to dodělala tak, jak chcete.*“⁶³

⁶² Rozhovor s Antoníí JANKOVOU, nar.: 1948, (Praha, 18. 12. 2020), zvýraznila autorka.

⁶³ Rozhovor s Hanou DVOŘÁČKOVOU, nar.: 1991, (Praha/Zlín, 15. 11. 2020), zvýraznila autorka.

Jana Vlčková: „Mám pocit, že sa to lepší, ale možno sa to lepší tým akú mám pozíciu, aké mám meno, lebo možno pred piatimi rokmi to také dobré nebolo. A možno mám asi radšej hovoriť za seba, neviem ako budú na tom ostatní strihači. **Ale stále to tak je, že aj keď som povedzme jeden z najlepších strihačov a na dokumente robím povedzme dvakrát viac práce na nejakom konkrétnom, tak mám o polovičku menej peňazí než na hranom filme.** Čas už si viem nejak vydobíť, aby to proste nejak sedelo, ale predtým to tiež nebývalo. Možno mám väčšie lakte v nejakých veciach, to je celé. Ale viem od kolegov, že proste dostanú ešte menej peňazí, ešte menej času, nemôžu vôbec s tým nejak manipulovať, čo by chceli robiť a tak ďalej, takže existuje to. To je asi podľa kategórie projektu.“⁶⁴

Antonie Janková: „**Rozdíl finančního hodnocení je v tom, jak má producent velký rozpočet. V ničem jiném.** Rozdíl v hodnocení je v tom, že hraný film je vždycky hodnocený alespoň dvakrát - dva a půl krát více. Každá profese, protože mají velký rozpočet. Přitom je to pro mě na hraném filmu daleko méně práce. Protože to je opravdu řemeslná schopnost dramaturgicky to posoudit. Ale když pracuju 200 hodin na dokumentárním filmu, tak se záběry neopakujou. To je pořád něco jiného. V hraném filmu záběry přetáčejí, předtím 5krát tak teď už 15krát dělají jeden záběr, a je to pořád jeden záběr.“⁶⁵

Lucie Haladová: „**Tady je rozdíl když děláte pro soukromnou produkci a když děláte pro televizi. A myslím si, že když dělám pro soukromný produkce, tak s tím problém vůbec není. Je to absolutně bez problémů.** Když dělám pro Českou televizi, tak si myslím, že někteří kolegové si umí domluvit lepší peníze. **Ale je to na tý schopnosti tý domluvy.** Takže určitě budou i ženy, který jsou průraznější a uměj si domluvit lepší peníze. Ale to si myslím, že je na osobnosti toho člověka.“⁶⁶

Z rozhovorov vyplynulo, že vo všeobecnosti v Českej republike veľké rozdiely medzi ženskými strihačkami a mužskými strihačmi nie sú a pomer žien a mužov v tejto pozícii je približne rovnaký. Čo sa týka subjektívneho pohľadu na dokumentárne témy a strih, ženy sú často empatickejšie a emotívnejšie ako muži, ktorí sú na druhej strane racionálnejší. Nie je to však samozrejme pravidlo a záleží to od charakteru a povahy každej strihačky či strihača. V kariére sa nejaké rozdiely nájsť dajú, ale nie z hľadiska genderovej diskriminácie či

⁶⁴ Ke každému filmu pristupuji zvlášť. Rozhovor se strihačkou Janou Vlčkovou. In: Youtube [online]. 16.12.2020 [cit. 22-02-2021]. Dostupné z: <https://youtu.be/qAJ7TWMs8fA>. Kanál uživateľa Národní filmový archiv., zvýraznila autorka.

⁶⁵ Rozhovor s Antonii JANKOVOU, nar.: 1948, (Praha, 18. 12. 2020), zvýraznila autorka.

⁶⁶ Rozhovor s Lucií HALADOVOU, nar.: 1971, (Praha/Zlín, 17. 11. 2020), zvýraznila autorka.

nedostatku príležitostí pre ženy. Pracovné príležitosti sa odvíjajú od odporúčaní, kontaktov a vzťahov s ďalšími ľuďmi vo filmovom priemysle. Prípadné rozdiely v kariére súvisia skôr so súkromnými záležitosťami, ako napríklad materská dovolenka, ktoré sa ale opäť nedajú zovšeobecniť a je to veľmi individuálne. Hodnotenie práce tak isto nie je určované na základe pohlavia. Záleží na konkrétnych dohodnutých podmienkach, či už v televízii alebo v súkromnej produkcii, ako tvrdí napríklad strihačka *Lucie Haladová*. Podľa strihačky *Antonie Jankovej* tiež záleží na celkovom finančnom rozpočte projektu.

II. ANALYTICKÁ ČASŤ

3 STRIHOVÁ ANALÝZA DOKUMENTÁRNEHO FILMU *DUNAJ VĚDOMÍ*

Dokumentární film *Dunaj vědomí* (2019) je debutom režiséra *Davidu Butulu*. Je to hudobný dokument označovaný ako river-movie, ktorý zachytáva členov kapely *Dunaj*, ktorí sa po rokoch opäť spojili a vydali sa plavbou po Dunaji na svoj koncert v Banáte pri príležitosti výročia smrti jedného z členov – *Jiřího Kolšovského*. Kapela sa po tomto koncerte dáva znovu dohromady a zažíva znovuzrodenie. Zachytené sú ďalšie koncerty v Česku a tiež cesta do Nemecka za starým priateľom, u ktorého nahrávali svoje skladby. Strihačkou tohoto dokumentárneho filmu je *Hana Dvořáčková*.

Dokumentárny modus tohto filmu je observačný. Observačné scény zo súčasnosti sú prestrihované archívmi a striedajú rozhovory a výpovede s hudobnými pasážami. Režisér a filmový štáb sú len pasívnym pozorovateľom. Sleduje dianie okolo a režisér priamo nezasahuje do deja, nie je súčasťou filmu ako napríklad v moduse participačnom. Vo filme nie sú konkrétne postavy odpovedajúce na režisérove otázky, či hovoriace priamo na kameru. Kamera zachytáva charaktery komunikujúce medzi sebou a tým vytvára dejovú linku. Postavy hovoriace priamo na kameru sú použité len z archívnych reportáží. Kládie dôraz na kontinuitu. Film má až na niektoré hudobné pasáže relatívne pomalé tempo.



Obr. 10 Záber z filmu *Dunaj vědomí*

3.1 Štruktúra filmu *Dunaj vědomí*

V úvodnej titulkovej sekvencii je divákovi ukázaná postava *Vladimíra Václavka*, o ktorom zatiaľ divák nič nevie, ale táto postava ho bude v podstate sprevádzať celým filmom. Po titulkovej sekvencii nasleduje starý čiernobiely videoklip k skladbe *Jednou*. Exponuje divákovi o aký druh hudby sa bude v dokumente jednať. Skladba z videoklipu sa stáva motívom filmu, je použitá viackrát. Hudobným motívom sú pochopiteľne aj mnohé ďalšie skladby kapely. V následných archívnych záberoch je informácia, že sa kapela rozpadla a sú tiež ukázaní ďalší členovia kapely.

Za prvý štruktúrálly bod zvratu vo filme by som označila scénu, kde kapela príde na loď a začína sa celá ich plavba. Postupne si opäť hľadajú cestu k sebe navzájom a takisto spoločnú cestu k hudbe. V hudobných pasážach sú nastrihávané flashbacky do archívnych záberov z videoklipu. Okrem hudobných pasáží sú počas plavby tiež uvoľňujúce pasáže s už spomínanými rozhovormi medzi členmi kapely, textár *Karel* píše nový text, ktorý divák môže počuť vo voiceoveri alebo napríklad scéna, ktorá sleduje kapelu v zábavnom parku a podobne.

Pred midpointom filmu kapela dorazí do Banátu a začínajú prípravy na koncert a následný koncert, ktorý je midpointom filmu. Scény z koncertu sú výrazne vizuálne, ale hlavne strihovo odlišné od zvyšku filmu. Strihová skladba je omnoho rýchlejšia, dynamickejšia a rytmickejšia. Zábery z koncertu sú prestrihávané videoklipom, ktorý mal už divák možnosť vidieť v úvode, pretože sa tu rozvíja hudobný motív skladby *Jednou*. Použité sú v tejto pasáži aj dvojexpozície, digitálne zoomy či rýchle švenky a pohyby kamery.

Hana Dvořáčková: „Došli jsme k závěru, že to, jak dělat i nějaké změny v tom tempu, nebo aby vám to nepřipadalo monotónní, že už se zase zpívá a znova je tam tady tohle, tak že budeme citovat jejich staré klipy obrazem. **Takže vlastně tady ty principy vychází z jejich starých videoklipů, které byly docela ceněné a jsou natočené velmi kvalitně, byly točené na surovinu a možná i střihané potom na stole.** Takže jsme vlastně použili tyto archivy, ale zase problém byl ten, že se o tom nevědělo dopředu, že to nebylo produkčně a režijně tak nachystané, abychom věděli: „Ano, budeme používat citace těchto klipů a kameraman nedostal tu informaci“. Protože samozřejmě kdyby to věděl, tak si mohl tu kompozici nachystat. V tom koncertě jsme chtěli jakoby vizuálně trochu navodit ten pocit, že je tam určitá energie a určitý potenciál toho návratu k té původní energii, kterou měli.“⁶⁷

⁶⁷ Rozhovor s Hanou DVOŘÁČKOVOU, nar.: 1991, (Praha/Zlín, 15. 11. 2020), zvýraznila autorka.

Po návrate z plavby kapela absolvovala niekoľko ďalších koncertov. Jedným z nich je aj malý akustický koncert *Vladimíra* so speváčkou *Ivou Bittovou*, ktorá je najskôr v úvodnej časti filmu naznačená a pred koncertom je divákovi ukázaná aj v rámci archívnych záberov z koncertu kapely. Z detailného záberu *Ivi* z minulosti sa do súčasnosti dej presúva strihom opäť na jej detail. Opäť dochádza k určitej nostalgii a spomínaniu na minulosť. Nie je tomu inak ani pri záverečne časti filmu, kde *Vladimír, Josef a Pavel* cestujú do Nemecka nahrávať nové piesne.

3.2 Hlavné charaktery filmu *Dunaj vědomí*

Člen kapely *Vladimír Václavek* je svojím spôsobom hlavnou postavou. *Vladimír* sa venuje šamanizmu, čo je jednou z ďalších podpríbehových liniek filmu. S *Vladimírom* je vo filme natočený aj rozhovor, je tiež natočený samostatne pri „akcii“, ako napríklad pri varení čaju, či hraní na bubon v rámci šamanského rituálu. Počas celého filmu sa objavuje aj v nesynchronnom voiceoveri.

Hana Dvořáčková: „Kromě *Vladimíra*, nikdo z těch lidí jiný není natočený jako postava, oni se prostě z toho ztratili, to se nepovedlo. A díky tomu, že ten *Vladimír* byl režisérovi nejbliž, nebo že to jsou kamarádi, kteří se znají dlouhou dobu, tak se tam *Vladimír* projevil s tímhle ohledem nejvíc. I s tím šamanstvím i s těmi dalšími věcmi. Po plavbě je poměrně málo synchronů, kde byste viděla, že fakt někdo něco popisuje, nebo někdo něco říká. Režisér to tak naštěstí intuitivně vytušil, že ten materiál bude velmi náročný, aby posouval děj, nebo aby se tam dělo něco jiného kromě té hudby. Tak nějak z popudu té čiré intuice, ještě po návratu z toho *Dunaje*, natočil s *Vladimírem* rozhovor pouze zvukový. Prvně jsme si mysleli, že to bude jenom taková záloha, pokud nebudou fungovat ty situace, tak že se pustíme i tady do tohoto nějakého vnitřního hlasu, dejme tomu. **Pak jsme zjistili, že to je vlastně jediná cesta, jak to můžeme postavit, využívat ten *Vladimírův* vnitřní hlas.** Takže jsme tady ten jeho rozhovor rozprostřeli přes celý film a *Vladimíra* nastavili jako hlavní postavu, tak, abyste se nalamila na to, kdo to je.“⁶⁸

⁶⁸ Rozhovor s Hanou DVOŘÁČKOVOU, nar.: 1991, (Praha/Zlín, 15. 11. 2020), zvýraznila autorka.



Obr. 11 Záber z filmu *Dunaj vědomí*

Bez charakteristickej linky šamanizmu by vo filme nebol *Vladimírov* uhol pohľadu a tým pádom by tam nebola žiadna postava, na ktorú sa divák môže napojiť a ktorá by diváka filmom previedla. Divák cez postavu *Vladimíra* cíti určitú katarziu, cez ktorú príbeh môže vnímať. Šamanizmus bol pre režiséra veľmi dôležitý aj z toho dôvodu, že je to tiež jedna z charakteristík hudby kapely *Dunaj*.

Hana Dvořáčková: „*Ta hudba je vlastně někde strašně na pomezí něčeho jako je šamanizmus. Že se nedokázalo přesně říct: „Jako je to tak nebo je to tak; dělají tenhle žánr nebo tenhle žánr“*, ale všichni tvrdili, že v té hudbě je něco, co nedokáží popsat, něco takového mystického trochu.“⁶⁹

Aj z tohto dôvodu dávala autorom zmysel postava *Vladimíra* a jeho vnímanie sveta. Film divákovi predstavuje hudbu kapely *Dunaj* a necháva ich zvážiť, či hudba, ktorú tvorili v minulosti má rovnakého ducha ako tá, ktorú tvoria v súčasnosti.

Postupne sa k postave *Vladimíra* pridávajú ďalší členovia kapely. Najprv je to *Josef Ostřanský*, s ktorým prvýkrát padne návrh, aby sa kapela znova spojila a išla hrať na loď, čo vytvára už približne v siedmej minúte filmu háčik pre diváka. Ďalej sa exponuje postava bubeníka kapely *Pavla Koudelku*, ktorý je takisto pozvaný na plavbu po Dunaji. Ďalšou postavou je textár *Karel David*. Kapela mala ešte ďalších dvoch členov, a tými boli bubeník *Pavel Fajt* a speváčka *Iva Bittová*. Po rozpadnutí kapely *Pavel* a *Iva* vytvorili vlastné duo.

⁶⁹ Rozhovor s Hanou DVOŘÁČKOVOU, nar.: 1991, (Praha/Zlín, 15. 11. 2020), zvýraznila autorka.

Pavel Fajt sa tiež pridáva k myšlienke plavby po Dunaji a *Iva Bittová* je vo filme viac prezentovaná až neskôr pri akustickom koncerte, ako som už spomínala. Strihovo veľmi zaujímavým spôsobom je podaný prechod medzi scénami, kde hrá *Vladimír s Pavlom Fajtom*. Diegetický spev a nástroje sa plynule prelínajú do archívneho záznamu z koncertu. Následne je táto skladba ešte použitá ako zvukový mostík do nasledujúcej scény v skúšobni. Vo filme je použitých viacero podobných princípov prechodu a to tiež aj z diegetického zvuku hudby, napríklad z rádia do nediegetickej hudby. Spoločne všetci členovia vždy spomínajú na speváka kapely *Jiřího*, ktorý už nežije. Jeho postava je pre film veľmi dôležitá. Aj napriek tomu, že v materiály zo súčasnosti samozrejme nie je, cez spomienky ostatných členov a archívne zábery je *Jiří* veľmi dobre naexponovaný.

3.3 Motívy filmu *Dunaj vědomí*

Okrem hlavných hudobných motívov skladieb kapely *Dunaj* sa podstatným leitmotívom filmu stáva *Jiřího* staré gitarové kombo, ktoré so sebou kapela všade nosí, možno aj ako taký talizman a zároveň spomienka naňho. V závere filmu toto kombo prenechajú priateľovi *Volkmarovi* v Nemecku.

Jedným z nosných prvkov filmu sú už spomínané archívne zábery.

Hana Dvořáčková: „***Původní plán byl takový, že ta kapela pojede do toho Banátu, a že konec filmu bude pravděpodobně tam. Jenomže když jsem potom viděla ten materiál, tady u toho filmu jsem byla poměrně od začátku a měla jsem možnost do toho i nějak mluvit během toho co vznikal. Jenomže jeden problém byl ten, že jsme se s režisérem domluvili, že by to byla více ta observační metoda, že budeme sledovat nějaké situace, které na té lodi vznikají. Ale když se na to zaměříte, tak se žádná velká situace úplně nestane. Oni tam hodně hrají a bylo to spíše o tom, že se natočila ta hudba, ale nedocházelo tam k nějakým úplně rozhovorům nebo nějakým velkým třením. Jsou tam světlé výjimky, ale těch bylo fakt pár. A jinak to bylo celé v podstatě hudební. Takže po tom, co dovezli ten materiál, jsem říkala, že nemůžeme udělat ten film tady z tohoto. Že si neumím představit, že bych z toho mohla postříhat něco, co má začátek a konec, a že je třeba ještě něco točit dál.***

*A bylo to všechno v tomhle ohledu takové náročné, protože je to jeden z těch případů, na který nebyly peníze a podobně. A nakonec se teda dotočilo potom ještě to Německo a ty další scény, které následují po té plavbě. Takže ve střížně jsme potom začínali s tím, že jsme měli Německo, měli jsme tu plavbu a neměli jsme žádné archivy. **Bylo těžké vybudovat expozici té kapely bez archivů pro lidi, kteří je vůbec neznají.** Nebo i pro ty fanoušky, kteří to mají třeba spojené s nějakými nostalgickými vzpomínkami a prostě potřebují ty lidi vidět,*

jak vypadali tehdy a jak vypadají dneska a co se bude dít. Nakonec jsme dostali spoustu archivů z České televize, ale byla to jenom taková povaha těch televizních záznamů, kde se nedostanete moc blízko k těm postavám, je to klasický záznam z televizního studia, kde jenom projíždí nějaký jeřáb a zaznamenává se rytmicky ta hudba. A možná tam byly ještě párkrát nějaké rozhovory.

