9 788075 105226

MLUVÍCÍ HLAVY V DOKUMENTÁRNÍM FILMU • TOMÁŠ POLENSKÝ



MLUVÍCÍ HLAVY
v dokumentárním filmu

Tomáš Polenský

MLUVÍCÍ HLAVY
v dokumentárním filmu

Tomáš Polenský



SLEZSKÁ
UNIVERZITA
FILOZOFICKO-
PŘÍRODOVĚDECKÁ
FAKULTA V OPAVĚ

© Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě, Slezská univerzita v Opavě, 2022

Kniha byla vydána díky podpoře Interního grantového projektu Slezské univerzity v Opavě IGS/8/2022 Mluvící hlavy v dokumentárním filmu.

PODĚKOVÁNÍ

Tato kniha vznikla z disertační práce *Tvůrčí aspekty tzv. mluvících hlav v dokumentárním filmu*, která byla úspěšně obhájena na Univerzitě Tomáše Bati v roce 2019. Proměna textu disertační práce v knihu není vůbec jednoduchá a já jsem velmi vděčný, že se této náročné práce ujala zkušená redaktorka Jana Balharová. Její zásluha na konečné podobě textu je skutečně obrovská. Zejména bych chtěl ocenit mravenčí práci při editaci rozhovorů s dokumentaristy. Kromě editace textu bylo nutné dát knize grafickou podobu, o kterou se postarala Kristína Pupáková. Jsem velmi rád za její ochotu se této práci věnovat.

Publikace by nevyšla tiskem nebýt podpory Slezské univerzity v Opavě. Jedině díky přidělení prostředků v rámci interní grantové soutěže, můžete tuto knihu držet v rukou. S přípravou grantu mi ochotně pomohla Monika Horsáková, jíž také patří můj velký dík.

V neposlední řadě bych chtěl poděkovat všem dokumentaristům, kteří si udělali čas na rozhovor o mluvících hlavách. Jmenovitě jde o Báru Kopeckou, Petra Jančárka, Tomáše Dorušku, Iva Bystřičana, Apolenu Rychlíkovou, Martina Kohouta, Víta Klusáka, Lukáše Kokeše, Helenu Třeštíkovou, Jana Gogolu ml. a Miroslava Janka. Jejich osobitý pohled tvoří jádro této knihy.

OBSAH

PODĚKOVÁNÍ 3
ÚVOD 8

1. **CO JE TO MLUVÍCÍ HLAVA?** 16

2. **STRUČNÁ HISTORIE MLUVÍCÍ HLAVY** 22

3. **TROCHA TEORIE** 32
3.1 Dokumentární modus mluvící hlavy 32
3.2 Dramatika mluvící hlavy Víta Janečka 35

4. **ÚHLY POHLEDU NA MLUVÍCÍ HLAVU** 42
4.1 **Mluvící hlava z pohledu produkce** 42
4.1.1 Rozpočet 42
4.1.2 Logistika 43
4.1.3 Natáčecí plán 44
4.1.4 Workflow 45
4.2 **Mluvící hlava jako formální prostředek** 45
4.2.1 Snímání 46
4.2.2 Střih 47
4.2.3 Zvuk 47
4.3 **Mluvící hlava z pohledu obsahu** 48
4.3.1 Výběr respondenta 49
4.3.2 Příprava respondenta na rozhovor 49
4.3.3 Vedení rozhovoru 50
4.4 **Mluvící hlava v kontextu jiného materiálu** 50
4.4.1 Práce s archivními filmy 51
4.4.2 Práce s archivními fotografiemi 51
4.4.3 Práce s rekonstrukcemi 52
4.4.4 Práce s animací nebo ilustracemi 52

5. **JAK S MLUVÍCÍ HLAVOU PRACOVAT?** 56
5.1 Prolog 60
5.2 Výběr a příprava respondenta na rozhovor 62
5.3 Vedení rozhovoru 66
5.4 Snímání 77
5.5 Zvuk 90
5.6 Komentář 94
5.7 Střih 98
5.8 Mluvící hlava v kombinaci s jinými materiály 102
5.9 Archivní materiály 109
5.10 Rekonstrukce 115
5.11 Workflow 119
5.12 Epilog 127

6. **PŘÍPAD Z PRAXE** 132
6.1 Okolnosti vzniku projektu 132
6.2 Snímání mluvících hlav 133
6.3 Režijní koncepce 135
6.4 Střihová skladba 138
6.5 Zvuková skladba 140
6.6 Postprodukční workflow 142

7. **ZÁVĚR** 146

7. **SUMMARY** 148

BIBLIOGRAFIE 152

SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ 156

ÚVOD

ÚVOD

Když se pokusíte vyhledat pojem mluvící hlava na internetu, objeví se vám kromě odkazů na epizodu seriálu *Simpsonovi*[1] a stejnojmenný projekt Karlovy Univerzity tato definice: *„Člověk objevující se často v médiích, který na zavolání ochotně a rád hovoří prakticky k jakémukoliv tématu.“*[2] Samozřejmě to ani v nejmenším neodpovídá tomu, jak tento pojem v dokumentaristice chápeme. Mezi praktikujícími filmaři se toto označení používá pro záběr na lidskou tvář, která mluví. Divák tak může sledovat synchronně zvukovou výpověď a výraz lidské tváře. Obvykle se tím míní záběr vzniklý během **rozhovoru**, při kterém se respondent obrací na režiséra za kamerou nebo přímo na diváky pohledem do kamery. Pojem mluvící hlava se tedy nepoužívá pro situace, ve kterých je filmová postava snímána v nějaké konfrontaci s druhou postavou v rámci observačně natočené situace.

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

2 Cit. Mluvící hlava. *Čeština 2.0* [online]. 22. 2. 2012 [cit. 2018-15-04]. Dostupné z: https://cestina20.cz/slovnik/mluvici-hlava.



Obr. 1: Snímek z cyklu *Příběhy 20. století: Vojna* (2017, R: Radim Špaček)

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

Navzdory výše uvedeným radám svých pedagogů jsem začal po studiích na FAMU spolupracovat s organizací Post Bellum, jejichž projekt Paměť národa se soustředí na uchovávání výpovědí pamětníků historických událostí. Z těchto výpovědí natočených formou mluvících hlav vznikají nejen krátká edukační videa, ale v roce 2017 vznikl i úspěšný televizní cyklus *Příběhy 20. století*. Následně byly natočeny ještě dvě další řady *Příběhů 20. století*, na kterých jsem spolupracoval jako střihač několika epizod.

Koncem roku 2017 jsem byl osloven Ivanou Skálovou, abych vytvořil film z výpovědí přeživších obětí teroristického útoku

v Beslanu z roku 2004. Jediným natočeným materiálem přitom byly mluvící hlavy pamětníků této tragické události. Tohoto zdánlivého nedostatku jsme se pokusili využít v náš prospěch a výsledkem je dlouhometrážní dokumentární film *Neumlčené hlasy Beslanu* (2018, R: Tomáš Polenský).