*A nakonec nás zachránil Volkmar, který potom tam vystupuje, který nám začal posílat ty archivy, které našel on a postupně během celého filmu, co jsme stříhali, tak on pořád něco posílal, že narazil ještě na něco a ještě na něco. **Takže jsme se potom snažili je zapojit do toho filmu, protože nám přišly cenný v tom, že bylo jisté, že je nikdy nikdo neviděl a v tom, že najednou oproti těm televizním záznamům jsou velmi intimní. Nebo je tam cítit nějaká blízkost k té kapele. A byl tam zaznamenaný Jiří Kolšovský, který tam do určité míry taky vystupuje jako postava, nebo je to hodně důležitý prvek té kapely, ale vlastně dokud jsme neměli ty záběry od Volkmara, tak bylo těžké jak tu postavu vybudovat, tak s ní pracovat v momentě, kdy si nikdy neprohlédnete nějaký třeba detail v tichu bez toho, aby to bylo pořád o tom, že ta kapela hraje někde v televizi ve studiu.**"⁷⁰*

Aj počas plavby, ale tiež vlastne počas celého filmu sú vo filme použité podvodné zábery na rôzne živočíchy či rastliny. Vďaka tomu, že sa film volá *Dunaj vedomí* a ten názov je vybraný z nejakého dôvodu autori chceli, aby aj tá rieka symbolizovala duchovný svet *Vladimíra*. Ten často spomína nejaký tok a nejakú energiu.

Hana Dvořáčková: „*Výrazná věc jsou ty podvodní záběry, které nebyly a potom mě napadlo, když jsem stříhala část té plavby, kde to pak bylo tak, že se v podstatě zabrnkalo něco a potom bylo ticho a potom se brnkala zas druhá hudba a já jsem říkala, že to je strašně málo a je potřeba něco dalšího. Tak jsem poprosila toho režiséra, jestli když už teda máme nějakou koprodukcí s Českou televizí, jestli nemají nějaké edukativní pořady s podvodními záběry odněkud. Tak jsme dostali nějaké České krajiny a rybníčky nebo nějaký takový naučný pořad, dostali jsme všechny díly, v kterých se vyskytovala jakákoliv podvodní věc. **Bez toho aniž bychom tam tu vodu měli, tak si myslím, že bychom se nedostávali nikdy do nějakého, dejme tomu, surreálna nebo do nějaké dimenze, která není jenom o té konkrétní situaci na lodi.**"⁷¹*

⁷⁰ Rozhovor s Hanou DVOŘÁČKOVOU, nar.: 1991, (Praha/Zlín, 15. 11. 2020), zvýraznila autorka.

⁷¹ Rozhovor s Hanou DVOŘÁČKOVOU, nar.: 1991, (Praha/Zlín, 15. 11. 2020), zvýraznila autorka.



Obr. 12 Záber z filmu *Dunaj vědomí*

Celý dokumentárny film *Dunaj vědomí* je v podstate zachytenie príbehu kapely *Dunaj* od začiatku, cez pauzu až po ich opätovné spojenie. Divák je celý čas vedený filmom linkou šamanizmu a tiež spomienkami na nebohého člena.

Hana Dvořáčková: „*Tohle je myslím si film, který spoléhá na tu fanouškovskou základnu toho Dunaje. Ne, že bychom to dělali a říkali si, že je to jenom pro fanoušky, to ne. Snažili jsme se expozici a všechno dělat tak, aby to bylo pochopitelné a srozumitelné i pro diváka, který je třeba mladší nebo je nezná. Ale zároveň v tom hrají roli určité ty charakteristiky postav, které jsme zase věděli, že třeba pro ty fanoušky, a pro ty lidi, kteří je znali, tak pro tu starší generaci spíše, tak třeba budou stěžení nebo je překvapí, nebo se prostě na to naladí.*“⁷²

⁷² Rozhovor s Hanou DVOŘÁČKOVOU, nar.: 1991, (Praha/Zlín, 15. 11. 2020).

4 STRIHOVÁ ANALÝZA DOKUMENTÁRNEHO FILMU *STAROVĚRCI*

Dokumentárny film *Starověrci* (2001) je stredometrážnym filmom režisérky *Jany Ševčíkovéj*. Spolu s jej ďalším dokumentom *Svěcení jara* (2002) vytvárajú prirodzený formálny a významový diptych. Strihačkou dokumentu *Starověrci* je *Lucie Haladová*. Prostredie, v ktorom bol film natáčaný sa nachádza v Rumunsku, v dunajskej delte. Film zachytáva životy tamojších obyvateľov, ktorí žijú v prísnej viere a dodržiavajú tradície a zvyky svojich predkov – takzvaní „starověrci“. Jazykom filmu je staroslovenčina. Dielo je časozberné, natáčané v priebehu niekoľkých rokov na 16 mm kameru, zábery sú čiernobiele.

Modusy dokumentárneho filmu podľa Billa Nicholosa by som v tomto prípade určila ako kombináciu performatívneho s participačným. Zábery objektívne zobrazujú skutočný svet a tradície miestnych obyvateľov. Zároveň je vo filme cítiť prítomnosť režisérky síce nie konkrétnymi kladenými otázkami, ale v odpovediach natáčaných respondentov, takzvaných „hovoriacich hláv“ priamo na kameru, je zrejmé, že im otázka položená bola. Týmto spôsobom sú vytvárané situácie, ktoré by bez prítomnosti režisérky nevznikli. Takisto sú vo filme isté prvky modusu poetického a to pri záberoch na krajinu a prírodu, ktoré ukazujú zmeny ročných období a plynutie času. Tieto sekvencie sú pocitové, náladové a atmosféru dopĺňa hudba príznačná pre komunitu „starověrcov“. V princípe sa počas filmu strihovo striedajú poetické scény, objektívne zobrazovanie istých tradícií a výpovede ľudí k určitým témam.



Obr. 13 Záber z filmu *Starověrci*

4.1 Štruktúra filmu *Starověrci*

Expozícia filmu v úvode zobrazuje sekvenciu zimnej prírody danej oblasti. Tempo je pomalé, kamera je v pohybe. Tému exponuje použitý voiceover, ktorý divákovi prezrádza hlavný motív filmu, ktorým je viera v Boha a náboženstvo. Po expozícii končí voiceover a je použitý zvukový mostík v zmysle toho, že v obraze vidíme stále záber prírody a v zvuku sa objavuje nediegetický hlas z nasledujúcej situácie jedného z cirkevných obradov – krstu, do ktorého sa potom prestriháva a zvuk už pokračuje diegeticky.

Následne film pokračuje opäť scénou – poetickou montážou na prostredie dunajskej delty. Už spomínané plynutie času je tu ukázané premenou vody počas ročných období. Ďalšia scéna sa venuje téme anjelov. Každý má anjela, ktorý im chráni dušu. Nevidia ich, ale dávajú im aj mená. Výpovede respondentov priamo na kameru opisujú anjelskú „prítomnosť“ v ich životoch. Kamera je v zásade ručná a používa dlhé pohyblivé zábery. V scénach s konkrétnymi výpoveďami a situáciami náboženských rituálov pohyb kamery nahrádza striedanie rôznych uhlov a kompozícií. Počas synchronných rozhovorov sú použité často úzke detaily na tváre respondentov.

Lucie Haladová: „*V první řadě to byl záměr režisérly a já si myslím, že je to dané technologií snímání, protože za prvé, když vlastně jedete a natáčíte v takovýchto podmínkách, tak nemůžete klapat. To je absolutně nemyslitelné. Zároveň vám jede kamera, která „vrčí“ a ten zvuk natáčíte nějak zvlášť. Takže ten moment, kde můžete natočit synchronní výpověď, je vzácný. Musíte se trefit do toho, co zrovna chcete, aby na té kameře bylo, a když natočíte detail a neklapete, protože ty lidi nechcete vyděsit, protože těm lidem se změni chování v momentu, kdy před nimi klapnete s tou klapkou. **Tak to, že je natočíte v blízkém, je větší šance, že to pak zesynchronizujete ve střihně, protože vidíte tu pusu a vidíte, kde mají ty retnice „b p m“.** A tušíte, co jste v tom „synchronu“ natočila.*

*Takže to je si myslím čistě technická věc, která pro dnešní způsob natáčení už je nemyslitelná, ale tehdy to tak bylo. Dnes se ideálně točí lidé při práci v nějaké akci, když něco dělají a zároveň u toho mluví. Tam to bylo dost výjimečné. Když už chcete výpověď, tak jí točíte „MO“ a potom trefíte na něco, že teď zrovna chci zapnout kameru, že tohle chci mít. **Byl to jiný přístup, jiná filozofie toho natáčení. Úplně jiná než dnes na video.**“⁷³*

Do midpointu sa film ešte zaoberá témou a významom kríža, taktiež vedenie detí k viere a všeobecne otázkou viery v Boha a náboženstva. Pre „starověrcov“ znamená Boh úplne všetko - slnko, mesiac, hviezdy a celý svet. Túto myšlienka podporujú zábery

⁷³ Rozhovor s Lucií HALADOVOU, nar.: 1971, (Praha/Zlín, 17. 11. 2020), zvýraznila autorka.

na prostredie a prírodu. Po tejto myšlienke dostávajú tieto symboly väčší význam. Od stredového bodu filmu sa menia situácie náboženských obradov a tém veselších, ako je napríklad krst, do situácií spojených so smutnejšími udalosťami, ako je rituál pohrebu či satanizmus.

Dokument neskôr tiež zobrazuje rozdiely medzi staršími a mladšími ľuďmi v tejto spoločnosti. Starší ľudia neveria, že človek napríklad mohol byť schopný pristáť na Mesiaci, aj napriek tomu, že to videli v televízii. Mladší ľudia poznajú techniku viac a tí naopak tomu, že sa dá ísť na Mesiac veria. V poslednej štvrtine filmu je taktiež celá sekvencia venovaná rôznym pokúšiteľom viery – čertom či diablom. Narážky na túto tému sú ale prítomné počas celého diela. V závere je zobrazený ďalší náboženský rituál.

4.2 Hlavné charaktery filmu *Starověrci*

Dokument *Starověrci* nemá z môjho uhlu pohľadu jednu hlavnú postavu. Charaktermi sú ľudia z pravoslávnej komunity žijúci v pomerne izolovanej dedine v delte Dunaja. O postavách nie sú známe ich mená, prípadne nejaké ich zázemie. Títo ľudia predstavujú v podstate jeden spojený charakter „starověrcov“ a sú zastúpení všetkými generáciami od detí, cez mladých ľudí až po najstaršiu generáciu.

Ďalšie charaktery v tomto dokumentárnom filme by som označila ako metaforické. Napríklad charakter Boha, ktorý samozrejme nie je vo filme prítomný viditeľne, ale je súčasťou témy viery. Takisto v tomto zmysle vo filme „vystupujú“ postavy anjelov, Bohorodičky, a takisto aj diabla.

Lucie Haladová: „*Já vůbec nevím, jak to tam teď může vypadat. Protože oni tam žijí podle starých zvyků, tak tam se opravdu zastavil čas. A protože ještě tady v tom východním bloku se zastavil čas díky železné oponě, tak oni byli od kapitalistického konzumního světa odříznuti železnou oponou, tak jako my všichni. Ale režisérka byla u těch pravověrných ve vesničce, takže tam to vypadlo tak, jak to vypadalo, takže to zachytila z tohoto místa.*“⁷⁴

4.3 Motívy filmu *Starověrci*

Najviac prezentované motívy v tomto dokumente sú náboženské obrady a rituály. Krst, modlitba, pohreb, svadba, hra na zvony. Každý z týchto motívov je dostatočne rozvinutý po obrazovej stránke, ktorá dopĺňa argumentačné zábery k stránke zvukovej. Motívov je viac, ale vo väčšine prípadov sa dajú priradiť k jednému spoločnému, a tým je

⁷⁴ Rozhovor s Lucií HALADOVOU, nar.: 1971, (Praha/Zlín, 17. 11. 2020), zvýraznila autorka.

náboženstvo, čo je hlavnou témou tohoto dokumentu. V spojení s tím sa pracuje aj so symbolmi, ako napríklad kríž alebo sväté ikony. V takýchto scénach, ako práve pohreb, je potrebné riešiť otázky morálky a etiky v dokumentárnom filme.

Lucie Haladová: „*Já si myslím, a co vím ze střížny, tak ona tam jezdila dlouho předem a vytvořila si s těmi lidmi vztah, které chtěla točit. To znamená, že ona tam přišla do baráku, kde ležel v kuchyni mrtvý táta malého kluka, musela mluvit s těmi lidmi, nějak se s nimi dohodnout, být citlivá vůči tomu, co oni v tu chvíli prožívají. Ale přesto oni ji natolik důvěřovali, že ona to nezneužije, že ji nechali to natočit. Takže to je vlastně to režisérské umění, vytvořit si vztah s těmi lidmi a potom buď ten materiál je nějak upřímný a autentický, anebo je to falešné.*“



Obr. 14 Záber z filmu *Starověrci*

„*Pro nás, a to doufám, že si mohu dovolit říct, pro nás ve střížně na jedné straně byl ten synchronní zvuk toho hysterického řevu těch ženských, a na druhé straně ten záměr, co se tím dá ještě říct. A myslím, že tohle sdělení, co se podle jejich víry děje s duší po smrti, že tedy jí andělé vodí 40 dní po světě, aby viděla, kde a co udělala dobře, kde co udělala špatně. A že ta duše tam je a jde za tím, že je pořád blízko toho těla, tak jí ti andělé vodí a potom vlastně odchází tam, odkud přišla, vracíme se jako domů. Takže je to ústřední sdělení té celé sekvence, a že to je něco, čeho bychom se nikdy nevzdali, protože si myslíme, že to je*“

strašně důležité, protože to je taková otázka, kterou si vlastně všichni klademe. Co to je ta smrt? - je součástí života.

To jsme zase zpět u těch názorů, co si kdo o čem myslí, a že ten film nemůže být objektivní, protože je to osobní zpověď. To je přesně to, o čem ty dokumenty jsou. Teď je otázka, co sděluji. Ale když říkám, co já sděluji, tak to myslím tak, že vlastně vnímám sebe jako střihačku, jako někoho, kdo spolupracuje na něčem, a že je to naše společné dílo."⁷⁵

Jedným z motívov je aj jazyk postáv vo filme. Staroslovenčina nie je nijak výrazne v českej dokumentárnej tvorbe prezentovaná, je to jazyk, ktorému rozumie len určitá časť ľudí. Je to autentický motív komunity „starovercov“. Potrebný bol aj osobitý prístup a práca s materiálom v tomto jazyku v strižni.

Lucie Haladová: „Ruštinu umíme ze školy, protože jsme se jí 8 let učili ve škole, takže to je v pohodě, ale tohle byla staroslovenština. **Takže ta Jana si to nechala přeložit do češtiny a pak to bylo formou naslouchávání.** A zvuk byl ještě natáčený zvlášť na magnetické pásky a přepisovaný na 16mm magnet do strižny. Takže my jsme měli kotouče, které jsme naslouchávali s překladem a z toho jsme si vybírali ty pasáže, které jsme chtěli. **A vlastně tím, že jsme to slyšeli x krát, tak už se to člověk skoro naučil zpaměti.** Protože ta podobnost ruštiny se staroslovenštinou je velká.

Tady díky tomu překladu, že vlastně jsme měli „výběrku“ na papírkách na tištěný text, tam jsme si stříhali ty papírky a dávali jsme si ty „nudličky“ za sebe, co za sebou půjde a skládali jsme si to na klasické desce, že si na papírky vypíšeme, jaké sekvence obrazové, která za kterou jde a ty výpovědi k tomu. To bylo tou metodou."⁷⁶

Zaujímavým spôsobom sú zobrazené motívy prírody pripodobnené k ľuďom pomocou analógie medzi nimi. Sú to konkrétne strihy za sebou idúcich záberov ako napríklad záber na ľudí, ktorí sa v kostole klaňajú a následne strih na sklonené kvety slnečnic. Podobná analógia je použitá pri zábere na starú pani, ktorý je nastrihnutý na kôru stromu, čo pripomína jej vrásky.

⁷⁵ Rozhovor s Lucií HALADOVOU, nar.: 1971, (Praha/Zlín, 17. 11. 2020), zvýraznila autorka.

⁷⁶ Rozhovor s Lucií HALADOVOU, nar.: 1971, (Praha/Zlín, 17. 11. 2020), zvýraznila autorka.



Obr. 15 Záber z filmu *Starověrci*

Dokumentárny film *Starověrci* je teda časozbernou sondou do života určitej viac menej izolovanej skupiny ľudí. Ich životy sú veľmi závislé na viere v Boha, náboženstve a náboženských tradíciách. Výpovede miestnych obyvateľov sú často veľmi filozofické, ale je to súčasť ich spôsobu života a pôsobia veľmi autenticky a uveriteľne. Film je podľa môjho názoru pútavý a rôzne každodenné náboženské rituály, sviatočné obrady a myšlienky dokážu divákov zaujať.

5 STRIHOVÁ ANALÝZA DOKUMENTÁRNEHO FILMU *NORMÁLNÍ AUTISTICKÝ FILM*

Dokumentární film *Normální autistický film* (2016) je snímkom režiséra *Miroslava Janka*. Ako je značné už z názvu filmu, zaoberá sa témou detského autizmu. Predstavuje päť hlavných postáv – detí, ktoré žijú s týmto syndrómom a ukazuje ich životy a sociálny svet. Na túto tému film nenahliada ako na lekársku diagnózu, ale ako na iný, zvláštny spôsob myslenia. Film získal aj niekoľko ocenení za najlepší dokumentárny film. Strihačkou tohto dokumentu je *Antonie Janková*.