Obr. 2: Snímek z filmu *Neumlčené hlasy Beslanu* (2018, R: Tomáš Polenský)

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



Obr. 3: Snímek z filmu *Cesta do Gulagu* (2019, R: Tomáš Polenský)

Během řešení tvůrčích problémů při práci s mluvícími hlavami jsem si mimo jiné uvědomil, že tento pojem není přesně definován a neexistuje k němu komplexní literatura. Objevují se pouze dílčí zmínky v učebnicích dokumentaristiky nebo v dějinách dokumentárního filmu. Světlou výjimku tvoří článek „Dramatika mluvící hlavy“[3] Víta Janečka, kterému se budu věnovat v kapitole Trocha teorie. Nicméně existuje množství dokumentaristických subžánrů, mezi jinými např. historický dokument, které se bez tohoto výrazového prostředku vůbec neobejdou. Rozhodl jsem se proto tuto mezeru zaplnit a vytvořit komplexní studii věnující se tvůrčím aspektům mluvících hlav z pohledu filmaře. Kromě definice a teoretického vymezení je hlavním jádrem této knihy komplexní pohled na mluvící hlavu z pohledu filmaře v kapitole Úhly pohledu na mluvící hlavy a představení tvůrčích aspektů mluvící hlavy v kapitole Jak

3 JANEČEK, Vít. Dramatika mluvící hlavy. *Dok.revue* [online]. 28. 4. 2014 [cit. 2018-05-04]. Dostupné z: https://www.dokrevue.cz/aktualne/dramatika-mluvici-hlavy.

s mluvící hlavou pracovat. Na samotném konci knihy pak najdete Příklad z praxe, který na konkrétním, mnou režírovaném filmu ukazuje práci s mluvící hlavou.

Ačkoli se mluvící hlava užívá i v hraném filmu pro navození dojmu autenticity nebo v žánru fiktivního dokumentu, budu se v této knize věnovat výhradně dokumentárnímu filmu tak, jak jej definoval Bill Nichols: *„Dokumentární filmy se zabývají skutečností. Dokumentární filmy se zabývají skutečnými lidmi. Dokumentární filmy vyprávějí příběhy o tom, co se skutečně stalo."*[4]

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

1



CO JE TO MLUVÍCÍ HLAVA?

1. CO JE TO MLUVÍCÍ HLAVA?

Mluvící hlava je neformální termín, který se mezi filmaři běžně používá. Jeho definice je však poměrně problematická. Vít Janeček ve svém článku „Dramatika mluvící hlavy" ztotožňuje mluvící hlavu s **detailem lidské tváře, která hovoří**. Dokonce vidí předchůdce mluvící hlavy v období němého filmu. Tyto záběry pak nazývá **němou hlavou**[5]. Podobně široce definuje mluvící hlavu Ivo Bystřičan jako **synchronní hovor lidské tváře**[6]. Tato definice je však příliš široká. Za mluvící hlavu nelze považovat každý detail hovořící lidské tváře.

Problémy definice mluvící hlavy shrnuje ve své výpovědi Martin Kohout: *„Není snadné to definovat. Zkuste si představit situaci, kdy jdeme točit demonstraci na Václavské náměstí. Když natočíme průběh demonstrace, jsou to mluvící hlavy? Nejsou. Je to situace. Pak si všimneme nějakého hloučku, který se začne hádat, a natočíme tuto hádku. Jsou to mluvící hlavy? Nejsou. Ale když se třeba do té hádky nějak vmísím já a začnu na něco reagovat, jsou to už mluvící hlavy? Je to pořád situace. A co když z hloučku vyberu jednoho člověka, se kterým ve stejném prostředí natočím delší rozhovor? Je to mluvící hlava? Je to situace, kdy je postava v rozhovoru pouze s režisérem. Byla by to mluvicí hlava, kdybych stejného člověka o pár metrů vedle vzal do studia a natočil ho před černým pozadím vsedě? Stále je to tatáž situace, nicméně většina lidí by řekla, že ano. Nelze ale přece definovat mluvící hlavu skrze změnu prostředí! Mluvící hlava není odborný termín, ale hovorový obrat, často s pejorativním podtextem, kterým se označuje specifický typ situace, kdy režisér vede rozhovor s postavou a kamera se rozhodne zabírat mimiku tváře. Je to jeden z mnoha prostředků, který má film k dispozici, a jako u kteréhokoli jiného záleží na režisérovi, v jaké míře a kombinacích ho využije. Ale znovu opakuji, není to odborný termín, nedá se to úplně definovat – je každý rozhovor s režisérem mluvící hlavou? Jak musí být takový záběr dlouhý? V jakém to má být prostředí? V jakých kombinacích prostředků vyprávění můžeme mluvit o filmu mluvících hlav? Záleží do velké míry na pozorovateli, co se rozhodne takovým termínem označit."*[7]

Podobně skepticky se k přesné definici mluvící hlavy staví i Helena Třeštíková: *„Dělali jsme s kolegou Jakubem Hejnou, střihačem, střihový film o Miloši Formanovi. Tím pádem jsme viděli spoustu filmů o Formanovi, které dělali Angličané, Američané, Švédové. A Jaromil Jireš v jednom z nich točí u Formana doma v New Yorku a tato výpověď vypadá tak, že Miloš Forman stojí a říká: ‚Narodil jsem se v malém městečku Čáslav.' Pak jde na balkon svého bytu na Manhattanu asi ve třicátém patře nad Central Parkem a říká: ‚To městečko mělo asi šest tisíc obyvatel, to je tak zhruba jako tamten mrakodrap.' A ukáže na mrakodrap. Ta kamera zabere jeden z mrakodrapů. Teď vlastně nevím, jestli byste to definoval jako mluvící hlavu."*[8]

Filozofující pohled na definici mluvící tváře, a zejména pak problematiku velikosti záběru, představuje Jan Gogola ml.: *„V momentě, kdy třeba mluvím s pamětníkem, který mi vypráví o druhé světové válce nebo o padesátých letech, dochází k pozoruhodnému jevu. Ta mluvící hlava toho pamětníka začíná být mluvící hlavou té války, ona začíná být mluvící hlavou těch padesátých let. My v tu chvíli v té tváři vidíme tvář té doby. To znamená, že z hlediska filmové terminologie vidíme polodetail nebo detail. Všichni se shodneme na evidentním momentu, že*

5 JANEČEK, Vít. Dramatika mluvící hlavy. *Dok.revue* [online]. 28. 4. 2014 [cit. 2018-05-04]. Dostupné z: https://www.dokrevue.cz/aktualne/dramatika-mluvici-hlavy.

6 Rozhovor s Ivem Bystřičanem ze dne 26. 7. 2018.

7 Rozhovor s Martinem Kohoutem ze dne 31. 1. 2019.

8 Rozhovor s Helenou Třeštíkovou ze dne 7. 2. 2019.

toho pana Vomáčku vidíme prostě v polodetailu nebo v detailu. Jenomže zároveň vidíme svým způsobem i nějaký celek jisté epochy, poněvadž on nám vypráví o určité bitvě nebo o určitých politických procesech, o kolektivizaci na venkově. Vidíme ten obraz, o kterém mluví. "[9]

Lukáš Kokeš definuje mluvící hlavu jako **adresnou výpověď na kameru, která míří přímo na diváka**[10]. Tato definice by zahrnovala i situace, kdy se sociální herec v dokumentu obrátí do kamery a promluví k ní. Opět jde o příliš zjednodušující definici.

Přesnější definici podává Bára Kopecká: „*Mluvící hlava je* ***záběr, který byl inscenován právě proto, aby došlo k nějaké výpovědi****, která má být zaznamenána jako něco autentického. Proto je ten člověk rámován tak, aby byl vidět jeho výraz.* "[11] V podobném duchu definuje mluvící hlavu i Vít Klusák: „*Já si mluvící hlavu definuji jako* ***výpověď, jež není zaznamenána v rámci situace****, ale kdy je ta postava, respondent nebo sociální herec umístěn vědomě před nějaké pozadí a je mu kladena otázka, na kterou on odpovídá – buď celou větou, nebo je přítomna otázka dokumentaristy. Buď se dívá vedle kamery na autora, a je jasné, že je tam ten subjekt autora, nebo se používá Eye direct* (Zařízení pro přímý pohled do kamery. Více v kapitole Stručná historie mluvící hlavy, pozn. autora) . "[12]

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

9 Rozhovor s Janem Gogolou ml. ze dne 15. 2. 2019.
10 Rozhovor s Lukášem Kokešem ze dne 6. 2. 2019.
11 Rozhovor s Bárou Kopeckou ze dne 21. 5. 2018.
12 Rozhovor s Vítem Klusákem ze dne 1. 2. 2019.

2



STRUČNÁ HISTORIE MLUVÍCÍ HLAVY

2. STRUČNÁ HISTORIE MLUVÍCÍ HLAVY

Vít Janeček ve svém článku „Dramatika mluvící hlavy“[13] vidí kořeny mluvící hlavy v objevu detailního záběru lidského obličeje Brightonskou školou. Třízáběrový[14] film *Velké polknutí* (1901, James Williamson) zobrazuje muže mluvícího přímo do kamery. Blíží se ke kameře, až obraz zaplní jeho ústa, která pozřou kameru i s kameramanem. Následně muž chroupá a vzdaluje se od kamery zpět na původní místo. Protože se jedná o němý film, divák neslyší, co muž říká. Janeček proto tento typ záběru nazývá **němou hlavou**[15]. S nástupem zvuku se pak v kinematografii objevuje tzv. **ozvučená hlava**[16].

První televizní vysílání stanice RCA (Radio Cooperation of America) ze 7. července 1936 obsahuje sekvenci, ve které jsou postupně představeni manažeři společnosti. Každý z představených je natočen v detailu a přímo do kamery řekne pár vět. Tomuto typu záběru, kdy je snímána horní polovina postavy nebo její obličej, se později začalo neformálně říkat mluvící hlava.

13 JANEČEK, Vít. Dramatika mluvící hlavy. *Dok.revue* [online]. 28. 4. 2014 [cit. 2018-05-04]. Dostupné z: https://www.dokrevue.cz/aktualne/dramatika-mluvici-hlavy.

14 Film obsahuje tři záběry z pohledu střihové skladby. Během natáčení vznikl záběr na muže, který se blíží a vzdaluje kameře, a následně byl natočen záběr na kameramana s kamerou, jak se hroutí do temnoty. Ve střižně byl pak druhý záběr vložen do prvního, čímž vznikly tři skladebné záběry.

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

16 JANEČEK, Vít. Dramatika mluvící hlavy. *Dok.revue* [online]. 28. 4. 2014 [cit. 2018-05-04]. Dostupné z: https://www.dokrevue.cz/aktualne/dramatika-mluvici-hlavy.



Obr. 4: Snímek z prvního vysílání RCA ze 7. 7. 1936

Před příchodem televize byl samozřejmě používán záběr na hovořící postavy snímané v detailu nebo polodetailu, ale až televize začala využívat tohoto typu záběru k přímé komunikaci s divákem.

Mluvící hlava se totiž stala neodmyslitelnou součástí televizních žánrů, jakými jsou zpravodajství, diskusní pořady apod. Televizní tvorba bývá mezi filmaři často vnímána jako „nižší forma“ tvorby, přestože do velké míry přejímá výrazové prostředky filmu. Právě proto vnímají mnozí filmaři a pedagogové filmových škol mluvící hlavu jako neumělecké a neinvenční vyjádření náležící výhradně televizním pořadům. Mnozí přednášející na filmových školách radí svým studentům, aby se vyhnuli používání mluvících hlav ve svých filmech a dali přednost situaci, kterou kamera nezúčastněně sleduje. Michael Rabiger ve své učebnici dokumentární režie dokonce

zastává názor, že většina témat je nejlépe prozkoumána, když jsou mluvící hlavy omezeny na minimum.[17]

Averze k mluvícím hlavám ovšem není příliš podložena fakty a relevantními argumenty. Vít Janeček vidí jako jeden z důvodů této nesnášenlivosti fyzickou podstatu mluvící hlavy, která: *„...spoutává možnosti poetického vyjadřování i zvrstvování filmové narace."*[18] Zastánci minimalizace mluvících hlav ignorují historii dokumentárního filmu, která je plná oceňovaných filmů založených na rozhovoru a mluvící hlavě.

V roce 1956 kanadský vynálezce Charles E. Beachell použil perforovaný magnetický šestnáctimilimetrový pás pro synchronní záznam kontaktního zvuku. Tato technologie umožnila režisérům dokumentárního filmu využívat rozhovor, a tedy i mluvící hlavu. Začaly vznikat filmy založené na pouličních rozhovorech – tzv. filmy ankety. Klasickým příkladem těchto filmů je například *Kronika jednoho léta* (1961, R: Jean Rouch a Edgar Morin) nebo *Pařížský máj* (1963, R: Chris Marker a Pierr Lhomm).[19]

Dnes jsou filmy založené na mluvících hlavách často považovány za neinvenční rozhlasové pořady s obrázky. Fakt, že mluvící hlavy ve filmu mohou být velmi invenční a vizuálně podmanivé, ukazuje tvorba Errola Morrise[20], který se od konce sedmdesátých let věnuje natáčení filmů založených na rozhovorech. Morris je mimo jiné autorem zařízení, které umožňuje přímý pohled do kamery a zároveň kontakt respondenta s režisérem, jde o tzv. **interrotron**[21]. Tento přístroj funguje na principu čtecího zařízení používaného v televizním zpravodajství. Místo textu se ale na polopropustné zrcadlo promítá živý obraz režiséra. Toto zařízení je zdvojené a propojené kabelem, takže režisér vidí respondenta na svém polopropustném zrcadle a zároveň je sám snímán. Jeho obraz je promítán na polopropustné zrcadlo před hlavní kamerou, kde jeho obličej sleduje respondent.