Tento film by sa dal zaradiť do modusu situačného, respektíve observačného, ale v kombinácii s modusom participačným. Neplatia preňho všetky aspekty observačného modusu, ako napríklad absencia hudby, či absencia výstupov pred kamerou. Na druhej strane, ale sleduje dianie a situácie okolo. Nie je to však bez úplných zásahov, pretože vo filme je aj prítomnosť a interakcia režiséra ako v moduse participačnom. Režisér vedie rozhovory iba za kamerou, nie je prítomný v obraze. Tiež ale úplne svojimi otázkami nevytvára situácie, ktoré by sa bez jeho prítomnosti neudiali, skôr na dané situácie reaguje.



Obr. 16 Záber z filmu *Normální autistický film*

5.1 Štruktúra filmu *Normální autistický film*

Štruktúra *Normálního autistického filmu* je mozaikovitá. Príbehové linky každej z postáv sa postupne vyvíjajú, každá je štylisticky osobitá a sú strihané v paralelnej montáži. Vo filme nie sú konkrétne štruktúrne body či midpoint, ale v mozaike sa spájajú situácie a podpríbehy postáv do celkového tvaru.

Identifikovať sa dá expozícia tohoto dokumentu, pretože spočíva v postupnom predstavení všetkých hlavných postáv. Každá zo sekvencií expozície charakterizuje dané dieťa a nastoľuje tému autizmu. Divák dostáva možnosť vytvoriť si k postavám vzťah a zaujať postoj. Vo filme je za kamerou cítiť prítomnosť režiséra. Nie je prítomný v obraze, iba vo zvuku občas komunikuje s postavami a reaguje na situácie.

Antonie Janková: „Nemám ráda, když slyším hlas režiséra, který se za kamerou zeptá: „jak vnímáte to a to..“, a podobný typ otázek. **Ale u Míry se mi zdá, že ho tam člověk stejně cítil, protože si dělal i kameru, že je jejich společník, který tam prostě je. Většinou to tam nechávám, a on se tomu nebrání. Mně to přijde takové familiární.**“⁷⁷

Počas filmu ma zaujala práca s takzvanými „soundbitmi“. Sú to významovo silné vety alebo frázy, ktoré sú pri strihu vyzdvihnuté. Ako príklad by som uviedla soundbite, ktorý povedala postava *Majdy*: „*Můžu říct, že vůči společnosti jsem já postižená a vůči mně je postižená společnost. Takže vzájemně jsme si postižení, já a společnost.*“⁷⁸ alebo soundbite od *Ahmeda*, kde v situácii prirovnáva autistov k mimozemšťanom. Takéto vety silno pôsobia na diváka, autenticky utvrdzujú emocionálnu stránku filmu.

Antonie Janková: „**To se vždycky hledá tak, aby to bylo nějak zvýrazněné nebo podporovalo to téma a ten jejich svět. Asi by to nebylo ono, kdyby jsme to nevybírali. Když tam je něco, nějaká síla, která v tomhle byla, tak to je bomba.**“⁷⁹

Postupný vývoj filmu zobrazuje rôzne motívy v podpríbehoch postáv, ukazujú sa ďalšie vedľajšie postavy. Film tiež obsahuje spomínanie na diagnostiku autizmu v konkrétnych prípadoch a konkrétne prejavy. Napriek mozaikovitej štruktúre by sa dal identifikovať ešte jeden štruktúrny bod – takzvaný „darkest point“. Je to určitý „bod beznádeje“, smutná či kritická udalosť. V štruktúre filmu sa nachádza na prelome druhého a tretieho aktu pred bodom zvratu. V tomto prípade je to situácia kedy postava *Marjamky* píše domáce úlohy z matematiky a nie je jej dovolené používať pri tom kalkulačku. Nepáči sa jej to a dostane „záchvat“ zlosti a plaču.

⁷⁷ Rozhovor s Antonii JANKOVOU, nar.: 1948, (Praha, 18. 12. 2020), zvýraznila autorka.

⁷⁸ *Normální autistický film* [film]. Réžia Miroslav JANEK. 2016.

⁷⁹ Rozhovor s Antonii JANKOVOU, nar.: 1948, (Praha, 18. 12. 2020), zvýraznila autorka.

Antonie Janková: „*No my jsme to tam dali, protože to byla důležitá část, protože to všechno vypadalo docela idylicky. Ikdyž to vůbec nebylo. Měla strašný záchvaty. A tohle byl jen náznak. Bylo potřeba ukázat, protože ono se to tam mockrát neobjevilo. Takže ikdyž to byla lehká forma autismu, ti takzvaně vysokofunční, tak není to žádná práca. Aby si zas lidi nemysleli, že to působí jen tak, že jsou ty děti zajímavé a tvůrčí a mají svůj svět, ale není to žádná práca, tu pomoc potřebují.*“⁸⁰

V závěre filmu sa uzatvárajú motívy, deti lúčia a použitý je voiceover, ktorý cituje človeka s aspergerovým syndrómom. Celý film veľmi emočne zakončuje.

5.2 Hlavné charaktery filmu *Normální autistický film*

Normální autistický film má päť hlavných postáv, ktorými sú deti s autizmom. *Lukáš*, *Denis*, *Majda*, *Marjamka* a *Ahmed*. Ako už bolo spomínané, každá z týchto postáv má svoju príbehovú linku a v niektorých momentoch sa prepájajú stretnutím. Dalo by sa povedať, že každý charakter má okrem spoločnej témy autizmu aj svoju podtému, ktorá ho charakterizuje.

Lukáš sám seba charakterizuje ako „jokera“, má osobitý zmysel pre humor, venuje sa filmu a písaniu scenárov, umeniu a dokonca navrhol surrealistický plagát pre tento film. *Denis* sa zase venuje hudbe – hre na klavír, spevu a literatúre. *Majda* je teenagerka, ktorú charakterizuje depresívna nálada, myšlienky o smrti a nenávisti voči ľuďom. Svoje idey dáva do textov básní, z ktorých vytvára rapové piesne. *Marjamka* a *Ahmed* sú súrodenci, *Marjamka* je výnimočne dobrá v angličtine, rada kreslí a tvrdí, že nemá zmysel pre humor. Jej mladší brat *Ahmed* sa zase rád zaoberá vojnovými hrami, zaujímajú ho zbrane a vesmír. Vo filme je celkom výrazná aj postava mami *Ahmeda* a *Marjamky*, *Lucie*. Tá ukazuje perspektívu rodiča, jej vnímanie a opis života s takýmito deťmi. Okrem *Lucie* sa v dokumente objaví ešte *Lukášova* mama, ale nie je doňho zapojená takýmto spôsobom, je zachytená v jednej scéne v rozhovore s *Lukášom*.

Antonie Janková: „*To bylo tak, že Míra vůbec nechtěl ani ty pedagogy, ani psychology, ani rodiče. U toho Lukáše, s jeho maminkou, to bych ani nebrala jako výjimku, protože je to v situaci a tam je vlastně to, že je tam zachycen najednou střet mezi nimi. Kdy oni byli s tou maminkou Luckou, tak tá byla tak báječná, že nakonec s ní Míra točil, protože ona je teda neskutečná. Ten způsob jakým ona to všechno pojímá a jak to bere. A vlastně*

⁸⁰ Rozhovor s Antonii JANKOVOU, nar.: 1948, (Praha, 18. 12. 2020), zvýraznila autorka.

*jsme usoudili, že je to přínos pro ten film. Míra prvně nechtěl nikoho z těch dospělých, ale ale v tomto případě ustoupil z nějaký představy. Což je důležité.*⁸¹

Linky detí sa vo filme pretnú, napríklad pri sekvencii spoločného stretnutia *Marjamky, Ahmeda a Lukáša*. Deti tiež prepája ďalšia vedľajšia postava, ktorou je *Michal Roškaňuk*, ktorý pracuje pre organizáciu Adventor.

Antonie Janková: „*Pro Adventor děláme každý rok pro ministerstvo zdravotnictví, vždycky takovej půlhodinovej film na nějaký téma o autistech. Musí to dělat, aby dostal podporu od ministerstva. Pořádá asi dvakrát za měsíc pro autisty takový večer. A díky Michalovi tam Míra začal chodit a poznávat různé lidi. Takže se, myslím, už znali.*“⁸²



Obr. 17 Záber z filmu *Normální autistický film*

Každý charakter sa teda v rámci mozaikovitej štruktúry rozvíja a postupne divákovi prináša viac osobných informácií a pomáha mu vytvoriť si k postavám bližší vzťah. Charakterizácie postáv sa prehĺbujú do motívov. Deti sú jednoznačne výnimočné a veľmi talentované, avšak ukazujú sa aj negatívnejšie stránky tohto problému.

Antonie Janková: „*S Lukášem se pořád vidáme. S Denisem, s tím pianistou, ti vždycky z Trince přijedou, má tady vždycky nějaké koncerty, tak jsou u nás. S Majdou jenom*

⁸¹ Rozhovor s Antonii JANKOVOU, nar.: 1948, (Praha, 18. 12. 2020), zvýraznila autorka.

⁸² Rozhovor s Antonii JANKOVOU, nar.: 1948, (Praha, 18. 12. 2020), zvýraznila autorka.

písemně. S Luckou, to je ta maminka těch 4 dětí, u té jsme už mnohokrát byli. S tou se taky vídame."⁸³

5.3 Motívy filmu *Normální autistický film*

Normální autistický film má výrazné hudobné motívy. Jedným z nich, ktorý prichádza už počas úvodných titulkov je klavírna hudba, ktorú hraje postava *Denisa*. Pri jeho postave je tento motív najvýraznejší, nakoľko je to jedna z jeho charakterizácií, avšak nie je to prepojený iba s jeho postavou. Objavuje sa v rámci celého filmu a vytvára analógie k nasledujúcim scénam.

Antonie Janková: „*Tam bylo hodně hudby u toho Denise, toho mladého klaviristy. A někde mi doznívá hudba a najednou vidím úplně jiný obraz z nějaký scény.*“⁸⁴

Ďalším hudobným motívom je rap, ktorý je zase charakteristický pre postavu *Majdy*. Tento motív je oproti motívu klavírnemu spojený takmer výhradne len s jej postavou. Takisto s týmto rapovým motívom súvisí obrazový vizuál, ktorý je pripodobnený videoklipu. Vo videoklipových sekvenciách sú použité spomalené zábery. Tie sa ako motív vyskytujú aj v iných sekvenciách, väčšinou pocitových, podkreslených hudbou, ktoré uvoľňujú tempo filmu.



Obr. 18 Záber z filmu *Normální autistický film*

⁸³ Rozhovor s Antonií JANKOVOU, nar.: 1948, (Praha, 18. 12. 2020).

⁸⁴ Rozhovor s Antonií JANKOVOU, nar.: 1948, (Praha, 18. 12. 2020), zvýraznila autorka.

Antonie Janková: „Vytváří to ve mě v tu chvíli nějaký pocit, který tam chci mít. Teď si vybavuju jen jeden, jak tam Lukáš běží v masce. No prostě mi to připadalo, že se jakoby dostal do jiné sféry. Ten Lukáš je zrovna takový racionální, takový rázný, a hmotný. A to s tou maskou, která má pro něj význam, to mi prostě připadalo, že se tak osvobodil. Jako pták.“⁸⁵

Dokument *Normální autistický film* je prienikom do každodenného života detí s Aspergerovým syndrómom v ich prirodzenom prostredí a ich rodín. Film je bez faktických poznatkov lekárov či psychologov a pôsobí veľmi empaticky z výnimočného pohľadu jedinečných osobností. Navádza diváka k tomu, aby sa týmto pohľadom na realitu pozeral tiež.

V diplomovej práci boli analyzované tri filmy troch strihačiek, na základe ktorých som prišla k určitým záverom, ktoré sú zhrnuté v záverečnej kapitole.

⁸⁵ Rozhovor s Antonií JANKOVOU, nar.: 1948, (Praha, 18. 12. 2020), zvýraznila autorka.

ZÁVER

Hlavným cieľom mojej diplomovej práce bolo definovať prácu strihača na dokumentárnom filme s ohľadom na skúsenosti súčasných českých ženských strihačiek. Sekundárnym cieľom bolo zistiť, či sa líši ženský a mužský pohľad na dokumentárne témy a či sú v Českej republike rozdiely v kariére strihačky a strihača.

Na základe teoretických zdrojov a osobných skúseností súčasných českých dokumentárnych strihačiek sa podarilo strihovú teóriu aplikovať do praxe a tak objasniť vďaka skúsenostiam rozdiel medzi strihom dokumentárneho filmu a hraného filmu, prípadne animovaného. Dramatická forma hraného filmu rozpráva príbeh, vo väčšine prípadov podľa scenára. Dokumentárny film oproti tomu často nemá vopred určenú štruktúru a tá následne vzniká až v strižni. Navzájom sa však môžu prepájať a množstvo prvkov z hraného filmu môže byť použitých vo filme dokumentárnom a naopak. Práca tiež popisuje konkrétne fázy strihu dokumentárneho filmu. Najdôležitejšie je materiál dôkladne poznať a mať ho usporiadaný prehľadne. Následne analyticky rozdeliť tématické linky a staviať k sebe situácie. Po zostavení celku sa film konzultuje a veľmi podstatná je spolupráca, dobrý vzťah a dôvera medzi strihačom a režisérom. Poznatky o štruktúre, charakteroch či motívoch z teoretickej časti som využila v časti analytickej pri strihových analýzach dokumentárnych filmov.

Zisťovala som rozdiely medzi ženskými strihačkami a mužskými strihačmi a z rozhovorov vzišlo, že v českom dokumentárnom prostredí je pomer žien a mužov pri strihu dokumentárnych filmov takmer rovnaký a vo všeobecnosti sa strihačky nestretli ani so žiadnou genderovou diskrimináciou. Spolupráca je väčšinou postavená na kontaktoch a oslovenie strihača do projektu funguje na základe skúsenosti či doporučenia. Rozdiel v hodnotení práce strihačky a strihača takisto nie je na základe pohlavia, ale v iných záležitostiach, ako napríklad práca pre súkromnú produkciu alebo pre televíziu, prípadne je vnímaný rozdiel nie medzi strihačmi navzájom, ale medzi inými profesiami.

Podľa môjho názoru sa pri analýzach strihovej skladby v týchto dokumentárnych filmoch nenachádzajú nejaké špecifické prejavy toho, že dokumenty strihali ženy. S určitosťou sa, ale dá povedať, že sa vo filmoch prejavuje estetická sloboda a strihačská individualita. Síce som pri výskume zistila, že vo väčšine prípadov je ženský pohľad empatickejší a emocionálnejší, ale v týchto konkrétnych prípadoch sa to podľa mňa významne neprejavuje. Okrem osobnosti strihačky/strihača záleží takisto na téme

dokumentu. Strih sa tiež mnohokrát musí podriaďovať forme a štýlu natočeného spracovávaného materiálu. Napríklad o režisérovi dokumentu *Normální autistický film – Miroslavovi Jankovi* sama strihačka a jeho manželka *Tonička Janková* tvrdí, že je veľmi empatický a citlivý voči témam, ktoré spracováva a to sa odráža aj na obsahu natočeného materiálu. Režisérkou dokumentárneho filmu *Starověrci* bola zase žena – *Jana Ševčíková*, takže sa na filme a jeho strihu určite prejavujú aj jej tvorivé myšlienky z inej perspektívy v spojení s ideou strihačky *Lucie Haladovej*. Opäť sa ukazuje, aký dôležitý je vzťah a spolupráca medzi strihačom a režisérom.

Veľkým osobným prínosom tejto práce boli rozhovory so strihačkami, ktoré mi predali veľké množstvo informácií a skúseností, a tie sa určite budem snažiť využiť vo svojej budúcej kariére.

ZOZNAM POUŽITEJ LITERATURY A ĎALŠÍCH ZDROJOV

ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha: Filmová a televizní fakulta AMU, 2001. ISBN 80-85883-72-4

BRICCA, Jacob. *Documentary Editing: Principles & Practice*. Abingdon: Routledge, 2018. ISBN 978-1-138-67572-8

DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. Burlington: Focal Press, 2011. ISBN 978-02-4081-397-4

GROSS, Larry, John Stuart KATZ a Jay RUBY, *Image Ethic. The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. New York: Oxford University Press, Inc., 1988. ISBN 0-19-506780-0

HUČKOVÁ, Jadwiga, Jan KŘIPACĚ a Iwona ŁYKO, ed. *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace: Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji*. Přeložil Joanna DERDOWSKA. [Praha]: Národní filmový archiv, 2015. ISBN 978-80-7004-164-2

Ke každému filmu přistupuji zvlášť. Rozhovor se střihačkou Janou Vlčkovou. In: Youtube [online]. 16.12.2020 [cit. 22-02-2021]. Dostupné z: <https://youtu.be/qAJ7TWMs8fA>. Kanál uživatele Národní filmový archiv.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0

Prepis rozhovoru so střihačkou Antoníí JANKOVOU, nar.: 1948, (Praha, 18. 12. 2020).

Prepis rozhovoru so střihačkou Hanou DVOŘÁČKOVOU, nar.: 1991, (Praha/Zlín, 15. 11. 2020).

Prepis rozhovoru so střihačkou Lucií HALADOVOU, nar.: 1971, (Praha/Zlín, 17. 11. 2020).