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

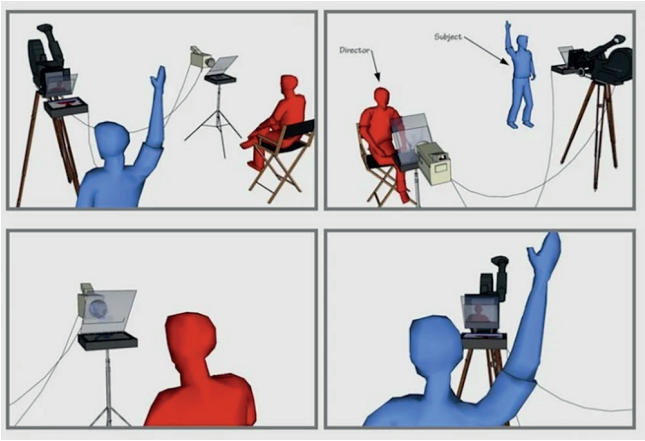
17 RABIGER, Michael. *Directing the documentary.* 5. vydání, Oxford: Focal University Press, 2009. ISBN 978-0-240-81089-8.

18 Cit. JANEČEK, Vít. Dramatika mluvící hlavy. *Dok.revue* [online]. 28. 4. 2014 [cit. 2018-05-04]. Dostupné z: https://www.dokrevue.cz/aktualne/dramatika-mluvici-hlavy.

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

20 Více o metodě Errolla Morise: PORTEL, Viktor. *Metoda Errola Morrise.* Praha, 2013. Bakalářská práce. FAMU. Vedoucí práce Petr Kubica.

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



Obr. 5: Schéma interrotronu

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

Asi nejslavnějším filmem pracujícím s metodou orální historie je 9,5hodinový epos mapující holokaust s názvem *Šoa* (1985, R: Claude Lanzmann). Autor snímku dvacet pět let sbíral svědectví přeživších obětí holokaustu z celého světa. Film neobsahuje žádné

dobové záběry ani fotografie a je založen pouze na výpovědi očitých svědků děsivých událostí. Lanzmann nepoužívá pouze mluvící hlavy, ale vytváří také situace, kdy přeživší oběti navštěvují místa tragických událostí, a oživují si tak vlastní vzpomínky.



Obr. 6: Natáčení rozhovoru pomocí Eye direct (foto z archivu Paměti národa)

V roce 2001 zahájila svou činnost česká organizace zabývající se orální historií Post Bellum, která zaznamenává výpovědi pamětníků dějinných událostí a zpracovává je do příběhů. Autoři nejprve zaznamenávali příběhy pouze zvukově. Vznikl tak populární rozhlasový pořad *Příběhy 20. století*, který vysílal Český rozhlas. Od roku 2014 začala organizace používat k záznamu pamětníků i video. Tvůrci se inspirovali tvorbou Errola Morrise a začali nahrávat svědectví unikátní metodou nazývanou tzv. **Eye direct**. Tato metoda využívá přístroj umožňující přímý pohled respondenta do kamery. Tento přístroj funguje na principu „periskopu“ umístěného

před objektivem kamery.[22] Přímo před objektivem je polopropustné zrcadlo v úhlu pětačtyřiceti stupňů, které odráží paprsky světla na druhý konec „periskopu“, kde se nachází obyčejné zrcadlo ve stejném úhlu, do něhož hledí režisér. Respondent se tak dívá na odraz režiséra v polopropustném zrcadle a zároveň se dívá přímo do objektivu kamery. Výsledný obraz zabírá obličej pamětníka, který svou výpověď pohledem adresuje přímo divákovi. Vzniká tak velmi sugestivní vztah mezi divákem a respondentem.



Obr. 7: Eye direct (foto z archivu Paměti národa)

V poslední době se objevilo několik vzdělávacích projektů, mimo jiné například Příběhy našich sousedů[23], které zapojují žáky základních škol do tvorby audiovizuálního svědectví pamětníků historických událostí ze svého okolí. Využívají k tomu zejména rozhovor a mluvící hlavu. Dosud však neexistuje žádná učebnice, která by toto téma shrnovala, a lektoři tak musejí čerpat z vlastních zkušeností a zkušeností svých kolegů, které nejsou fixované v podobě textu.

Jak ukazuje výše popsaný vzdělávací projekt, mluvící hlava se rozšiřuje, překračuje hranice dokumentaristiky a míří nejen do škol. Když se podíváme na tvorbu tzv. youtuberů, zjistíme, že mluvící hlava je jejich základním vyjadřovacím prostředkem. Každý video hovor je vlastně použitím mluvící hlavy v komunikačním médiu. Mluvící hlava doslova zaplavuje mediální prostor a je potřeba ji vzít na vědomí.

22 What is eyedirect. *Eyedirect.tv* [online]. [cit. 2018-14-01]. Dostupné z: http://eyedirect.tv/
23 O projektu. *Příběhy našich sousedů* [online]. [cit. 2019-24-04]. Dostupné z: https:// www.pribehynasichsousedu.cz/o-projektu.

3

TROCHA TEORIE

3. TROCHA TEORIE

Přestože jsem praktikující filmař a hlavním cílem této knihy je zabývat se filmovou tvorbou, věřím, že trocha teorie neuškodí. Naopak může tvůrce inspirovat a pomoci jim zvědomit si některé způsoby použití výrazových prostředků ve své praxi. Pokusím se proto nyní zapojit mluvící hlavu do kontextu filmové teorie.

3.1 DOKUMENTÁRNÍ MODUS MLUVÍCÍ HLAVY

Bill Nichols ve své knize *Úvod do dokumentárního filmu* popisuje šest modů dokumentárního filmu, které rozlišují různé způsoby, jimiž se hlas dokumentu filmově projevuje. Tyto mody umožňují pohled na dokumenty z hlediska formálních kinematografických vlastností. Rozlišují také způsob vyprávění dokumentárního filmu.[24] Přitom je nutné zdůraznit, že málokdy se konkrétní dokument omezuje na použití výhradně jednoho modu, ale filmaři často jednotlivé mody v rámci svého filmu kombinují. Jde o unikátní a velmi komplexní kategorizaci dokumentárního filmu, a proto je podle mého názoru podstatné zapojit mluvící hlavy do kontextu Nicholsovy teorie.

Poetický modus klade důraz na obrazový a zvukový rytmus, strukturu i celkovou formu filmu. Lidé mají obvykle stejnou váhu jako objekty. Sociální herci nemají podobu filmových postav a tvůrci nevyprávějí příběh. Tvůrcům používajícím poetický modus nejde o přenos informací, ale o zprostředkování nálady, atmosféry a emoce.[25] Klasickým příkladem mohou být filmy jako *Déšť* (1929, R: Joris Ivens), *Bez slunce* (1983, R: Chris Marker) nebo *Koyaanisqatsi* (1982, R: Godfrey Reggio).

Výkladový modus je dle Nicholse silně založen na zprostředkování informace pomocí mluveného slova nebo titulků. Tento modus řadí informace do rétorického rámce, předkládá stanovisko a argumenty. Obrazy často ilustrují obsah mluveného slova. Podobně jako poetický modus ani výkladový modus nezobrazuje sociální herce jako postavy a nevypráví příběh, ale zdánlivě objektivně zprostředkovává logicky řazené informace.[26] Příkladem výkladového modu mohou být filmy jako *Pluh, který zoral pláně* (1936, R: Pare Lorentz), *Řeka Života a smrti* (1940, R: Alexander Hackenschmied a Elmar Kloss) nebo dokumentární seriál *Začjsme bojovali* (1942–1945, R: Frank Capra).