ROSENTHALL, Alan. *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Digital Videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2015. ISBN 978-08-0933-458-2

REGISTER FILMOV

- Akcept* [dokumentární film]. Réžia: Jan Hubáček, 2016
- Credo Josefa Hercla* [dokumentární film]. Réžia: Alexandr Vojta, 1996
- Čert ví proč* [dokumentární film]. Réžia: Roman Vávra, 2003
- Děti noci* [film]. Réžia: Michaela Pavlátová, 2008
- Dobře placená procházka* [film]. Réžia: Ján Roháč, Miloš Forman, 1966
- Dunaj vědomí* [dokumentární film]. Réžia: David Butula, 2019
- Fimfárum 2* [animovaný film]. Réžia: Břetislav Pojar, Vlasta Pospíšilová, 2006
- Houslový rytíř* [dokumentární film]. Réžia: Pavel Marek, 2006
- Jak jsem se stala partyzánkou* [dokumentární film]. Réžia: Věra Lacková, 2021
- Jako malí kluci* [dokumentární film]. Réžia: Alexandr Vojta, 2009
- Johnny Suede* [film]. Réžia: Tom DiCillo, 1991
- Kiruna - překrásný nový svět* [dokumentární film]. Réžia: Greta Stocklassa, 2019
- Milda* [dokumentární film]. Réžia: Pavel Křemen, 2017
- Miloš Forman: Portrait* [dokumentární film]. Réžia: Vojtěch Jasný, 1989
- Na půdě aneb Kdo má dneska narozeniny?* [animovaný film]. Réžia: Jiří Bárta, 2009
- Neviditelní lidé - Ukrajinci v Evropě* [dokumentární film]. Réžia: Mykola Hejko, 2005
- Normální autistický film* [dokumentární film]. Réžia: Miroslav Janek, 2016
- Občan Havel* [dokumentární film]. Réžia: Miroslav Janek, Pavel Koutecký, 2007
- Rudý kapitán* [film]. Réžia: Michal Kollár, 2016
- Rychlé pohyby očí* [film]. Réžia: Radim Špaček, 1998
- Slepice, virus a my* [dokumentární film]. Réžia: Filip Remunda, 2020
- Starověrci* [dokumentární film]. Réžia: Jana Ševčíková, 2001
- V Mosulu* [dokumentární film]. Réžia: Jana Andert, 2018
- Vojna Ztohoven* [dokumentární film]. Réžia: Petra Nesvačilová, 2020
- Vokolek* [dokumentární film]. Réžia: Marek Tichý, 1999

ZOZNAM OBRÁZKOV

Obr. 1 <i>Strihačka Hana Dvořáčková s režiséry Vítem Klusákem a Filipem Remundem při strihu dokumentárního filmu „Jak Bůh hledal Karla“.</i> osobný archív Hany Dvořáčkové...	18
Obr. 2 <i>Strihačka Tonička Janková.</i> [online]. [cit. 2021-4-8]. Dostupné z: http://dobreplacenaprochazka.cz/cz/creators/tonicka-jankova/	26
Obr. 3 <i>Strihačka Lucie Haladová.</i> osobný archív Lucie Haladové.....	34
Obr. 4 <i>Strihačka Hana Dvořáčková.</i> osobný archív Hany Dvořáčkové.....	37
Obr. 5 <i>Strihačka Lucie Haladová.</i> [online]. [cit. 2021-4-8]. Dostupné z: https://www.fdb.cz/lidi-fotogalerie/48567-lucie-haladova.html	39
Obr. 6 <i>Strihačka Tonička Janková.</i> [online]. [cit. 2021-4-8]. Dostupné z: https://www.tyden.cz/fotogalerie/festival-jeden-svet-rozdal-ceny_700/detail/?fotoIndex=6	41
Obr. 7 <i>Strihačka Hana Dvořáčková.</i> osobný archív Hany Dvořáčkové.....	45
Obr. 8 <i>Strihačka Lucie Haladová s deťmi.</i> osobný archív Lucie Haladové.....	48
Obr. 9 <i>Strihačka Tonička Janková.</i> [online]. [cit. 2021-4-8]. Dostupné z: http://dobreplacenaprochazka.cz/cz/creators/tonicka-jankova/	51
Obr. 10 <i>Záber z filmu Dunaj vědomí.</i> Dostupné z: film <i>Dunaj vědomí</i> (2019).....	55
Obr. 11 <i>Záber z filmu Dunaj vědomí.</i> Dostupné z: film <i>Dunaj vědomí</i> (2019).....	58
Obr. 12 <i>Záber z filmu Dunaj vědomí.</i> Dostupné z: film <i>Dunaj vědomí</i> (2019).....	61
Obr. 13 <i>Záber z filmu Starověrci.</i> Dostupné z: film <i>Starověrci</i> (2001).....	62

Obr. 14 Záber z filmu <i>Starověrci</i> . Dostupné z: film <i>Starověrci</i> (2001).....	65
Obr. 15 Záber z filmu <i>Starověrci</i> . Dostupné z: film <i>Starověrci</i> (2001).....	67
Obr. 16 Záber z filmu <i>Normální autistický film</i> . Dostupné z: film <i>Normální autistický film</i> (2016).....	68
Obr. 17 Záber z filmu <i>Normální autistický film</i> . Dostupné z: film <i>Normální autistický film</i> (2016).....	71
Obr. 18 Záber z filmu <i>Normální autistický film</i> . Dostupné z: film <i>Normální autistický film</i> (2016).....	72

ZOZNAM PRÍLOH

Príloha P I: ROZHOVOR SO STRIHAČKOU *HANOU DVOŘÁČKOVOU*

Príloha P II: ROZHOVOR SO STRIHAČKOU *LUCIÍ HALADOVOU*

Príloha P III: ROZHOVOR SO STRIHAČKOU *ANTONII JANKOVOU*

PRÍLOHA P I: ROZHOVOR SO STRIHAČKOU HANOU DVOŘÁČKOVOU

Ako ste sa dostali ku kariére filmovej strihačky, resp. strihačky dokumentárnych filmov?

„To je na dlouho. Já jsem to objevila jako svou zálibu asi ve dvanácti letech nějakou shodou náhod, kdy jsem chtěla odjet někam na výlet a otec mi řekl, že si na to musím vydělat. Tak jsem se potom dostala k tomu, že mi nabídli, jestli nesestřihám nějaké video z dovolené pro někoho. Tak jsem se vlastně naučila dělat první věci. A potom mě to začalo bavit, začala jsem se o to zajímat. Ještě mě bavilo psát knížky a číst. Takže potom ten střih jako vyústil z těchto dvou věcí, že je to jediná cesta, kterou se mohu vydat. A přihlásila jsem se do Zlína. A ve Zlíně jsem dělala spíše hrané věci, protože tam to nebylo zaměřené na ten dokument, v té době se tam dělal myslím jen jeden, který jsem potom měla asi jako bakalářský film. Tak to myslím, že byl jeden z prvních dokumentů, nebylo to tak časté tenhle žánr. A pak jsem šla na FAMU a tam jsem se přes Honzu Gogolu dostala víceméně k dokumentu.“

Čo Vás viedlo viac k práci na dokumente než na hranom filme?

„Mě k tomu asi přivedl ten Akcept. To byla taková moje první práce. Já jsem do té doby dělala středometrážní stopáž asi nejdelší. To byly hrané věci ještě ze Zlína: Zoo a Skoro úplně vymyšlený film. To byly takové ty první pokusy, kde jsme si se spolužáky řekli, že chceme udělat celovečerní film a vlastně jsme se to na tom všichni tak nějak učili. Ale první takový oficiální celovečerní dokument byl ten Akcept, kde mě to strašně bavilo kvůli tomu, že jsem mohla vymýšlet o čem ten příběh bude, protože režisér to bral trochu jako takový experiment. Natáčel prvně o té Lucii nějakou reportáž, která prostě pak vyústila do toho, že jí začal sledovat a nakonec nasbíral nějaký počet hodin. A po x letech si řekl, že když už to teda máme natočený a věnovali jsme se tomu dlouho, tak by bylo fajn to dát dohromady. A vlastně oba dva jsme v tom byli takový, že to byla víceméně jako náhoda, že ten film mohl vzniknout, a že se nasbíral ten počet hodin, takže jsme to brali jako takový první vstup do branže. A mě to hrozně bavilo vymýšlet tu strukturu a vybírat, co tam bude a všechno jsem mu přehodila, on měl vybrané úplně jiné věci, které potom vypadly a dali jsme tam spíš ty osobní věci. A díky tomuhle jsem se rozhodla, že pokud nabídky budou, tak se tomu budu věnovat ráda.“

Čo pre Vás znamená strih dokumentárneho filmu?

„Pro mě to vždycky znamená půl roku utrpení, bolesti zad a naprostého soustředění, poslední měsíc je to nespaní. Ale zároveň všechny tady ty příkoří kompenzuje to, že je to pro mě nějaká výzva, a že mám pocit, že tam prostě mohu dát i svůj pohled, i když pracuju s někým druhým. A že se vždycky něco naučím. Že pokaždé, když se dívám na ten materiál, je to třeba sto hodin, tak je to pro mě výzva jenom tomu tématu porozumět, protože někdy si musím přečíst nějakou literaturu okolo toho. Nechci dělat nic bez toho, aniž bych vůbec tušila, o co se jedná, nebo neměla k tomu nějaké další informace, než ty, které jsou jenom v tom materiálu. A občas se musím naučit cizí jazyk, tak mám pocit, že mě to tak celkově prostě rozvíjí, a že ta práce za to stojí. Ale je pravda, že teď už poslední dva roky jsem dělala jeden film za druhým a teď se cítím hrozně vyčerpaná. Tak si myslím, že to nejde dělat jenom ten dokument. Teď cítím takové nutkání to něčím prokládat nebo to střídat, aby člověk si mentálně trochu někde ulevil a neměl pořád takovou zodpovědnost, takový jako stres trošku z toho.“

Dokázali by ste opísať sama seba ako strihačku dokumentárnych filmov?

„Já si myslím, že mě nejvíc vystihuje, a to i z toho jak jsem se bavila s těmi lidmi, s kterými pracuji, tak jsem hodně poctivá a hodně pracovitá v tomhle ohledu. Jakože nevynechám žádnou minutu, žádnou vteřinu, žádný „frame“, když si nakoukávám ten materiál a potřebuju prvně vidět ideálně všechno, pokud to není ten proces, když se ještě dotáčí během toho, co už se začíná stříhat. A potom si rozmyslet celou strukturu a mít představu toho celku, za čím jdu. Neumím jakoby začít stříhat po scénách, protože mám pocit, že mi to vždy v té hlavě, jako když mám vystavěné tři čtvrtě filmu a někdo mi donese novou scénu, tak to přehází třeba spoustu věcí a ty další scény musím na základě toho přestříhat. To mám radši, když už je to víceméně celé. I když i teď jsem si zvykla na ten druhý postup. Ale je tam vždycky tahle preciznost, kterou se snažím dělat, ať už je to komerční věc, třeba pro televizi, nebo nějaký autorský film, na kterém mi záleží.“

Aké sú konkrétne fázy a tvorivé procesy pri Vašom strihu dokumentu?

„První fáze je ta, že se fakt seznámím s materiálem, to znamená, že já jsem schopná třeba měsíc nebo měsíc a půl vlastně nestříhnout vůbec nic. To je doba, kterou mám vyhraněnou a říkám to dopředu, pokud teda takové časové dispozice jsou. Protože pak jsou samozřejmě projekty, kdy se na to strašně spěchá a tak. Tak se snažím seznámit s tím materiálem a píšu si do deníku první dojmy. Co mě třeba rozesmálo, co mě zarazilo, kde mi jako chyběly

informace, čemu jsem rozuměla a čemu ne. A takhle se snažím popsat scénu po scéně. A mezitím se už i rozhodovat, co nemá smysl stříhat a co by tam mělo být v tom prvním „hrubáči“. Což se mi většinou vyplatí, protože na konci už má člověk guláš v hlavě, už absolutně nemá odstup a většinou to musí strašně rychle dodělat, tak otevřu ten deník a podívám se, jak jsem to vyhodnotila a pomůže mi to dostat zpátky ten odstup. A potom je druhá fáze, kdy se snažím jako analyticky rozdělit ty scény podle toho jakou tematickou linku nesou. Jestli je to třeba osobní linka té postavy, nebo jestli je to naopak, že jdeme do nějakého obecnějšího kontextu, kde ta postava se třeba konfrontuje s někým z nějakého širšího okolí nebo s nějakou veřejností. A napíšu si to na kartičky podle barev. Všechny scény. No a potom z toho sestavím jakoby první střih, který je jenom z těchto papírků vyskládaný na nějakém kartonu, nebo teď už mám magnetickou tabuli. No a v momentě kdy udělám první náčrt toho filmu, tak to prezentuju režisérům. Většinou mě nechávají dost dlouho dělat samotnou. Záleží zase od povahy toho režiséra. Většinou když to jsou debuty a ty lidi jsou hodně ambiciózní, nebo jim na tom hodně záleží, tak u toho bývají, ale když už to jsou lidi, kteří jsou třeba pokročilejší anebo už mají rodiny, tak většinou to nechají na mně, tady tu první fázi. Potom to na té tabuli prezentuji, nějak se o tom pobavíme a společně třeba některé scény přehodíme, když se bavíme: „No a nebylo by to lepší takhle?“, a jaký byl záměr toho autora a jestli to vlastně teď vypráví to, co by chtěl nebo ne. A v momentě, kdy mám poprvé sestavený tady ten celek, tak začínám stříhat a stříhám tak dlouho, dokud ho celý nevyskládám. A pak to začneme konzultovat s dramaturgy a začínají ty další fáze. Vždycky ty první dvě - to nakoukání materiálu a sestavení tady tohoto nástřelu, plus to sestříhat do té podoby, jsou nejdelsí. A potom jakékoliv změny už z tohoto tvaru vlastně jdou mnohem rychleji, takže tam už se pak dá lépe komunikovat třeba s dalšími lidmi a reagovat na to, co oni k tomu připomínají a tak.“

Spolupracujete na dokumentárních filmech so ženami režisérkami alebo skôr s režisérmí mužmi? Aký je rozdiel v spolupráci?

„Je to různé. Asi jsem dělala více s muži, než se ženami. Ale teď zrovna poslední film Jak jsem se stala partizánkou jsem dělala s Verou Lackovou a film Kiruna - překrásný nový svět jsem dělala s Gretou Stocklassa. Možná mi ženy připadají víc takové váhavější. Ono vždycky, když je to debut, tak ty lidi většinou mají třeba na začátku silnou vizi, ale ke konci se začnou bát, že není dost dobrá. A začnou to hrozně moc konzultovat a začnou být strašně nejistí. A myslím si, že u těch žen je tady tohle ještě trochu silnější. Je pravda, že ti muži, s kterými

jsem pracovala, tak zas třeba byli mnohem starší, třeba dvakrát tak staří jak já a podobně. To je taky rozdíl, jestli děláte s holkou, které je 25 nebo s chlapem, kterému je 40 nebo 50."

Akým způsobem dokážete spolu s režisérem v rámci dramaturgie ovplyvniť výsledný dokument?

„Většinou tam zůstává esence té prvotní vize, ale ta struktura celá se vytváří až ve střižně. Ještě jsem nezažila nikoho, kdo by přišel a věděl, že tohle má být na začátku, jasne, máme natočený konec. Třeba konce jako nebývají vůbec, to se fakt musí vymyslet. Když máte aspoň jednu věc, začátek, prostředek nebo konec, tak je to výhra. Někdy není ani jedno a teprve potom se to hledá, nebo se to pak zpětně dotáčí. Takže myslím si, že je to hodně velká spolupráce a ten výsledný tvar je většinou fakt výsledek té spolupráce a nikoli toho, jak to přesně bylo vymyšlené, nebo sepsané v námětu. Ale já si myslím, že to ani nejde. Většinou na té škole je ta představa taková, že to člověk má mít co nejvíce naplánované, a že ideálně by si měl všechno poctivě rozepsat a pak to naplnit, ale já si myslím, že u toho dokumentu naopak když ti režiséři třeba nereagují na tu danou situaci, nebo samozřejmě se to někdy zvrtně, nebo prostě ta postava nemá zrovna náladu, za kterou dojedou, tak je úplně přirozené, že to nemůžou mít takhle svázané, a že potom je vlastně prostor pro toho střihače a i toho režiséra, aby to dotvořili spolu a myslím si, že by se s tím mělo počítat. Mít očekávání, že to přijde připravený á la nějaký hraný film, tak to si myslím, že je scestné. I u těch věcí, u kterých jsem byla mnohem dřív a dopředu jsem mohla říkat, co by se mělo natočit, tak pak většinou dorazilo stejně, že to bylo úplně jinak udělaný, nebo to nedorazilo vůbec, nebo dorazilo něco úplně jiného."

Nakoľko sú Vaše dokumentárne filmy „objektívne" a v akej miere meníte v dielach realitu?

„Když mám klid si nakoukat ten materiál, tak já mám ten názor víceméně nezaujatý, proti třeba těm tvůrcům. Jediné co reflektuju, tak že když se s nimi o tom bavím dopředu, tak oni samozřejmě vypíchnou nějaké scény, které za ně jsou třeba povedené, nebo které už ten film někde prezentovaly. Ale to díky tomu, že si to potom nakoukám a píšu si ten deník, tak mám možnost pořád vnímat podle sebe a s nimi souhlasit, že to tak je nebo prostě říct, že si myslím, že tam jsou silnější věci, že jenom jim to uteklo, protože měli jiný kontext v tu dobu. Na začátku je proto důležitý tady ten odstup a pro mě jsou důležité ty poznámky. Potom samozřejmě časem, čím víc trávím čas i s tím režisérem, čím déle na tom filmu pracuju, tak samozřejmě naprostou objektivitu ztrácím. A nejhorší je to většinou před dokončováním,

protože zároveň se mi nikdy ani nepovedlo to udělat tak, že by člověk třeba dodělal téměř čistý střih a pak měl měsíc pauzu a vrátil se k tomu po měsíci a mohl to jako právě s tím odstupem a s nějakou objektivitou dodělat. To se mi nestalo ještě ani jednou. Takže potom pomáhá tady ten deník anebo vstupy dramaturgů. Na ně docela dost spoléhám a myslím si, že je dobré je mít, i víc než jenom jednoho, protože ten jeden taky tím procesem do toho může trochu zapadnout. Takže je dobré mít tam jednoho, který je tam po celou dobu a potom ještě někde, když je prostor, tak oslovit ještě třeba ideálně jednoho nebo někoho dalšího. Anebo udělat testovací projekci pro nějaké nezaujaté diváky, ideálně filmově nevzdělané, kteří reagují podle nějakých prvních impulzů. Což se docela děje tyto projekce. To jsou všechno nějaké prostředky, jak potom získat zpět ten odstup, nebo jak si ověřit, jestli jsme to někde jako nepřestřelili. Ale dochází i k nějakým sporným situacím. Často se řeší jestli je to morálně správné tam někoho dávat s nějakou výpovědí, když třeba víte, že ten člověk si neuvědomoval, že je natočený v tu chvíli. Ty debaty jsou nad tím vždycky dlouhé a pokud si to nedokážeme obhájit, že tím prezentujeme opravdu nějaký velmi potřebný názor, nebo že ten člověk se zachoval třeba nějak zle vůči tomu, a že je třeba to nějak ukázat, tak to tam nedáme. Nechceme nikomu ubližovat. Ale pokud dojdeme k tomu, že není před tou kamerou vidět, je tam jenom ve zvuku, ale několikrát se projevoval tímhle způsobem, na veřejnosti se projevuje tímhle způsobem a my to potřebujeme ukázat v tomhle kontextu, tak po poradě s dramaturgy a s dalšími lidmi se třeba usnese, že se to tam dá. Ale není to nikdy jednoduché a ledabylé, že bychom si řekli jenom: „Tohle nám vyhovuje do příběhu, tak to tam dáme a nebudeme nad tím přemýšlet“.

Líší sa podľa Vás ženský pohľad na strih dokumentu oproti mužskému pohľadu na film?

„To asi nedokážu úplne říct. Komunikovala jsem určitě s hodně spolužáky-střihači, ale já právě nemám moc představu, jak třeba pracuje jiný střihač, protože mohu se s nimi o tom jenom pobavit, co si o tom myslí, třeba co jsem udělala já. Ale já nevím vlastně, jak pracují jiní lidé v tomhle dlouhodobém procesu. Vůbec nevím, jak pracují třeba další ženy, ani nevím, jak pracují další muži, protože ten proces je vždycky náročný a myslím si, že tohle dokáží nejlépe zhodnotit jenom ti autoři, s kterými jste fakt půl roku v nějaké určité blízkosti. Ale zajímá mě to, třeba bych chtěla vědět rozdíl v tom jak pracuji já a jak pracují jiní, ale nemám nikdy jak se k tomu dostat nebo jak to úplně zjistit. Protože asi jsem neseděla nikdy s nějakými dalšími střihači a nepopisovala jsem úplně konkrétně „já dělám vždycky tohle a pak tohle...“. Jedinou zpětnou vazbu co jsem dostala, tak že asi trochu v neobvyklé míře se

angažují do budování celé té struktury toho filmu a do dramaturgie. Ale je to jenom od jednoho člověka, takže nic dalšího vlastně nevím, jak to mají ostatní tady v tomto. Pak jsem se setkala, to je teda konkrétní případ - Vít Klusák má třeba jinou metodu. On mi pořád říkal, že nechápe, jak já mohu začínat uvažováním nad celkem, že on právě vždy staví spíš ty jednotlivé scény, že se snaží je udělat co nejlíp a potom je řadí do toho celku a pak je případně upraví. Což pro mě je opačný přístup. Bud' mi nechá prostor, ať si to udělám podle sebe a pak do toho zasáhne, anebo když je tam dřív, tak cítím, že to trošku tře mezi námi, protože máme každý opačný přístup k té práci. A Vít taky někdy stríhá, tak možná to je jediné srovnání, co mám ještě s někým dalším. Ale jinak si myslím, že to je individuální asi podle povahy toho člověka."

Mohli by ste uviesť príklad konkrétneho filmu alebo sekvencie vo filme, ktorá je pre Vás „typická“?

„Myslím si, že se nedá vybrat tahle jedna scéna, ale snažím se v každém filmu, když to nějak jde, respektovat nějakou filozofii a převést ji do střihových principů. Třeba u filmu Akcept to byla práce s černou. Že jsme se rozhodli, že to tam budeme používat, a že dáme tím pádem prostor tomu zvuku a pak na konci jsem do té černé začala dávat takové jako rychlé „flashe“ do úderu na buben, což jako mi přišlo, že to nějak reflektuje tu její hudbu a zároveň to, jak ona tvrdí, že v ní nejsou emoce, tak jako „flashe“ se tam vlastně vynořili fotky do té její hudby. Na krátkou dobu jen. Takže tam, jakoby na krátko, zablikly a přišlo mi, že to je možná i prezentace toho, jak ona ty emoce do té hudby dává nebo ne, protože mi nepřišlo, že by tam vůbec nebyly, nějak tam jsou, ale možná tam nejsou tak vypichované jako v nějaké jiné. Nejde na to přijít vždy, na ten princip. Ale když mě něco takového napadne, nebo nás napadne v té střihně, tak cítím, že mám z toho třeba radost, že mě to fakt najednou baví, a že je to něčím jiné, a že zároveň cítím, že je to nějak napojené na to, že to není jenom jako efekt, který bychom tam dali proto, aby to bylo zajímavé, ale že nějak vyplývá z toho samotného tématu. A třeba teď u filmu Jak jsem se stala partizánkou jsme právě vymysleli to, že jsme začali používat archivy, které jsou z období holokaustu, ale oni jsou strašně jako „profláklé“. Takže kdybych tam dala jenom archivy a pod tím by byla nějaká výpověď, tak vlastně je to jako princip, který už máte zažitý ze stovky jiných filmu a je okoukaný, nenese nic nového, těch záběrů není zas tolik, aby byly třeba nové, všechny jsou víceméně stejné. Tak jsem se snažila vlastně na základe příběhů, které jsme chtěli pod těmi archivy vyprávět, tak jsem si udělala rešerše a z těch archivů jsem vystříhala jakoby hrané scény. To znamená, že jsem nakoukala třeba 60 letadlových bitev a sestříhala z toho svou jednu, která

reflektovala ten příběh, který jsme chtěli vyprávět. Když je tam nějaká taková výzva, tak tady tohle mám ráda a myslím si, že v určitém směru, tam kde to jde, tak je to asi pro mojí práci typické, mít tam nějaký takový princip stříhový."

Spracovali by ste niečo s odstupom času inak?

„Ano, všechno. Ale je to takové, že člověk ví, že v tu chvíli pro to udělal maximum a já se vždycky snažím odcházet z té práce s pocitem, že vím, že už nemohu v tu chvíli nic víc udělat. A jsou filmy, kde třeba s tím souzním několik dalších let a mám z toho dobrý pocit, ale třeba pak přijde rok další, kdy udělám něco, nebo se já třeba posunu, a pak se na to podívám a už si uvědomím, že bych nějaké věci dělala jinak. A pak jsou zas filmy, u kterých třeba to mám po první premiéře, že už vím, že bych chtěla udělat nějaké věci jinak. To rozpětí se liší, a je to hodně spojené s tím, jaká byla atmosféra během té tvorby, že když jsme to končili, tak jsme to museli narychlo ukončit, že jsme to zkonzultovali, a že jsme se snažili najít tu pevnou půdu pod nohama a víme, že jsme udělali maximum, ale člověk necítil takovou tu příjemnou jistotu toho, když to šlo ven. Tak potom po premiéře už vidím, co bych třeba chtěla ještě zlepšit, nebo dotáhnout, nebo začistit, zkrátit a tak. A když to končí v nějakém jako souznění toho, že víme, že máme z toho radost a tohle je dobrý tvar, tak ta prodleva je delší a až třeba za dva roky chci dělat něco jinak."

Myslíte si, že je nejaký rozdiel v kariére ženy strihačky oproti kariére strihača-muža?

Máte deti? Ak áno, zasiahla Vám ich výchova akokoľvek do Vašej kariéry?

„Já právě vlastně vůbec nevím, co mě teď čeká. A myslím si, že velký rozdíl je i v tom, že já jsem třeba živnostník, já jsem nikdy nebyla zaměstnaná a vlastně živím se čistě z projektu na projekt. Co vím třeba od svých kamarádů, tak když mělo přijít dítě k nim, tak se nechali třeba zaměstnat v České televizi nebo někde, aby měli stálý příjem. Když to vezmu tak, že ta žena chce s tím dítětem zůstat doma a nechce to mít jako naopak, což já chci zůstat doma, nevadí mi to, že teď budu mít pauzu a prostě nepotřebuju to mít tak, že bych chtěla pořád pracovat a prostě abych vyžadovala po partnerovi, aby se o to dítě staral. A myslím si, že potom v tomhle je ten rozdíl. Že možná jako když to máte tak nastavené, že jdete z projektu na projekt, tak ten příchod dítěte, si myslím, že jak muže tak tu ženu. Buď ten muž je najednou zatížený tím, že musí mít ten stálý příjem a třeba si nemůže dovolit takové riziko jako měl doted', a ta žena s tím, že prostě já třeba počítám s tím, že rok až dva asi nebudu dělat film. Minimálně rok, je mi jasné, že to nepůjde. A potom nevím. Víím, že jediné, co budu moci zvládat, budou fakt kratší věci a potom když si teď představím, co mi každý film způsobí, jaké

to jsou stresy a fakt člověk třeba poslední dva měsíce neřeší nic jiného než jenom to, aby to dotáhl do nejlepšího tvaru, nemá víkendy, nemá žádné volno, tak to prostě s dítětem nepůjde sto procentně dělat. Anebo se budou muset lépe nastavovat podmínky, což si myslím, že taky třeba úplně neumím. Já se snažím za každou cenu stíhat všechny „deadliny“ a všem vyhovět, i když většinou dojde k tomu, že se ten film protáhne, ale jsem perfekcionista, takže neumím to přijmout tak, že mi řeknou: „Hele, máme na to jenom tenhle budget“, a já si řeknu: „Tak dobrý, mám tady super nápad“. Ale zarazím se na polovičním nápadu, protože vím, že za tenhle budget bych to neudělala. Pořád se stejně snažím udělat nejvíc, co mohu. A nevím, jestli tohle mají muži stejně, nebo se dokáží více třeba v tomhle zarazit a víc poměřovat to, na co jsou doopravdy finance a co už jde z jejich energie nad límec, to nedokážu říct. A myslím si, že je asi spousta střihačů-mužů, kteří taky do toho dávají svůj volný čas a snaží se to udělat co nejlíp. Na to se mi špatně odpovídá, protože já tady tohle znám fakt jako jenom úzce z té své strany, jak to je.“

Stretla ste sa pri svojej práci niekedy s genderovou diskrimináciou? Pokiaľ áno, kedy a ako?

„To si myslím, že úplně ne. To jsem se setkala spíše na škole ve Zlíně, než při svoji práci. Já jsem slyšela něco od jednoho profesora, který tam už není naštěstí, že ženy by vůbec neměly být střihačky, a ať jdu dělat někam modelku, nebo nějakou takovou blbost. To jsem slyšela někde v hospodě. A že ženy nemají ty technické předpoklady. Co si taky myslím, že je hloupost. To byla jedna věc, s kterou jsem se setkávala spíše na škole, občas taková jako špatná hláška. Ale potom v práci, tak to jsem se akorát setkávala s tím, že jak třeba jsem dělávala s někým starším a byl to muž, tak že to bylo takové jako, že jsem cítila, že tam je nedůvěra. Jestli to zvládnou udělat, nebo ne. A jak třeba budu rozumět té technice, protože já jsem ze začátku, když jsem ještě neměla svou střížnu nebo svůj dobrý počítač, tak jsem chodila všude se svým notebookem, na kterým jsem měla nějaký květinový obal, a ten jsem někde přinesla s tím, že na tom budu stříhat ten film a podobně. Takže to asi nezbuzovalo moc velkou důvěru. A někde ve střížně v nějaké české televizi ještě Pavel Křemen, s kterým jsem stříhala film Melda, tak ten byl asi dvakrát starší než já, a když tam někdo volal na telefon do střížny, nějaký jeho kolega, který něco potřeboval, tak on zvedl telefon a říká: „No, mám tady střihačku, no, mladou, mladou, mladou. 25 nebo 24.“, a pak se tam ozvalo: „Tak to jí to všechno učíš, ne?“, a on říkal něco: „Ne ne, ted' jsem zjistil, že je to naopak, že spíš já se učím od ní ty věci..“. Ale nikdy jsem nezažila, že by mi někdo řekl, že tu práci nedostanu, protože chtějí chlapa. Ale myslím si, že to je fakt i tím, že dělám ty filmy, které

jsou hodně navázané na to, že vás musí oslovit režisér, který mě stejně nikdy neosloví jen tak, že si někde najde nějakou Hanku. Většinou je to přes to, že viděl nějakou jinou mou práci, nebo že mě někdo doporučil, komu on věří. Takže proto si myslím, že tam není důvod, aby se naráželo na nějaké tyhle věci. Možná se to může dít častěji, když člověk dělá třeba v reklamě ,nebo když je v nějaké agentuře, kde se těch lidí potkává víc na jednom místě a kde to není až tak osobně propojený s tou povahou toho střihače a s tím výsledkem třeba toho filmu."

Máte pocit, že ste za práci hodnotená rovnako ako muži-strihači?

„To taky nevím. Je pravda, že pro mě teď v poslední době začínají být finance dost velké téma, protože já jsem udělala asi první tři filmy téměř zadarmo nebo za velmi směšnou částku, protože jsem se chtěla nějak profilovat a chtěla jsem získat tu důvěru, že to zvládnou udělat a zároveň mě to bavilo. A do toho jsem si musela vydělat na školné, musela jsem si vydělat na nájem v Praze a na další věci, tak jsem dělala i hlouposti, kterými jsem se přizívovala. A až po nějaké době se mi začalo dařit v tom, že jsem za to fakt začala dostávat nějakou částku. A to si prvně člověk řekne, že třeba vám nabídnou, že dostanete za celovečerní film nějakou sumu. Tak si říkáte, fajn, to zní hodně. Ale pak si uvědomíte, že na tom děláte prostě třeba 4 měsíce, a že když si to vydělíte a platíte odvody, platíte nájem, platíte software, tak zjistíte, že máte horší plat než prodavačka v Lidlu. A tady tohle se, bohužel, nebo moje zkušenost je taková, že se to děje velmi často, že ty peníze se dávají tak, že se zažádá o rozpočet, tam aby ty lidi nevypadali před tím fondem. Kdyby tam řekli, že chtějí půl milionu na střih, tak si všichni budou myslet, že spadli z Marsu, tolik na dokument se nedává. Dává se to na hraný film, tam si myslím, že je to normální, ale ne na dokument. Takže žádají o nějaké rozumné částky, aby samozřejmě na to dosáhli. Jenže potom když přijdou s tím, tak se podle toho určuje ten čas, jak dlouho vy budete pracovat. Ono se to neurčuje podle toho, že se řekne: „Aha, tak my máme dvě sta hodin materiálu, to než se nakouká, to bude trvat tolik a tolik, až se to zpracuje, tak to bude trvat tolik a tolik...“. Ale určuje se to podle tohoto: „Aha, my máme dvě sta tisíc, a jestli ty chceš mít třeba třicet na měsíc, tak to budeš dělat tolik a tolik měsíců“. Takže se to vydělí. Já tam spíš cítím rozdíl nikoliv mezi střihači navzájem, ale mezi jinými profesemi. Protože třeba kameraman je placený ode dne. Ale střihač celovečerního dokumentárního filmu není placený ode dne. To se dá dělat jenom na kratších formátech. Protože všichni ví, že u toho celovečerního filmu je té práce strašně moc, a že pravděpodobně bude přibývat, a že oni by to prostě nezaplatili. Takže tohle je moje poslední taková nějaká zkušenost, ke které jsem došla a bavila jsem se

o tom i na nějakých diskuzích s nějakými muži režiséry a vlastně ti mi to potvrzovali, že to je problém všeobecný, že to není jenom něco, s čím se podle mě setkávám já, ale myslím si, že tady to financování dokumentů, a aby ten člověk, co na tom dře od rána do večera, měl za to adekvátní peníze, tak si myslím, že je v České republice docela problém. Je pár světlých výjimek, ale myslím si, že jinak je to takové, že to třeba hodně omezí tu práci. Že to buď musíte udělat za kratší čas, nebo nemáte čas na to, abyste to dodělala tak, jak chcete. Aby se to ještě vyplulo, nebo aby se to nějak přidalo."

Aký je podřa Vás v české dokumentárnej tvorbe pomer žien-strihačiek a mužov-strihačov?

„Vím o ženách i o mužích. Ale to je pořád takové, že záleží jaký má člověk trochu rozhled. a co sleduje. Já nevím jestli dokážu na to úplně odpovědět, protože třeba co se týká školy, tak na FAMU, si myslím, že to bylo půl na půl, že bylo dost střihaček žen na škole. Ve Zlíně jsem byla po dlouhé době možná první, nebo jedna z mála, a až potom ty ročníky níže začalo být těch žen víc. Možná jsem byla fakt jako jedna z prvních, nebo tam bylo nějak prázdně kolem mě v těch ročnících. A vyloženě u mě v ročníku nebyla žádná další střihačka ve Zlíně. A teď tak tuším, že třeba někteří studenti ze Zlína i z FAMU, mám takový nelehký přehled o tom, co ti lidé dělají nebo nedělají. Ale myslím si, že většina těch studentů se v tom střihu pohybuje. Potom záleží konkrétně jako v čem. A v tom dokumentu já jsem třeba hodně zaznamenávala, než jsem se k tomu já dostala, tak jsem hodně zaznamenávala v titulcích třeba Janku Vlčkovou a potom, myslím si, že ještě Kateřina Vrbová. Třeba tu Janku znám velmi lehce, jsem se s ní osobně párkrát viděla, ale zbytek jsou lidé, které jsem fakt vnímala z těch titulků, že bývali podepsaní. A pak ještě co vím, tak moje spolužačky z FAMU taky stříhají dokumenty. Myslím si, že to není tak, že bychom úplně byly jako v menšině, jako ženy u toho střihu. Myslím si, že těch žen se docela najde dost. Nevím, jestli je to přesně půl na půl, ale myslím si, že ve většině ženy nejsou, ale taky si myslím, že nejsou v nějaké výrazné menšině. Je určitě i dost mužů, kteří se podílejí na těch dokumentech. Když se podíváte na Jihlavu, tak stoprocentně tam najdete i spoustu střihačů, kteří jsou i výrazní, nebo jsou často třeba obsazováni do těch pozic. Ale já mám na to jenom nějaký dosah, kde třeba slyším, že nějaká moje spolužačka z FAMU stříhala teď tuhle věc, nebo druhá stříhala tamtu. Ale nevím vlastně jaký je ten poměr, protože pořád tím, že toho střihače si vybírá ten autor, tak je to hodně o tom, kdo se s kým skamarádil na té škole anebo k čemu se takhle dostanete a třeba nějaké ženy mohou stříhat, ale není vidět jejich jméno, protože nedělají věci, které jdou úplně vidět nebo se ztratí někde na festivalu. Myslím si, že to není tak výrazné sledovat

ty střihače nebo vědět, kdo co dělá, nebo kolik toho udělal. A to potom spíš třeba tím, že jsem nějaké lidi obdivovala, nebo se mi líbila jejich tvorba, tak jsem si začala všimát těch jmen v tom střihu."