Kolem roku 1960 přichází kontaktní záznam zvuku a do popředí se dostávají observační a participační modus. **Observační modus** pozoruje sociální herce, jak se zabývají svým životem, jako by kamera nebyla přítomna. Pro tento modus je typické spontánní pozorování skutečnosti bez inscenování toho, co se děje před kamerou. V těchto filmech se sociální herci stávají plnohodnotnými postavami a filmaři vyprávějí jejich příběh, který bývá často velmi dramatický. Vypráví o nich (sociálních hercích) vám (divákům).[27] Typickým příkladem jsou například *Primárky* (1960, R: Robert Drew), *Střední škola* (1968, R: Frederick Wiseman) nebo *Armadillo* (2010, R: Janus Metz).

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

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

Pod pojmem **participační modus** Nichols definuje vztah filmaře a sociálních herců, kteří na sebe vzájemně reagují. Tvůrce se přímo účastní toho, co se děje před kamerou. Typickým výrazovým prostředkem je rozhovor. Podobně jako u observačního modu jsou sociální herci plnohodnotnými postavami, ale na rozdíl od něj vypráví filmař s nimi (sociálními herci) nám (filmaři i divákovi). Podstatná je tudíž interakce postav s tvůrci, která se kromě rozhovoru může projevovat zapojením tvůrce do příběhu filmu.[28] Příklady mohou být filmy jako *Pařížský máj* (1963, R: Chris Marker a Pierra Lhomm), *Šoa* (1985, R: Claude Lanzmann) nebo *Bowling for Columbine* (2002, R: Michael Moore).

Reflexivní modus se zaměřuje na vztah mezi filmařem a divákem. Zdůrazňuje a často tematizuje to, jakým způsobem tvůrce svět zobrazuje. Reflektuje filmové médium jako takové a autorův způsob zobrazování světa. Reflexivní modus prezentuje dokumentární film jako konstrukt a reprezentaci světa, nikoli jako světa samotného, jako to prezentuje například observační modus. Reflexivní dokumenty často narušují a tematizují hranici mezi fikcí a dokumentem. Oba tyto způsoby se zde prolínají.[29] Historicky prvním takovým dokumentem je *Muž s kinoaparátem* (1929, R: Dziga Vertov). Dále můžeme jmenovat například film *Bez slunce* (1983, R: Chris Marker) nebo *Příjmení Viet, křestní jméno Nam* (1989, R: Trinh T. Min-h).

Šestým modem Nicholsovy teorie je **performativní modus**, který byl plně rozvinut v osmdesátých a devadesátých letech. Zdůrazňuje autorovu subjektivitu, vzpomínky a jeho vlastní zaujetí tématem filmu. Dokumentaristé v tomto modu často používají inscenaci,

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

rekonstrukci nebo animaci. Performativní dokumenty se soustředí na intenzivní emoce a zcela boří představu dokumentu jako objektivního zobrazení světa.[30] Příkladem mohou být filmy jako *Všichni možní sběrači a já* (2000, R: Agnes Vardová), *Valčík s Bašírem* (2008, R: Ari Folman) nebo *Ocet* (2001, R: Vít Klusák).

Z uvedeného přehledu vyplývá, že **mluvící hlava je typickým prostředkem participačního modu**. Nicméně rozhovor, ze kterého mluvící hlava vzniká, není jediným projevem participačního modu. Objevuje se i zapojení filmaře jako postavy v dokumentárním filmu. V tomto smyslu je nutné dívat se na mluvící hlavu jako na jeden z prostředků participačního dokumentárního modu. Důraz na interakci filmaře s postavou v rámci situace rozhovoru je každopádně podstatným určujícím faktorem mluvící hlavy jako výrazového prostředku. Kromě toho bývá mluvící hlava častokrát používána pro výklad. **Výkladový modus mluvící hlavy** se projevuje zejména u výpovědí odborníků – například historika, který popisuje danou dobu. Ve výjimečných případech se může projevit **reflexivní modus mluvící hlavy**, a to v případech, kdy respondent nějakým způsobem reflektuje svůj vztah k filmaři nebo natáčení.

3.2 DRAMATIKA MLUVÍCÍ HLAVY VÍTA JANEČKA

Světlou výjimku z minimální teoretické reflexe tématu mluvící hlavy tvoří krátký článek Víta Janečka s názvem „Dramatika mluvící hlavy". Vít Janeček v něm definuje základní aspekty lidské osobnosti, které

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

může ukazovat lidský obličej. Jedná se o **společenskou, osobní a intimní identitu**. **Společenská identita** je to, co se v mezilidském kontaktu ukazuje jako první. Projevuje se souborem konstantního jednání v adaptaci a konformitě se svým prostředím. Člověk je často vnímán skrze svou profesi a do mediálního obrazu přichází jako expert na danou problematiku. To je identita, která se v mluvících hlavách projevuje nejčastěji. **Osobní identita** zobrazuje pohled do zákulisí určité osobnosti. Objevujeme ji, když se osobně nebo s kamerou přiblížíme určitému jedinci. Nejhlubší obraz člověka poskytuje **intimní identita**, která se vyjevuje ve chvílích, kdy je člověk sám se sebou. Je zdrojem největší emocionality. Tyto tři identity nejsou nijak výrazně ohraničené, prolínají se jedna s druhou a objevují se ve vrstvách. Všechny tři vrstvy může zobrazit dokumentární film skrze mluvící hlavu.[31]

Na základě výše popsaných modalit popisuje Janeček tři (respektive čtyři) různé druhy mluvící hlavy. **Popisná neboli racionální hlava** se objevuje zejména v televizi a reprezentuje všechny znaky stabilní a konstantní **společenské identity**. Člověk je zde redukován na roli experta za utlumení všech osobních a emocionálních prožitků. „*Řeč je neosobní a vysoce srozumitelná, snaží se vyjádřit jevy a skutečnosti tak, aby bylo dosaženo maximální shody na jednoznačném a konečném porozumění jejich významu a smyslu se všemi, kdo sdělení přijímají.*"[32] Typickým příkladem může být moderátor televizního zpravodajství. Jako tvořivý příklad popisné mluvící hlavy uvádí Janeček scénu s úspěšnou folklórní malérečkou z filmu *Moravská Hellas* (1963, R: Karel Vachek), kdy je žena nasnímána v pohybu a představuje svou práci v prostředí, kde žije. Janeček zároveň

31 JANEČEK, Vít. Dramatika mluvící hlavy. *Dok.revue* [online]. 28. 4. 2014 [cit. 2018-05-04]. Dostupné z: https://www.dokrevue.cz/aktualne/dramatika-mluvici-hlavy.
32 Tamtéž.

podotýká, že nejde o mluvící hlavu v čisté formě, protože je kamera v pohybu, a navíc je velikost záběru poněkud širší, než je u mluvící hlavy obvyklé.[33]

Zvláštním typem popisné mluvící hlavy je **rétorická hlava**, která se objevuje v případech, kdy mluvčí přednáší takovým způsobem, jehož míra působivosti a přesvědčivosti leží za hranicemi slov. Výrazně se zde projevuje osobnost mluvčího, ale stále zůstává pouze ve **společenském modu**. Příkladem mohou být výpovědi Ilony Švihlíkové, Václava Bělohradského, Jana Kellera a Tomáše Tožičky ve filmu *Závod ke dnu* (2011, R: Vít Janeček). Mluvící hlavy v těchto případech podávají výklad velmi osobitým způsobem, jako například ve filmu *Obklíčení – Demokracie v osidlech* (2009, R: Richard Brouillette) nebo ve snímku *Kapitalismus chytil průvan* (2009, R: Richard Wolf).[34]

Druhým modem je tzv. **svědčící hlava**. „*Proud řeči z úst takové hlavy aktualizuje hluboké osobní prožitky a svědectví o nich často tvoří poutavé vyprávění, příběh sám, který nedá filmovému tvůrci odtrhnout oči od úst vypravěče.*"[35] Tento typ se vyskytuje u vyprávění minulých událostí a výrazně se v něm projevuje **osobní identita** mluvčího. Mluvčí je snímán tak, že jeho pohled směřuje blízko osy kamery, čímž vzniká silný vztah mezi mluvčím a divákem. Tohoto efektu lze pak ještě docílit použitím **interrotronu** nebo **Eye direct** technologie, kdy se mluvčí dívá přímo do kamery, tedy na diváka. Typickým příkladem může být film *Mlha války* (2003, Errol Morris).[36]

33 JANEČEK, Vít. Dramatika mluvící hlavy. *Dok.revue* [online]. 28. 4. 2014 [cit. 2018-05-04]. Dostupné z: https://www.dokrevue.cz/aktualne/dramatika-mluvici-hlavy.
34 Tamtéž.
35 Tamtéž.
36 Tamtéž.

Posledním typem mluvící hlavy je pak **zpovídající se hlava**, která exponuje **intimní identitu** mluvčího a výpověď se dotýká zkušeností, které již nelze sdílet. Je to moment, kdy mluvčí zapomene, že vypráví příběh, a dostane se do modu zpovědi. Tento modus se objevuje částečně například ve filmu *Ivetka a hora* (2008, R: Vít Janeček).[37] *„Ve filmu* Ivetka a hora *jsme ve střižně narazili na problém, kdy rozvíjení Ivetčina vyprávění formou vizuálních situací začalo oslabovat vyznění jejího svědectví. A tak mizely některé situace na úkor ‚mluvící hlavy', která v celku filmu osciluje mezi modem svědectví a zpovědi.* "[38]

Tyto tři způsoby použití velmi názorně kategorizují mluvící hlavu a ukazují způsoby jejího využití v dokumentárním filmu. Janečkův text je velmi zásadním manifestem, který upozorňuje na možnosti použití mluvící hlavy jako uměleckého prostředku. Bojuje proti pojetí mluvící hlavy jako *„fyzičnem obtěžkané entity, která spoutává možnosti poetického vyjadřování i zvrstvování filmové narace"*.[39] Obhajuje použití mluvící hlavy a tvrdí, že mluvící hlavy *„mohou přinášet stejně intenzivní prožitek a svědectví o (lidském) bytí a učinit tak z ‚mluvící hlavy' legitimní umělecký postup"*.[40] Tato kniha se na rozdíl od Janečka bude nadále věnovat výhradně mluvící hlavě, která vznikla ze **situace rozhovoru**. Nebude se zaměřovat na ty formy mluvící hlavy, které vznikly záznamem přednášky nebo výpovědí moderátora či redaktora do kamery.

37 JANEČEK, Vít. Dramatika mluvící hlavy. *Dok.revue* [online]. 28. 4. 2014 [cit. 2018-05-04]. Dostupné z: https://www.dokrevue.cz/aktualne/dramatika-mluvici-hlavy.
38 Tamtéž.
39 Tamtéž.
40 Tamtéž.

4

ÚHLY POHLEDU NA MLUVÍCÍ HLAVU

4. ÚHLY POHLEDU NA MLUVÍCÍ HLAVU

Na mluvící hlavu lze pohlížet z mnoha různých úhlů. Tato kapitola se věnuje primárně těm úhlům pohledu, které úzce souvisejí s realizací natáčení, formálním prostředkem a tematickým rámcem mluvící hlavy z pohledu tvůrce audiovizuálního díla.

Na mluvící hlavu je také možné pohlížet z pohledu filozofie. Nepopírám, že filozofický pohled může být pro filmaře inspirativní a může ovlivnit tvůrčí rozhodnutí, ale bohužel nejsem vybaven znalostí filozofie natolik, abych se tomuto pohledu mohl hlouběji věnovat.

4.1 MLUVÍCÍ HLAVA Z POHLEDU PRODUKCE

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

Rozpočet

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

K efektivnosti mluvící hlavy z pohledu produkce se vyjadřuje Ivo Bystřičan: „*Ta tzv. mluvící hlava, různě použitá, může být východiskem, jak zvládnout konkrétní věc natočit v daném rozmezí dnů, které minimálně u naší televize, je malé.*“[41]

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

Logistika

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

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

41 Rozhovor s Ivem Bystřičanem ze dne 26. 7. 2018.

vlastní pozadí, aby dosáhli sjednocujícího efektu. V závislosti na velikosti i pozadí je pak nutné volit větší vozidlo pro dopravu štábu a technického vybavení. Výhodou ateliéru je přítomnost světelného parku, ale pronájem prostor nebývá úplně zanedbatelnou položkou.

Natáčecí plán

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

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

Při plánování rozhovorů je dobré vzít v úvahu osobnost respondenta, jeho vztah k tématu a roli v příběhu. Může se totiž stát, že rozhovor s jednou postavou ovlivní otázky a témata následujícího rozhovoru. Plánování rozhovorů se společensky exponovanými osobami může být velmi složité a časově náročné. Martin Kohout k tomu dodává: „*Když točíte se staršími pamětníky, stojíte před dilematem, jestli rozhovor raději rychle natočit, dokud je to vzhledem k jejich zdravotnímu stavu možné, nebo počkat půl roku až rok, než budete mít lepší otázky. Pořadí respondentů totiž mění pokládané otázky spolu s tím, jak tématu přicházíte na kloub nebo zjišťujete, že se ve výpovědích dotazovaní rozcházejí, a proto víte, že se máte ptát více do hloubky. Tlak*

zdravotního stavu zpovídaných osob také způsobuje, že když začínáte točit s nejstarší osobou jako první, máte neustále pocit, že jste nic nenatočili. Máte pocit, že řekli například jen tři pěkné smysluplné věty, ale když vám potom jiní řečníci dodají kontext, nakonec vidíte, že s jejich výpověďmi lze pracovat mnoha způsoby a že jsou to výpovědi vrcholně důležité.“[42]

Workflow

Pokud tvůrce vytváří film, kde se chystá mluvící hlavy kombinovat s dodatečným materiálem, je nutné koordinovat natáčení a zejména postprodukční práce s dalšími spolupracovníky, protože jednotlivé druhy materiálu se vzájemně ovlivňují. Například archivní materiály mohou nahradit výpověď a naopak. V ideálním případě by bylo dobré mít všechny materiály před začátkem střihu. To je většinou z mnoha důvodů nerealizovatelné. Ale i kdyby to bylo možné, tak proces střihu ukazuje nové cesty a žádá si vyhledávání dodatečných materiálů. Je tedy nutné jednotlivé práce vzájemně koordinovat tak, aby se zabránilo zbytečně vynaloženému úsilí. Každý tvůrce má svůj vlastní způsob práce a postup, jakým pracuje. Těžko lze asi vytvořit jednotné workflow, které by vyhovovalo každému.