Čo si myslíte o súčasnom českom dokumente?

„Já teď úplně nestíhám sledovat moc další tvorbu, protože jsem byla tak vyčerpaná prací, že jsem ani neměla chuť se moc na další koukat. Ale mně vlastně ta česká dokumentární tvorba oslovuje mnohem víc, než ta hraná. Myslím si, že v té hrané je o dost těžší natrefit na projekt, z kterého bych třeba já jako tvůrce mohla mít radost, že jsem se na něm podílela. Určitě jsou takové filmy, ale myslím si, že je jich mnohem méně než třeba v té sféře toho dokumentu. A docela mě baví, jak je to prostředí různorodé, že si můžete zkusit i u toho dokumentu práci, která je podobná i hrané tvorbě, protože tam je rozpětí metod u toho dokumentu tak široké, že někdy už se ty hranice velmi stírají. Myslím si, že ten dokument nabízí mnohem větší tuhle škálu toho, jak se může člověk realizovat a na čem může dělat. A myslím si, že negativní je to, že Česká republika je hodně malý rybník, a že bohužel většina věcí, která tady vzniká, si myslím, že vzniká i s tím cílem, že jde zpátky do toho rybníka, a že málokterým věcem se podaří dostat do zahraničí, a když už se jim to podaří, tak je to fajn, ale myslím si, že nejsou třeba financovaný ze zahraničí, a to si myslím, že je problém. Že kdyby ten dosah byl větší než jenom Česká republika, tak se mohou trochu zlepšit i ty podmínky a můžeme ty filmy dělat ještě líp, protože bychom na to měli více času. A protože bychom byli třeba lépe zaplacení za tu práci a nemuseli bychom se stresovat, že v momentě, když dělám měsíc navíc a už mi ho třeba nikdo nezaplatí, ale chci to udělat, tak že prostě nemůžu dělat další, protože bych nezaplatila nájem a potřebuju vzít jinou práci. Takže dřív nebo později to narazí na limit, kdy ten člověk to musí odevzdat v nějaké podobě, v jaké to je, a doufat, že to je ta nejlepší možná. Měla jsem možnost občas sledovat třeba nějaké zahraniční workshopy a podobně a přijde mi, že v zahraničí ta doba na to zpracování je delší než je u nás. A to si myslím, že je škoda, že potom se tady rozdělují peníze mezi těch pár autorů, kteří tady jsou a je škoda, že se třeba na některé nedostane, nebo že se to nedá dělat ve větším rozpětí nebo ve větších koprodukcích.

PRÍLOHA P II: ROZHOVOR SO STRIHAČKOU *LUCIÍ HALADOVOU*

Ako ste sa dostali ku kariére filmovej strihačky, resp. strihačky dokumentárnych filmov?

„Já jsem si přála stříhat filmy nebo toužila jsem po tom, už když mi bylo asi 16 nebo 18. Tak jsem chodila na filmy na Dlabáčov, to je tady v Praze takové kino, které v té době promítalo i s nějakým úvodním slovem a přednáškou, filmy jako Bergmana a Tarkovskijho, a ty filmy mě nesmírně fascinovaly. A kladla jsem si takovou otázku, jak to dali dohromady. Jak to, že jim to funguje. Jak to, že umí s těmi obrázky vyprávět příběh. A tak jsem nějak zatoužila po tom to zkusit teda, že vlastně mně se na té práci nesmírně líbí, a vlastně to až dodnes, že můžu pracovat jak s obrazem, tak se zvukem. A to se mi strašně líbilo, že nám tohle říkal potom na přednáškách pan profesor Valušiak, že vlastně ta skladba je taková polyfonie, kdy rytmizujete ten obraz se zvukem, a že to je nesmírně propojený. Ta rytmizace toho obrazu a zvuku, to mě na tom vždycky lákalo. No a asi jsem měla teda to štěstí, že jsem se na konec na tu FAMU dostala, teda vlastně napoprvé, a že tam tehdy byli úžasní dva lidi, kteří opravdu, myslím, formovali celou generaci i mých vrstevníků, a to byla paní Vihanová, Drahomíra Vihanová, která byla teda režisérka v první řadě, ale měla na starosti nás střihače a potom pan Valušiak, který nás vedl po teoretické stránce a paní Vihanová po té praktické. Ona byla režisérka hraných filmů, ale protože měla zákaz, tak režírovala dokumentární filmy, které si sama stříhala. Což je vlastně spojení, které je u těchto režisérů dost časté, že vlastně si režiséři stříhají sami. A je to hrozně důležitý, protože tam se to vlastně prolíná. Tak tam vlastně mě to asi i díky paní Vihanové nesmírně zaujalo a měla jsem pocit, že v tom dokumentárním filmu má střihač daleko větší pole působnosti. Takže jsem si zamilovala na školen ten dokument jako takovej. A musím říct, že až relativně pozdě jsem pochopila, že hraný film je královská disciplína po té dramaturgické stránce, a že je řada prvků - výrazových prostředků, které se dají do dokumentárního filmu přenést, ale jsou využívány hlavně u hraného filmu. Společně s režisérem "hnětete" záměr sdělení, toho, co chce říct. Dokument má to kouzlo, že vzniká ve střížně. Ale zároveň má tu nevýhodu, že z aktuality se rychle stává archiválie a je nesmírně těžké najít a obsáhnout v dokumentu nadčasové téma. Jsou to dvě různé disciplíny, ale v zásadě pracují s tím samým. Záleží na citlivosti střihače rozpoznávat momenty, kdy herec nejlépe vyjadřuje to, co v tu chvíli potřebuje příběh nebo momenty určité "pravdivosti" v materiálu u dokumentárního filmu. To musí zapadat do té dramaturgie a do toho příběhu.“

Ako vnímate rozdiel ve strihu dokumentárneho filmu, hraného filmu a animovaného filmu?

„Já jsem měla obrovské štěstí, že jsem se dostala k těm “animákům”, jsem za to strašně vděčná a vlastně mi to jakoby naplnilo ten určitý stesk po čisté dramatické formě, která u těch animovaných filmů je. Tam je dodržena čistá dramatická forma tak, jako u těch celovečerních filmů, a to je jakoby v tom základu, protože jsem zažila období, kdy jsem se u těch dokumentů strašně zklamala. Ale to by bylo na delší povídání. Vlastně tak, jak jsem si ten dokument zamilovala na škole, tak jsem se pak strašně zklamala, ale už jsem ho zase vzala na milost. Ve zkratce to zklamání bylo z toho, jak se dá manipulovat. Jakým způsobem u dokumentu můžete narazit na manipulaci, která může být různá. Může být čistě z nevědomosti, může být i z nějaký škodolibosti, může být z politický korektnosti. Ty důvody mohou být různé. Ale je to velmi manipulativní a tady u toho hraného filmu nebo u toho animovaného, tam prostě vyprávíte příběh a stavíte proti sobě charakter. Pracujete s psychologií, ale je to tedy nějak vámi vybudovaný a postavený, samozřejmě s režisérem, to není jen o střihačích, to je prostě záměr. Režisér je ten vlajkonoš, který říká: „Pojďte za mnou, já to tady znám, tohle je ten příběh, který vyprávíme”. Takže je to ruku v ruce, to není tak, že to vzniká ve střižně, to je prostě záměr toho díla. To je v té dramaturgické stránce. Z toho pohledu psaní scénáře, té dramaturgie a toho příběhu. A po té technické, když přejdete od dokumentu na animovaný film, tak poprvé když to člověk zažije, tak nestihne ty okénka “ukoukat”. To první je, když jste zvyklá stříhat hraný film nebo dokumenty, tak tam vám tečou metry toho materiálu a jste zvyklá nakoukávat strašně spousty metrů a materiálu. Ale najednou je třeba naučit se vidět jak je to animované, jednotlivé fáze, jestli to je loutka, kreslený film nebo pixilace a podle toho jak je to udělaný můžete stříhat dovnitř záběrů. Vy se v první řadě musíte naučit soustředit se na to, že záleží na každém okně záběru. Dneska je digitál, takže svým způsobem je to gumový a můžete i spoustu masek a prodlužování načasovat ty věci v té střižně ještě jinak. A nebo právě díky tomu, že to vzniká ve vrstvách, tak ty věci časujete a pak se v té grafice dodělávají na čisto, ale to první časování vzniká v té střižně. Takže ten technologický rozdíl tam je takhle jako velký, že vy se v první řadě musíte naučit vidět ta malinká okénka a soustředit se na to, že to běží nějak rychle než u těch dokumentů a hraných. Protože tam každý okno, každou vteřinu, se jakoby musí něco stát. Prostě se to časuje jinak. Ale jinak jako třeba z té technologie, zkušenost díky tomu Rudému kapitánovi byla taková, že vlastně Pohádka na půdě byla technologicky srovnatelná s Rudým kapitánem. Po trikové stránce to bylo srovnatelné. To byly filmy, kde bylo kolem tisíce triků,

každý záběr trikový. A ty náhledy a časování triků vznikaly ve střižně. U těch animáků, když se to pocitově připravuje, tak jste u toho už jako od toho animatiku a dáváte dohromady animatik. A pokud tam je nějaká kooperace s tím režisérem, tak tam člověk má možnost do toho zasáhnout už dopředu. Ale zase i ten animatik je na základě scénáře, to by vlastně musel člověk už psát scénář s nimi.”

Čo pre Vás znamená strih dokumentárneho filmu?

„Já se přiznám, že mám různé zkušenosti. Záleží na tom, jaký máte vztah s režisérem. Záleží na vztahu s režisérem. Může se stát, že mi ten režisér dá materiál a řekne mi: “Tady si s tím hraj a já přijdu, až něco budeš mít.” A nebo ten režisér má jasnou režijní představu, ovlivňuje to i ten stříh významným způsobem od začátku - od výběrek intenzivně. A pak záleží na tom, kam se to dostane v té vzájemné spolupráci, v tom, jak jsme na sebe naladění a napojeni. Zažít můžete obojí, že prostě děláte s někým, s kým si výborně sednete a pak je to nádherný, protože zažíváte v té střižně to, že si rozumíte, a že ten druhý to ani nemusí říct a ten první už ví, co je potřeba udělat. A stejně tak můžete zažít, že vlastně ty věci cítíte různě, a že to na základě nějakých kompromisů dáváte dohromady a není tam ten společný tah k tomu výsledku. Takže co to pro mě znamená, no. Protože můj životní partner je režisér a kameraman, takže se mi x krát stalo, že mi dal materiál a řekl: “Ted’ ty, já už jsem to natočil a já už to prostě nechci”. A to byly ty dokumenty jako Malí kluci a ted’ taky zrovna jeden takový doděláváme o jedné klavíristce a tam je je to úžasný v tom, že je možnost si hrát, že si to můžete postavit i po té dramaturgické stránce, a to je fajn, to je super. Ale strašně ráda má, když mohu pracovat s různými lidmi, protože se navzájem ovlivňujeme. Protože každá zkušenost s nějakým člověkem vás posune, nebo mě tedy nesmírně. Právě to, že máme i různé vidění určitých věcí, tak mě to neuvěřitelně posouvá v tom, jak ty věci je možné vnímat, jak je možné je prožívat, čeho je možné posouvat. A vždycky to přináší nějaké obohacení, ne jenom po stránce toho stříhu, ale vůbec výběrem těch témat, toho, že člověk pozná spousty lidí, což ale pak si vždy říkám, že na tom place je to ještě zajímavější, protože tam to zažívají doopravdy. Já mám takový virtuální známosti s těmi lidmi. Ale nevím, co to pro mě znamená. Mě to baví.”

Spolupracujete na dokumentárných filmoch so ženami režisérkami alebo skôr s režisérmí mužmi? Aký je rozdiel v spolupráci?

„Asi úplne púl na púl. Jednoznačne ti chlapi daleko lépe fungujú v takej té roli „rozdéluj a panuj“. Chlapi zadajú práci a vécí, co je potreba délat a déljajú to takhle. Každému řeknou, co má délat, takhle to rozdélej, potom si to zkontrolujú, jestli je to v pořádku, nebo to není v pořádku. Aty ženský jsou daleko víc takový „pečlivky“, že mají pocit, že to všechno musí udélat samy. A všechno hlídají důsledně a úpěnlivě, každou véc kontrolují, jestli se to teda délá tak a jestli opravdu. Jsou takové, že všechno musí mít pod kontrolou. Ti chlapi prostě řeknou „hele, tohle nějak, tohle tak“, ale ty ženské u toho sedí a čistí si to a hlídají si to a jsou takové velmi až přepečlivé. Což ale u těch chlapů, pokud mají super výsledky, tak vlastně tahle ta vlastnost je podmínkou toho, že to bude dobrý, co se udéla. Zase aby to nevyznělo, že ti chlapi na to kašlou, to vůbec ne. Ale je tam ten základní rozdíl. Chlapi umí delegovat zodpovědnost a ženský si více hlídají ty vécí a jsou u toho. To je takový postřeh. I u těch „animáků“, i u těch dokumentů.“

Aké sú konkrétne fázy pri Vašom strihu dokumentu?

„Pokud vzniká něco, co řeší můj partner, tak je to o toho prvního nápadu. Jako že se sedí v kuchyni a je nějaký nápad a my o něm mluvíme, mluví se o tom na pokračování. To je taková ta „nej, nej“ fáze, kde ještě vůbec nic není a teprve se to celé vymýšlí, jak by se to mohlo udélat. A jinak většinou teda už když mě někdo osloví, jestli bych stříhala, tak už má tuhle tu fázi za sebou, má to promyšlené a prodiskutované s jinými lidmi. Sám už má kolem toho strašně moc namyšleno a nazkoušeno a potom já vlastně vstupuju do té fáze, že buď je to roztočené a ještě se točí a ten materiál se začíná třídít, protože se předpokládá, že ho bude hodně anebo je teda natočeno, je dotočeno a jde se do střížny „nakoukávat“ materiál. Takže když je to v té fázi, když se ještě točí, tak ten materiál si „nakoukávám“ spíš sama ve střížně anebo když ten režisér má pauzy mezi natáčením, tak si sám také „nakoukává“ a déla si výběry. A ten materiál se se třídí a déljají se předvýběry. Anebo je natočeno a potom se udéla nějaká výrobní porada. Což je ve všech případech, výrobní porada jako začátek, kde se řekne, na co natáčíme, jakým způsobem budeme délat stříh, jak se to bude dokončovat, jak se to bude míchat. Tato výrobní porada je úplně klíčová na tom začátku vždy, protože se musí nastavit systém toho dokončení. To je po technické stránce strašně důležité. A potom když se řekne, že se koupí tenhle stroj a bude se to délat tímhle způsobem, tak potom materiál, který je v té střížně natažený, můžu začít ho nějakým způsobem uspořádat. Takže „nakoukat“

buď sama, anebo s režisérem první výběry a tam je teda základní otázka, o čem vyprávíme, co je náš příběh. Takový to úplně nejzákladnější, co asi chceme říct. Pak když na to koukáme, jak je to natočený, tak jak to budeme dělat, jak to budeme stříhat, jak se k tomu postavíme, jaký máme možnosti a potom v průběhu, když se stříhá, tak se to upřesňuje víc a víc k tomu tématu, co tím teda opravdu můžeme říct. Co je to téma, zpřesňovat to téma.“

Akým způsobem dokážete spolu s režisérem v rámci dramaturgie ovplyvniť výsledný dokument? Nakoľko sú Vaše dokumentárne filmy „objektívne“ a v akej miere môžete v dielach meniť realitu?

„To je právě strašná otázka, jestli vůbec ta objektivita existuje. A teď nemyslím objektivitu ve smyslu zpravodajství, ale objektivitu, když vyprávíme tím filmem nějaký příběh, tak jestli vůči někomu druhému, o kom vyprávíme, umíme být objektivní. A já si myslím že ne, že je to vždycky o vašem konkrétním pohledu na toho člověka a o tom, že na to vy máte nějaký názor, respektive názor, na kterém se shodnete s režisérem a o vztahu s tím člověkem. Když je to dokument o lidech, které nějakým způsobem zachytíte, tak to víte jakým způsobem, a v té střížně stačí dva záběry dát vedle sebe a jak se tím vytváří třetí význam a tam je potřeba být sama k sobě upřímná, a to své ego zkrotit. Na jednu stranu to samozřejmě ale znamená nerozhodovat se na základě líbí/nelíbí. Ale na druhou stranu si člověk to líbí/nelíbí neodpáře. Vždy tam ty sympatie a antipatie, které budou osobní, budou. To je neodmyslitelné. Takže tam pak záleží hodně na tom, jak zase ten stříhač s tím režisérem jsou na jedné vlně, aby těch eg do toho nevstoupilo příliš mnoho. Konkrétní příklad: jednou jsme točili dokument o šikovném mladíkovi, který se snaží prosadit a být slavný. A stalo se to, že ten mladý a šikovný chlapík tomu režisérovi zoufale lhal a bylo to do toho materiálu těžko zařaditelné, některé lži se podařilo v tom dokumentu ukázat a vlastně rozklíčovat. Bylo to frustrující, protože se to objevilo a odkrývalo přímo před kamerou. A některé lži byly nepublikovatelné. Tak to bylo po té lidské stránce těžké, protože opravdu tam kdybychom řekli, co ten kluk doopravdy dělal, tak bychom ho zničili. A nejenom jeho. A to je nepříjemné po té lidské stránce. A pak jsou i určité samozřejmě politické stránky. Jednou jsem stříhala dokument, který vypráví o lidech, kteří odešli z Ukrajiny a jdou pracovat do celé Evropy, nějakým způsobem si zachovávají svojí autonomii, sami sebe, své zvyky. Přizpůsobují se těm podmínkám západní Evropy. A pak došlo k tomu, že když to bylo roztočené, tak se odehrála ta Oranžová revoluce na Ukrajině. Takže to bylo v tu chvíli geniální zakončení filmu. V grafice oranžové šipky směřují na Ukrajinu a všichni se šťastně vrací domů ve velkém, aby

podpořili demonstrace, že teď konečně to u nich bude bezvadný, a že tam budou mít svobodu, demokracii a budou se mít ekonomicky dobře. A ve střížně jsem se režiséra ptala: „Co ten chlap tady říká v tom záběru a co to dělá? On rozdává dolary?“ a režisér mi říká: „Jo, tak to prostě máš. Když jsi ten, co roznáší ty letáky a rozdává ty oranžové šály, tak dostaneš 10 dolarů, a když jsi jen ten, co jde na tu „demošku“, tak dostaneš jenom 5 dolarů, a to je takhle rozdělený“. „A kde vzali v té zemi, kde vůbec nic není, prachy na ty obrovský monitory, který tam jsou na tom náměstí a na ty šály a na ty balónky? Ještě včera tam neměli pomalu ani brambory, co se to tam děje?“ „To se mě neptej, to já ti nebudu vysvětlovat. A to tam nebudeme dávat, to si dej stranou, to tam stříhat nebudeme. Tady to máš hezky natočený tu demonstraci“. No takže ve střížně spadne pod stůl spousta zajímavých záběrů.“

Liší sa podľa Vás ženský pohľad na film oproti mužskému pohľadu?

„Obecně si myslím, že chlapi jsou racionálnější. V tom uvažování. A to že ženský prožívají věci jinak, tak třeba já, to co stříhám, prožívám velmi intenzivně. Když mi kamarád nabídnul, abych stříhala jeden dokument Nebe peklo o těch lidech, kteří provádějí „sedomaso“, tak já jsem zrovna mělo roční miminko a já jsem říkala „Nezlob se, já nemůžu. Protože jakmile začnu ten materiál nakoukávat a začnu to intenzivně řešit, tak já taky mám miminko, které přebaluju, a které láskyplně tady „piplám“ a já nemůžu prostě 8 hodin denně řešit lidi, kteří vlastně řeší „sedomaso“ a jiné úchylky a takovéto věci a pak jít k tomu dítěti. To prostě není možné.“ To není jiný názor, ale spíš je to o tom, jak ty ženské, nebo jak já jako ženská jsem prožívala určité situace, že jsem opravdu nějaké věci nebyla schopná stříhat a byla jsem vděčná, že řeším ty animované pohádky, protože to odpovídalo tomu, co jsem prožívala s těmi dětmi zrovna. Ale na druhou stranu třeba když jsme se potkali a seznámili s Michalem Kollárem na Rudým kapitánovi, tak jeho volba byla, že chtěl ženu do střížny. Protože ten příběh je temný, drsný a on jako chlap všechny ty racionální důvody, ty zápletky, ty kriminálky, řešil. Tak chtěl mít vedle sebe ženu, aby ty scény, které jsou a budou z toho osobního života toho hlavního hrdiny, kterého hrál Maciej Stuhr, aby měl vedle sebe ženské oči, aby na ty domácí scény se podívala žena, jestli to takhle vidí nebo ne. My jsme emotivnější a ti chlapi jsou racionálnější.“

Mohla by ste uviesť príklad konkrétneho filmu alebo sekvencie vo filme, ktorá je pre Vás „typická“?

„Vůbec nevím, jestli v tomhle bych mohla říct, že mám nějaký rukopis vyloženě střihačský, že něco dělám zrovna takhle. To vždycky vychází z toho materiálu a z toho, co se tam má říct, ale takový to, co zrovna teď dělám, a možná proto mi to je teď nejbližší. Doděláváme jeden dokument a velmi se snažíme o to právě vzájemné propojování obrazu a zvuku. Že to je rytmické, má to nějaký rytmus v pohybu, ale to cítí každý střiháč, akorát každý to má trochu jinak. Třeba Šimon Hájek má geniálně střížené, jak točil o „skejtácích“, tak tam má skvěle střížené archivy, a je to úžasně rytmické.“

Spracovala by ste niečo s odstupom času inak?

„Určitě, určitě. A myslím si, že kdybych viděla třeba dokument, který jsme dělali kdysi pro Českou televizi o Františku Dvořákovi, tak kdybych to viděla dneska, tak bych si to vzala do střizny a předělala bych to. To si myslím že určitě. A u spousty jiných filmů bych tam taky našla pasáže, které bych s chutí udělala nějak jinak. Ale konkrétně nevím, to bych musela teď nakoukat“.

Myslíte si, že je nejaký rozdiel v kariére ženy-strihačky oproti mužskému strihačovi?

Máte deti? Pokiaľ áno, zasiahla Vám ich výchova akokoľvek do Vašej kariéry?

„Zásadně. Naprosto. Myslím si, že už jenom tím, že žena je těhotná, tak vím, jak jsem emotivní, když jsem těhotná, a že opravdu ten racionální odstup není. Prostě jsem emotivní. Takže když v tu chvíli spolupracuju, tak se musím strašně hlídat, abych kvůli nějakým kravinám se nezachovala emotivně. To je jedna věd. Druhá věc je, jak jsem říkala, když už to miminko je na světě, pak nemůžu vidět krváky, nemůžu dělat věci, kde si lidé ubližují, buď sami sobě nebo druhým. Nemohu, to nezvládám, to je absolutně mimo mě. A to je ta emotivní stránka věci, ale taková ta praktická, je prostě ta, že já s prvním dítětem jsem se rozhodla, že s ním budu doma a byla jsem. Já jsem čekala to první dítě zrovna ve chvíli, kdy jsem dodělávala školu, takže jsem už na státnicích byla těhotná a pak místo promoce jsem byla v porodnici. A bylo to první dítě a strašně jsem toužila s ním zůstat doma, takže jsem zůstala doma. A hned po škole první tři roky, zatímco všichni ostatní roztáhli křídla a rozjeli se akorát do té profese, tak já jsem si užívala to první dítě a vůbec toho nelituju. Jsem strašně ráda, protože první dítě je první dítě, a to, co člověk s ním zažije a jak si to odžije, tak to mi

nikdo nevezme. A na druhou stranu mi za ty tři roky úplně ujel vlak, co se týká technologie. Já jsem občas něco dělala, ale protože jsem nenavázala v té profesi ani technologicky, to začal být rok 2000, kde se všechno technologicky začalo zrychlovat a jít dopředu a měnit. Já jsem první filmy ještě stříhala opravdu na filmu, jako filmový pás. Pak jsme stříhali „u-matiky“ a digitální bety a pak to začaly být všelijaké dv formáty a takové ty, kde to až dneska je. A to se opravdu měnilo každý rok. Jak to stříhové zařízení, tak ty softwary. A já jsem teda po třech letech, které jsem strávila doma, si víceméně říkala: „No, tak teď jestli se budu možná živit jako asistentka, dělat někomu asistentku, tak to ještě bude dobré a třeba to zvládnou, protože jsem z toho absolutně vypadla. Takže jsem začínala jakoby úplně od píky jako asistentka a dělala jsem jakékoliv asistenční práce, kde prvořadě bylo vůbec chytit krok s tou technologií. A pak se to náhodou nakoplo, že jsem se dostala znovu k práci střihačky a přiznám se, že potom když v roce 2006 jsem byla opět těhotná, přestože jsem opravdu nechtěla otěhotnět, když najednou ostud takhle bolestivě se do té práce vracela, tak jsem neměla odvahu na tu mateřskou jít a vzala jsem si paní na hlídání. A dvě děti, které potom přišly rok a půl po sobě, tak zůstali s paní na hlídání, protože já jsem to cítila, že už jsem dost stará na to, a že ta technologie jde tak strašně rychle dopředu, že si to nemohu dovolit z toho vypadnout. Takže s paní, která mi pomáhala hlídat děti, jsme to zvládly, a když šly do školky a nějak se osamostatnily, tak se mi strašně ulevilo, že to nejhorší jsme měly za sebou. Takže myslím, že tohle chlapi neřeší. Že ti mají doma tu ženu, která se o děti postará. Já jsem byla na volné noze jako OSVČ už v té době na mateřské, takže jsem vlastně tu mateřskou neměla, protože jako OSVČ nejste až tak podporovaná, takže to bylo více na chlapovi. Aby on to uživil.“

Stretla ste sa počas svojej kariéry niekedy s genderovou diskrimináciou? Pokiaľ áno, kedy a ako?

„Ne. Potkala jsem se akorát s diskriminací, která je taková ta odvěká, že do práce dohazují své známé a příbuzné. To jsem dělala asistentku pro Němce na nějaký německý film, který se tady natáčel a ta střihačka si přivedla svou sestřenicí Němku. Tak to byla jediná diskriminace, protože ona si tam prosadila svého člověka a pak se jí to nevyplatilo. Ale jinak ne.“

Máte pocit, že ste za prácu hodnotená rovnako ako muži-strihači?

„Tady je rozdíl když děláte pro soukromnou produkci a když děláte pro televizi. A myslím si, že když dělám pro soukromný produkce, tak s tím problém vůbec není. Je to absolutně bez problémů, ten rozdíl tam není. A když dělám pro Českou televizi, tak si myslím, že někteří kolegové si umí domluvit lepší peníze. Ale je to na tý schopnosti tý domluvy. Takže určitě budou i ženy, který jsou průraznější a uměj si domluvit lepší peníze. Ale to si myslím, že je na osobnosti toho člověka co si domluví. Jak má ostrí lokty, jak si věří, jak je sebevědomej, jak se domluví.“

Aký je podľa Vás v českej dokumentárnej tvorbe pomer žien-strihačiek a mužov-strihačov?

„Já myslím, že teď je tady hodně žen. Že nás je hodně holek a i co takhle sleduju, tak že právě jako v té pozici střihačky je nás dost. Třeba vzácnější jsou kameramanky, ale i tam se objevují, zvukařky, i ty se objevují. Ta střižna je právě takové pohodové fyzicky nenáročné. Je to v závětrí. Nikdo po Vás nechce, abyste tahala těžkou kameru na rameni a běhala s tím 20 hodin po place. Takže do té profese střihaček se holky dostaly rychle, že to není problém. A že v ní byly i po válce, v 60. letech, v tom krátkém filmu. To bylo velice snadné se do té profese dostat.“

Čo si myslíte o súčasnom českom dokumente?

„Já si myslím, že je tady strašná spousta témat, která stojí za to zpracovat. To je dost těžká otázka a já si nejsem jistá, jestli na to umím odpovědět, jestli jsem na to viděla dost filmů. Jestli mám na to dost nakoukáno. Abych prostě nedělala nějaké soudy. Mám pocit, že jsou tady hodně třeba filmy, které mi přijdou, že nemají nějaké hlubší téma. Že jsou v takovém mainstreamu zaměřené a ty jsou hodně v kinech a tak. A že nějaké hlubší sdělení nebo nějaká reflexe společnosti úplně v tom dokumentu neprobíhá, anebo je taková prvoplánově zkruslená. Ale to je osobní názor.“

PRÍLOHA P III: ROZHOVOR SO STRIHAČKOU ANTONIÍ JANKOVOU

Ako ste sa dostali k strihu filmového dokumentu?

„Dostala jsem se k tomu víceméně cíleně, protože mě zajímá hlavně dokument. Stříhala jsem pár hraných filmů, a to je tedy daleko jednodušší práce – hraný film za více peněz. Ale většinou to není žádné dobrodružství. Protože vlastně je to dané, i když samozřejmě ve střižně se pak zjistí, že všeličo nefunguje, takže se to... ale ta stavba dokumentu, speciálně takového, co většinou dělám já, který vlastně neobsahuje scénář, ale převážně se jedná o situační dokument, tak to je po každé hrozné dobrodružství. Začátek každého filmu bylo absolutní zoufalství. Zvláště teď, protože když jsem ještě dělala film, což není tak dávno, 15 let asi naposled jsem stříhala na film, tak na takový celovečerní dokument bylo 9 hodin, a teď, když je mi 90, tak jsem šťastná. A to jsou teď už filmy a dokumenty, které jsou ve stovkách hodin. Je to takové, protože to zabere šílenou spoustu času, a mně to nedá, vždycky musím vidět všechno. A je to strašná ztráta času, a čím více je toho materiálu, tím více je vidět, jak ten režisér vůbec neví, co vlastně chce. Že není zaměřený na nic. Všechno. Tak to hodí do střižny a řekne: „máte si z čeho vybrat“. To se mi naštěstí neděje, já s takovými lidmi nedělám. Takže jsem pár hraných stříhala, ale dokument je pro mě daleko zajímavější než hraný film, zvláště dnešní hrané filmy mě tedy vůbec nezajímají. Já jsem vlastně začala, když jsem byla ve třetím ročníku na FAMU, na stříhu, emigrovali jsme, a tehdy, když jsem se dostala do Ameriky, tak jsem rok dělala takové různé práce. Například jsem mandovala všechna prostěradla z hotelů a nemocnic, protože jsem neuměla anglicky. A po roce jsem prostě obcházela některé menší filmové společnosti. Tehdy jsem začínala v Minneapolis. Pak jsem se přestěhovala do New Yorku, a pak se to nějak... vždycky někdo... ne vždycky, ale občas... a nakonec jsem měla docela dost práce. Takže to šlo nějak přirozeně... Dělala jsem také na jednom hraném filmu. Nezávislí tvůrci tam tedy nedělají často dokumentární filmy, protože na to strašně dlouho shánějí peníze. Když jsem se vrátila, tak tady byla situace úplně neskutečná. V Americe jsem s jedním režisérem dělala na dvou filmech, protože nedělali nic jiného, než že pět, šest let jen sháněli peníze. No takže ten dokument, to tak nějak vyšlo, ale já jsem věděla, že chci dělat hlavně dokument. Vždycky se jednodušeji, i taky tím daný, že dokument není tak atraktivní, jako hraný film, takže kdybych chtěla hranej, tak za tím bych musela cíleně jít.“

Mali ste skúsenosť so strihom dokumentárneho filmu už počas štúdia na FAMU?

„Dělali jsme normální cvičení. Já jsem se dostala na FAMU, a tenkrát nebyla možnost chodit nějak do práce, ani na brigády, když byl člověk na škole, jedině o prázdninách. Už jsem neměla rodiče, nebo někoho, kdo by mě finančně podporoval, tak jsem později studovala externě, což znamenalo, že jsem musela absolvovat cvičení, ale na přednášky jsem docházet nemusela. V té době jsem na plný úvazek dělala asistentku stříhu v televizi. Spíše jsem stříhala jako asistentka tím způsobem, že když měl nějaký střihač moc práce, tak mi tu práci dal, ale nesměla jsem být napsána v titulcích. Na honorář jsem ale nárok měla. Ve škole, už ani nevím. Spolupráce tam nějakým způsobem fungovala též, ale upřímně si tu dobu už příliš nevybavuju. Jednou jsem spolupracovala na dokumentu. Ale bylo to spíše ze známosti. Už si nevzpomínám, jak to chodilo tenkrát, ale dnes je ta spolupráce povinná. Tenkrát nejspíš taky, ale jak jsem nebyla prezenční studentkou, tak si to už nevybavuju.“

Aké sú vaše konkrétne fázy pri strihu dokumentárneho filmu?