4.2 MLUVÍCÍ HLAVA JAKO FORMÁLNÍ PROSTŘEDEK

Pohlížíme-li na mluvící hlavu jako na formální prostředek filmového dokumentu, má tvůrce několik možností, jak ovlivňovat

42 Rozhovor s Martinem Kohoutem 31. 1. 2019.

estetické působení mluvících hlav, jejich význam i celkové vyznění. Následující kapitola naznačí formální možnosti a otázky, kterými se filmař pracující s mluvícími hlavami musí nutně zabývat.

Snímání

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

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

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

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

Střih

Způsob střihu je částečně určen již při snímání. Pokud je rozhovor natáčen na více kamer, umožňuje to použití kontinuitní střihové skladby, která zakrývá střihové švy. Zde je samozřejmě nutné, aby byla dodržena pravidla tzv. **skladebného snímání**. Musí být dodrženy předsnímací jednoty, úhel a velikost obou záběrů se musí lišit.

Oproti tomu jednokamerové snímání vyžaduje buď kombinaci s jiným materiálem, který může viditelné švy překrýt, nebo použití diskontinuitního střihu a tzv. **jump cutů**[43]. Jump cuty jsou spíše zcizujícím prvkem upozorňujícím na samotné filmové médium a manipulaci s výpovědí respondeta, protože střih zviditelňují.

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

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

Zvuk

Nejvýraznějším prostředkem mluvící hlavy je mluvené slovo, které přenáší většinu informací. Je proto nutné, aby bylo kvalitně nasnímáno. Kontaktní zvuk z kamerového mikrofonu je pro tyto účely nevhodný.

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

Vhodnější je užít externího mikrofonu nebo mikroportu, případně oba typy kombinovat. Charakter projevu se nebude měnit pouze v závislosti na použité technologii, ale také na vzdálenosti respondenta od mikrofonu. Zvukaři doporučují, aby byl mikrofon umístěn co možná nejblíže k ústům mluvčího. V případě delších rozhovorů je pak vhodnější použít stojan, protože žádný mikrofonista neudrží mikrofonní tyč ve správné poloze déle než několik minut. V některých případech je dokonce mikrofon umístěn přímo v záběru, což sice vytváří zcizující efekt, na druhou stranu to však umožňuje zachytit hlas téměř na úrovni vnitřního monologu.

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

Důležité je také zmínit ticho. Je to nástroj zvukové skladby, na který tvůrci obvykle zapomínají. Moment, kdy mluvící hlava umlkne přemožena vlastními vzpomínkami, může být velmi intenzivním prožitkem. Mluvící hlavy mohou umlknout a na moment se proměnit na tzv. **mlčící hlavy**[44].

4.3 MLUVÍCÍ HLAVA Z POHLEDU OBSAHU

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

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

Výběr respondenta

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

Pokud má respondent vadu řeči nebo problémy s vyjadřováním, bude zásadní otázkou to, zda vůbec takového respondenta použít. Tito „problematičtí" respondenti vyžadují speciální zacházení. Každopádně osobnost mluvčího ovlivňuje způsob práce s ním bez ohledu na jeho rétorické schopnosti.

Příprava respondenta na rozhovor

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

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

Vedení rozhovoru

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

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

4.4 MLUVÍCÍ HLAVA V KONTEXTU JINÉHO MATERIÁLU

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

V následující části budou popsány materiály, které se obvykle s mluvící hlavou kombinují, a tvůrčí aspekty použití jednotlivých druhů materiálů. Kapitola se ovšem nebude věnovat kombinaci mluvící hlavy s observačně natočeným materiálem, protože pole tvůrčích možností je v tomto případě nepostižitelné a vzpírá se jakékoli kategorizaci.

Práce s archivními filmy

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

Způsob použití archivního materiálu závisí na druhu filmu a záměru tvůrce. Někteří tvůrci chtějí zachovávat historickou věrnost, jiní chtějí ilustrovat a ostatní pouze evokovat atmosféru doby. Důležité je uvědomit si, že archivní materiál nese určitý význam, který se nějakým způsobem vztahuje k výpovědím postav.

Práce s archivními fotografiemi

Fotografie slouží obvykle stejnému účelu jako filmový nebo video materiál. Jediný rozdíl je v tom, že fotografie zachycují statický okamžik.

Tento nedostatek může být kompenzován v případech, kdy existuje série fotografií, a divák tak může získat dojem rozfázovaného pohybu.

Někteří tvůrci fotografie rozhýbávají buď přímo při snímání, nebo posléze v postprodukci. Průkopníkem rozhýbávání fotografií je Ken Burns, který používal nejen zoomování, ale také nejrůznější panorámy, které umožňují fotografie oživit.

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

Práce s rekonstrukcemi

Hrané rekonstrukce často nahrazují chybějící materiál a pracují s prostředky hraného filmu. Jejich nevýhodou mohou být vysoké finanční náklady, zejména jedná-li se o historické období. Na rozdíl od archivních materiálů nebo fotografií hrané rekonstrukce postrádají autenticitu, protože se nepracuje se sociálními herci, kteří jsou ve filmu sami sebou, ale s herci, kteří předstírají, že jsou někým jiným. Pro použití hraných rekonstrukcí je potřeba ovládat vedení herce, aby byly sekvence uvěřitelné.[45]

Práce s animací nebo ilustracemi

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

45 Pro práci s hercem doporučuji: WESTON, Judith, *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television*. Michigan: Michael Wiese Productions, 1996. ISBN 0-941188-24-8.

5



JAK S MLUVÍCÍ HLAVOU PRACOVAT?

5. JAK S MLUVÍCÍ HLAVOU PRACOVAT?

Když jsem se zamýšlel nad tím, jak se dá s mluvící hlavou pracovat, bylo mi jasné, že nelze vycházet pouze z vlastních zkušeností. Rozhodl jsem oslovit přední české dokumentaristy. Jsou jimi Bára Kopecká, Petr Jančárek, Tomáš Doruška, Ivo Bystřičan, Apolena Rychlíková, Martin Kohout, Vít Klusák, Lukáš Kokeš, Helena Třeštíková, Jan Gogola ml. a Miroslav Janek.