„Mám postup, docela jednoduchý. Prvně si pořádně prohlídnu materiál. Vždycky, když mám čas, což teď třeba dělám, si jej i sama synchronizuju, protože se s tím tak seznamuju, a vlastně mě to teší. Takže si pořádně prohlídnu materiál, což trvá teď už déle než dřív, když je toho tolik, no a pak prostě po zhlédnutí materiálu musím vědet, že to tam je. Což se mi jednou stalo, že jsem věděla, že to tam není, takže jsem to nakonec nedělala a opravdu to tam nebylo. Mně to vždycky přijde ten materiál jako když se rozbije hrneček. A teď mám hromadu střepů a vidím, že to byl hrneček, akorát musím najít způsob jak ty střepy dát dohromady. A potom následuje takový proces, že začnu velice prakticky; dělám si ze všeho výběry úzké, z těch úzkých si dělám ještě užší, a někdy i nejužší, když je toho moc. A pak pokračuju podle typu filmu. Když jde to film, jaký jsem dělala naposled, to byl snímek Petry Nesvačilové, co točila v roce 2016, který pojednával o skupině „Z toho ven“. Jak vyvěsili na hrad místo standardy prezidentské červené trenírky. Tak to byl film o této skupině, o jejich soudu, a ještě o jedné aktivistické skupině z Ruska, s níž měli zde setkání. A tento film se ku příkladu nedal dělat jinak než chronologicky, protože tam byla důležitá ta podstata, ten jejich přístup k tomu, to jejich umění a ten soud. Ono záleží na typu filmu.“

Zrovna teda tenhle Normální autistický film je film, u kterého nemám dlouho stavbu. Teprve, když vznikají situace a nějaké scény strihem, které vlastně vytvářím a předtím tam nebyly, spojování různých záběrů v kombinaci se zvukem nebo hudbou – je posun do nějakého

významu. Takže u takového filmu začínám z toho nejjednoduššího, že si ustříhám situace, a už přitom mě napadá... je to strašně těžké popsat, protože já sama potom, když už se dostanu k nějakému tvaru, tak vlastně ani nevím jak jsem toho dosáhla. Protože něco tam je, něco jako pevné body, které vím jak... a pak něco najednou... třeba tam bylo hodně hudby u toho Denise, toho mladého klaviristy, a někde mi doznívá hudba a najednou vidím úplně jiný obraz z nějaký scény. Takže většinou u těchto filmů mám ustříhané celkové jednotlivé situace, anebo jak říkám – spojení různých záběrů. Základ je znát materiál a prostě si ho smysluplně, což je hrozně důležité, uspořádat. Opravdu mít v tom pořádek, protože vím, že někdy studenti, když mi ukazují stříhy, které mají třeba dvě hodiny a pak hodinu a najednou z toho zmizí. A někdy mi ještě ukazují match framem do originálního materiálu, tak tam vidím najednou záběry, které jsou bezvadné pro tu stavbu, co zrovna mají, ale oni už si je vůbec nepamatují, protože je snad ani neviděli. Nemají moc času. Dneska je čas, nevím proč, hrozný problém. Takže to je důležité, protože někdy i v tom množství, když se dostanu do určité fáze stříhu, tak si projíždím i ty záběry, které jsem si třeba nevybrala, protože v té fázi najednou uvidím záběr, se kterým jsem nepočítala, protože mi nijak nic moc nesděloval, ale najednou... To je taková nejdůležitější věc u stříhu. Jakmile v tom má člověk chaos a tak... a teď je to čím dál těžší s množstvím materiálu, který je."

Začínáte vytvářet stříh z začátku hlavně tzv. mluvícími hlavami?

„Když tam jsou. Třeba u autistů nebyly žádné mluvící hlavy. Tam to byly všechno děcka v situacích. Ale když jsou nějaké výpovědi, na kterých to stojí, a vidím, že záměr byl, aby tvořily kostru, tak to je jasný. To je ten způsob.“

Pracujete v postprodukcii aj s dramaturgom?

„Máme jednu naši paní dramaturgyni, s kterou děláme všechny a která je tedy báječná, protože vlastně ona je naše dlouholetá přítelkyně. S Mírou vždycky s ní děláme. Když dělám s jinými režiséry, tak je to třeba někdo jiný. Ale většinou s nimi moc nespolupracuji, tedy kromě paní Jemelíkové, která učila taky léta na FAMU, a to už je stará paní. Ona to ale bere z gruntu pěkně. Míra si dělá přepisy všeho. V každé scéně texty, co tam říkají, což je tedy úžasný, to už nikdo nedělá, nikdo nemá čas, ale je to hrozně nápomocný, a on jí pošle i tyto texty a tím začíná. Ona si je čte, říká co jí, co mu přijde hodně zajímavé. A pak, když to mám ve střížně, tak mám takový způsob, co jsem zavedla u všech režisérů, který se zprvu

vzpěchovali, ale pak to rádi přijali, a bylo těžký je kolikrát dostat do střížny. Protože já si to potřebuju všechno sama tady, a to mám tak podle délky filmu. Tak asi měsíc a půl až dva, kdy to postavím nějak sama. Nikdo to nevidí. A až jsem s tím spokojená, tak pak přijde režisér a paní Jemelíková Hanička, nebo té to třeba pošlu. Tenhle způsob se nakonec ukázal, že je velmi výhodný i pro režiséry, protože jednak dneska mají všichni hrozně práce, takže sedět tady je pro ně dost nuda, pro mně je to nesnesitelný, protože vkuse se telefonuje. Takže já jsem ty, kteří se vzpěchovali, sem nepustila. A druhá věc, která je u toho výhodná, je, že ten režisér tady pořád nesedí a neřeší s vámi každý detailní problém. Když by tady seděl a řešil každý problém, tak má stejný pohled na ten film jako já. Kdežto když přijde s čistým, vůbec neví, co očekávat, tak pak věci které nefungují, okamžitě vidí. Víte jak to je, člověk něco vidí, když to dělá a nefunguje to, a tak to nějak teda udělá, a pak najednou je to o něco lepší, tak se mu to zdá, že už to funguje. Ale když se na to třeba podívám na druhý den nebo za dva dny, tak stejně vidím, že to nefunguje. A takhle to potom vidí ten režisér. Vidíme co, kde, takže něco přehodíme, na čem se domluvíme, tak to mám potom hotový tak za dva tři dny. Pak přijde znovu a vlastně máme film hotový. Někdy si to potom projedem s Mírou, který býval stříhačem dlouhodobým, tak se ještě pak podíváme po třetí, jestli nějaké drobnosti, ale to už je třeba takových pět věcí. To je můj způsob, no. Já nikdy tady nikoho nemám, potřebuju být sama."

Spolupracovali ste aj s nejakými ženskými režisérkami?

„Ano. Tady ta Jana Andert byla v Mosulu, to je zpravodajka z těch nejhorších oblastí, kde se dějí všechny možné boje, a ona jezdí, všechno si zařizuje sama, platí sama, aby byla co nejsvobodnější. Protože spousta novinářů má zákaz do určitých nebezpečných oblastí jezdit. A potom přiváží materiál a evropské televize to kupují do zpráv a do nějakých aktualit. A ona byla v Mosulu, kde byla asi 8 měsíců, posledních 10 dní před ukončením té války, a ten materiál byl tak zajímavý, že jí někdo říkal, že by bylo dobré z toho udělat film. Takže to jsme dělaly film s Janou Andert."

A myslíte si že je nejaký rozdiel v pohľade na materiál u strihačky ženy a strihača muža?

„To mě nikdy nenapadlo. Každý režisér je jiný. Dělala jsem ještě, to byl tedy hraný film, Děti noci s Michaelou Pavlátovou. Naposled jsem dělala s Petrou Nesváčilovou, absolventkou

FAMU z dokumentu, celovečera. Myslím, že jenom se třemi jsem pracovala. To mě tedy vůbec nenapadlo. Nevidím v přístupu rozdíl. Muži třeba, podle mé zkušenosti, mají menší smysl pro empatii, omezenější. Ale nevím. Posuzuju to podle několika lidí, které znám. Vůbec si nemyslím, že je v tom nějaký rozdíl. Je totiž těžko zjistitelný. Z jiného hlediska mě naopak vždycky zajímalo, na což ale nikdo nemá čas tento pokud uskutečnit, kdyby třeba mělo 5 střihačů stejný materiál dokumentárního filmu, určitě by vznikly jiné výsledky."

Je podľa vás nějaký rozdiel v kariére ženy strihačky a muža strihača? Máte deti?

„Manžel. Máme tedy dceru, manžel má dceru z předchozího vztahu, a má dva vnuky, ale spolu vlastní děti nemáme. Rozdíl tam asi bude co se týče toho. Ale tak znám několik studentek, co dodělávaly školu a měli už děti, a třeba Katka Vrbová má dvě svoje a dvě vydané a stříhá pořad. Určitě je to složitější, alespoň ze začátku, třeba první půlrok, asi se prioritně musí věnovat dítěti."

Stretli ste sa niekedy s genderovou diskrimináciou?

„Nikdy. Ani při střihu ani jinak. Možná někdy, vyrůstala jsem v Ostravě, takže tam takový ti horníci, učni pokřikovali, a tak to jsou burani, a to je normální, to patří k životu. A znám chlapy burany a znám ženský, které jsou krásy, že by je člověk fackoval. Ale samozřejmě někdy, když jsem byla rekvizitářkou, tak v zákulisí na mě sahal jeden režisér, tak dostal facku. Já tyto věci řeším jinak, než někoho udávat. Zažila jsem to tedy v Americe, když jsme tam byly a kdy to začínalo. Prostě to obvinění je tam příšerné. Jakmile vás někdo obviní, tak jste ztracený, protože se to vůbec nedá. Stejně tak zneužívání dětí, byly tam otřesné případy, kdy se nakonec zjistilo, že se vůbec nic nedělo, a ta rodina byla úplně v prdeli, protože jim odebrali děti, přišla policie, odebrala jim děti, obviněného odsoudili k odnětí svobody, matka se oběsila a pak zjistili, že vůbec o nic nešlo. Já jsem na to trošku alergická. Víím, že se to děje, ale způsob, jakým se to řeší je tedy nehorázný."

Ne, a znám spoustu střihaček, bývalé studentky a tak. A vůbec, stříhají jak divé. Já sama jsem navíc technicky velice zdatná. Což bylo, když se stříhalo na stole, daleko patrnější, to s tímto digitálem si kolikrát nevím rady. Ale kolikrát jsme byli v situaci, že se tu vystřídali asi 4 ty technici a nepřišli na to, kde je problém, a pak najednou se to samo spravilo. Takže tomuto se snažím porozumět v takových mezích, jak to potřebuju, ale jinak ne. A ona ta technická věc to zas neovlivňuje. Ta technická část není při střihu to nejdůležitější. Tam jde

spíš o to nějak to postavit. Ty technické věci, to stejně nemá co střihač dělat, musí vědet jak to natáhnout a podobně. Ale teď už to stejně natahují někde jinde, protože ty giga obří, ty se už nevejdou ani do studií, jsou úplně zoufalí, že musí pořád dokupovat. A ve střižně to dostane člověk smrsklé. Přijde mi, že se teď klade důraz na tu technickou kvalitu, která podle mě vypadá už příšerně. To je něco tak sterilního a umělohmotného, a vypadá to, že se prostě zanedbává obsah nebo sdělení. Ale abych odpověděla, tak já si myslím, že to neexistuje. Protože jde o to, že si lidi porozumí a pak prostě spolupracují."

Aký je podľa Vás pomer žien strihačiek a mužov strihačov?

„Podle přijímacích zkoušek, které máme na FAMU, jsou ročníky, kde převažují holky. Bývalo to určitě půl na půl. Ale teď začíná být, zdá se mi, tak poslední dva ročníky, kde je více holek. Tak ten poměr záleží na tom, kolik lidí se hlásí. Já myslím, že v závěru to je tak půl na půl, no."

A myslíte si, že je nejaký rozdiel v hodnotení medzi ženskými a mužskými strihačmi?

„Rozdíl finančního hodnocení je v tom, jak má producent velký rozpočet. V ničem jiném. Rozdíl v hodnocení je v tom, že hraný film je vždycky hodnocený alespoň dvakrát - dva a půl krát více. Každá profese, protože mají velký rozpočet. Přitom je to pro mě na hraný film daleko méně práce. Protože to je opravdu řemeslná schopnost dramaturgicky to posoudit, ale vlastně, když pracuju 200 hodin, tak se záběry neopakují. To je pořád něco jiného. V hraném filmu záběry přetáčejí, předtím 5krát tak teď už 15krát dělají jeden záběr, a je to pořád jeden záběr. Takže ta práce je daleko jednodušší, protože je daná scénářem. Ale zas to není moc vzrušující."

Vedeli by ste sama seba opísať ako strihačku? Čo je pre Vás typické? Máte svoj určitý rukopis?

„Já nemám. Prostě nemám žádný rukopis. Byla jsem charakterizována jako poetizující střihač. Což nevím, co to jako má znamenat. A potom právě při tom filmu o těch trenkách mě pak někteří moji kolegové řekli: „Ježíš, to bych vůbec neřekla, žes to stříhala ty.". Já nemůžu stříhat svým stylem. Musím se podřídít tomu stylu nebo způsobu vyprávění onoho

filmu. A protože jsem dělala hodně filmů s Mírou, který má tento přístup, ale to není střih. Styl nemám, styl musím podřizovat filmu."

Pracujete s prvky dokumentárních módov podľa Bila Nicholse?

„Já se snažím vždycky, abych to netlačila nebo nemanipulovala někam, kam to přirozeně nespěje, když to spěje dobrým směrem. Začínám tak, že když dělám s Mírou, je to jiné, protože ten mi po každém natáčení většinou připraví, co natočil a nebo se o tom bavíme, když přijde. S jinými se vždycky podívám materiál, na všechno, pak se sejdeme, to jsem zapoměla předtím, a nebavíme se, jak to budeme stříhat, ale vlastně otom, co tam je, co to vlastně ten materiál sděluje, a až pak tedy začnu. Pro mně to nejdůležitější je co mi sděluje materiál. No taky si vzpoínám, že mi jeden materiál nic moc nesděloval, takže to jsem režisérovi volala, ať mi to sdělí on, no a ten film nedopadl moc dobře, protože nic moc ve výsledku nesděloval."

Čo si myslíte o objektivite v dokumente alebo manipulácii? Ako s tým pracujete?

„Takový spisovatel William Kennedy, napsal hodně scénářů, říkal: „Lžu, abych řekl pravdu". A s tím nemůžu nic, jen souhlasit. Protože jsou třeba u tzv. observačního nebo situačního modu momenty, které jsou úžasné a velice významné, které se ale nepodařilo zachytit. Ale dá se to vlastně udělat, aby tam byly i když se je nepodařilo zachytit. A to je ta takzvaná manipulace - lžu, abych řekl pravdu. Protože vždycky se to nepodaří. Ale co je důležité, jsou lidi, o kterých ten film je, to se musí vždycky vidět jako první. A jestliže mají nějaké výhrady, tak se musí to prostě respektovat."

A stretli ste sa niekedy s nejakým etickým alebo morálnym problémom pri strihu dokumentárneho filmu?

„Bylo to jednou u autistů, Majda, taková holka, co tam ty vraždy a tak, tak když jsme měli projekci, tak se prostě postavila, že tohle ne. Že tam nechce být, že ne. Že to je moc. Nicméně asi po hodině, když právě Hanička Jemelíková, naše dramaturgyně, si s ní povídala a dále ještě i jeden zvukař, který není zvukař, ale dělal na tom zvuk, tak vlastně si dala říct, a dodnes se s Mírou vídají, tedy píšou si. Takže to bylo jedinkrát. A jednou, to jsem ale nestříhala, tak jsem jenom namlouvala komentář, dal někdo inzerát do novin, že kdo má zajímavý archivní

materiál na 8mm. A sešlo se mu strašně materiálu. Vždycky se setkával s těmi lidmi, oni mu vyprávěli příběhy, které pak napsal. A u jednoho příběhu, Honza Danhel to myslím stříhal, všichni to schválili, ty texty, a já jsem četla komentáře, ty, co byly o ženách a Honza četl ty, co byly příběhy muže. Bylo to v koprodukcii s televizí, takže to brali jako cyklus. A měl se vysílat jeden, Nízky let se to jmenovalo, a najednou mi Honza volal, že ta paní den před vysíláním řekla, že se to nesmí vysílat, protože to bylo o jejím manželovi, který byl opilec a její příbuzenstvo to vysílání neschvaluje. Takže to byla katastrofa. On tam okamžitě jel, domluvil to teda tak, že se nebude říkat jeho křestní jméno, ale že se změní. Takže jsme jeli do střížny a všechna jména jsme přemlouvali. Napadly mě jen tady ty dva problémy, jinak nikdy."

Čo si myslíte o súčasnom českom dokumentárnom filme?

„Já si myslím, že daleko zajímavější než hraný film. Některé filmy, ač jsem tedy dlouho nic neviděla, mi připadají, že jsou jako příliš dlouhé investigativní kousky. Pořád vnímám film, že má sdělovat něco trošku jinak než takto na přímo, vlastně reportážně. Ale jinak mi to připadá zajímavější než hraný film. Trochu mi vadí, ale to je tím, že se pořád točí, točí, točí, točí. Točíš? Toč! Toč! Toč! Toč! ...že to tedy často vypadá dost šeredně. Nevadí mi nějaká drsnost, když je cílená. Taky jsem jednou stříhala podobný snímek a ono to pak chce daleko větší pečlivost při stříhu, aby se z toho člověk vystříhal. Jde i o to, samozřejmě, jak to působí esteticky. Pro mě je u filmu hrozně důležité, aby žádná ta složka, ze kterých se ten film skladá, nedominovala. Ani hudba, ani kamera, ani stříh. U filmu, který působí, který člověku něco dá. Když se na něj člověk dívá, má pocit, že je vprostřed dění. Jakmile vyjdu z kina a slyším, že tam byla výborná kamera nebo hudba, nebo jdu kolem kina, chodím často kolem Lucerny a kolem Světozoru, tak vím, že to asi za moc nestálo. Protože toho si vůbec člověk nemá všimnout. Všechny tyto složky mají být v harmonii. Nechci vidět úžasnou kameru. Mně to strašně hodí do sedla v kine, že si najednou vybavím filmy, které mám ráda, a jsem jinde. Nejsem v kině. A všechny tyhle věci mě tedy osobně vyrušují. Pro mě je nejhorší, když po premiéře někdo řekne, což můžu brát s rezervou, to se teď dělá, že se všechno chválí, že to bylo výborně ustříhané, to se mnou málem sekne. Protože si to vůbec nemá ten člověk uvědomit. Neviditelný stříh, neslyšitelná hudba, neviditelná kamera. To je to nejdůležitější, o to se snažím vždycky, aby to fungovalo, ale aby to neupozorňovalo."

Sledujete nějakých konkrétních současných českých dokumentaristů?

„Teď jsem viděla Petra Zárubu - to je pan Jedlička, malíř, to je hrozně pěkný film, teď to dokonce dostalo nějakou cenu mladých v Jihlavě, nebo diváků. To je úžasně pomalý nádherný film o panu Jedličkovi, což je krásný človíček. Ten maluje a ten má škálu tak 200 barev, které má a tam je celý ten proces, jak pracuje s hlínou, s odštěpkou skály, prostě neuvěřitelné odstíny barev, jaké jsem vůbec neviděla. A je to moc pěkný film. Taky Vítu Janečka.“