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

Mým původním záměrem bylo vytvořit metodiku práce s mluvící hlavou. Definoval jsem problémy, které jsem ve své tvorbě řešil, a následně formuloval tematické okruhy rozhovorů:

» Jak definovat mluvící hlavu?
» Jsou mluvící hlavy legitimním výrazovým prostředkem?
» Patří mluvící hlava do televize, nebo do filmu? A jaký je v tom rozdíl?
» Jaké jsou příčiny averze k mluvícím hlavám?
» Jaké jsou výhody práce s mluvící hlavou?
» Jaké jsou nevýhody práce s mluvící hlavou?
» Jak připravovat respondenta na rozhovor?
» Jak vést rozhovor s respondentem tak, aby byla výpověď co nejefektivnější?

» Co dělat s „problematickými“ mluvčími, kteří mají silný příběh?
» Jak nejlépe snímat mluvící hlavu? Ve studiu, nebo v přirozeném prostředí? Jak ji nasvítit?
» Má se mluvící hlava natáčet na více kamer? Jaké jsou výhody a nevýhody vícekamerového řešení?
» Jaký úhel pohledu funguje nejlépe: do kamery, blízko k ose kamery nebo mimo osu kamery?
» S čím se dají mluvící hlavy kombinovat? Mohou stát samy o sobě?
» Jak se dá pracovat s archivními materiály? Jaké jsou přístupy?
» Co si myslíte o hraných rekonstrukcích, případně animaci, doplňujících mluvící hlavy?
» Jak přistupovat k natáčení hraných rekonstrukcí?
» Jak se dá pracovat s komentářem? Mají se mu tvůrci spíše vyhnout?
» Jak stříhat mluvící hlavy? Kontunuitní versus diskontinuitní přístup?
» Jak může zvuková skladba pomoci intenzitě výpovědí?
» Jaký je ideální workflow při použití rozhovorů, archivů a animací? Co je třeba mít před začátkem střihu a co lze dodělávat v průběhu?

Tyto otázky reflektují všechny tvůrčí aspekty, které musí tvůrce během kreativního procesu zohlednit. Nutno podotknout, že tvorba filmu není exaktní disciplínou a neexistuje v jejím případě jedno správné řešení. Vždy je nutné zohlednit kontext a téma filmu,

které autor zpracovává. Často tedy mohou být funkční zcela opačné přístupy použité v různých kontextech. Ve volbě způsobu práce s mluvící hlavou také hraje velkou roli osobnost tvůrce a jeho estetické preference. Díky tomu nemůže vzniknout metodika v klasickém slova smyslu. Žádný obecně platný manuál nelze vytvořit. Rozhodl jsem se proto s výpověďmi dokumentaristů pracovat specifickým způsobem.

Při výrobě filmu se používá metoda tzv. **paper cut**. Natočené výpovědi jsou přepsány tak, aby si v nich mohl režisér vyznačovat vybrané výpovědi. Tyto se pak obvykle vytisknou na papír, jednotlivé výpovědi se nůžkami vystříhají a skládají se ve výsledný paper cut. Režisér pak má na papíře „sestříhanou" kostru celého filmu z výpovědí respondentů, a šetří tak drahocenný čas ve střižně.

Celkově jsem natočil zvukový záznam více než jedenácti hodin rozhovorů, které jsem si nechal přepsat do písemné podoby. Každý rozhovor jsem si nejprve podrobně prostudoval a vyznačil si vybrané pasáže. Následně jsem vytvořil samostatný dokument, do kterého jsem kopíroval vybrané výpovědi. Výpovědi jsem posléze řadil do tematických bloků.

Pracoval jsem s rozhovory jako střihač při tvorbě filmu. Měnil jsem tak například pořadí jednotlivých odpovědí, aby výpověď byla pochopitelná bez použití mé otázky. Zároveň jsem ve výpovědích zkracoval odbočky od tématu, vyhazoval váhání a přehazoval pořadí jednotlivých vět tak, abych tím zpřesňoval význam. Nikdy jsem zároveň neměnil původní význam respondentovy odpovědi. Jednotlivé výpovědi jsou řazeny tak, aby se neopakovaly a neustále rozvíjely téma mluvících hlav a práce s nimi.

Uvědomuji si, že tato metoda je zcela vzdálená exaktním vědeckým postupům. Nicméně svým konceptem naprosto odpovídá práci střihače nebo režiséra při tvorbě filmu a věřím, že pro čtenáře může být inspirativní.

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

5.1 PROLOG



Obr. 8: Snímek z filmu *Tabloid* (2010, R: Errol Morris)

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

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

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

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

Lukáš Kokeš: Mluvící hlava je jedno z dokumentárních klišé. Jeden z nejjednodušších prostředků, kdy respondent poskytne nějaké informace do filmu. Zároveň je to velmi funkční a přirozený výrazový prostředek. Předpokládá to ale **důkladnou práci s rešeršemi**, aby člověk nebyl jako novinář, který někam přijde, položí pár otázek a v podstatě se nikam nedostane. Podobně jako Errol Morris musíte být partnerem tomu, koho před kamerou zpovídáte. A musíte na to být připravení. Myslím si, že je to těžká metoda, pokud má fungovat dobře.

Apolena Rychlíková: Důsledkem nadužívání nebo spíš tupého používání se z mluvící hlavy stal tak trochu vysmívaný prostředek dokumentárního filmu. Klasická mluvící hlava, tak jak si ji asi představí normální člověk, je polodetail sedícího chlápka nad padesát, který vypráví odborné řeči v nějakém dokumentu. Ideálně je to navíc prostříhané nějakými překrývváky typu krajina, když jde třeba o ekologické téma. Z hlediska režie je to takový nejjednodušší prostředek, jak dostat nějakou výpověď do obrazu a nemuset úplně používat filmovou řeč.

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

5.2 VÝBĚR A PŘÍPRAVA RESPONDENTA NA ROZHOVOR



Obr. 9: Snímek ze seriálu *Vietnam War: Deja vu* (2017, R: Ken Burns)

Miroslav Janek: První podmínkou je, aby ten člověk byl sám o sobě **zajímavý, charismatický a aby uměl vyprávět**. **Aby vyprávěl něco fascinujícího**. To jsou tři zásady.

Martin Kohout: Pochopitelně nelze točit s kýmkoli. Respondenti se musí vybrat s ohledem na konkrétní důvody. Obvykle hraje roli specifický druh zkušenosti, kterou prošli. Na vlastní oči něco viděli nebo se přímo něčeho účastnili. Pak jsou pevnou součástí příběhu. Nebo je to tak, že reprezentují určitou skupinu lidí (politickou, zájmovou, profesní, s hendikepem a tisíce dalších...). Pak je dobré, aby byli výrazní a nechybělo, že umějí dobře vyprávět nebo že jsou něčím bizarní, zajímaví – pak nás baví na ně koukat.

Apolena Rychlíková: Pro mě je postava základ. Když jsme s Terezou Reichovou točily *Manifest jiné práce*[46] o lidech, kteří přemýšlejí jinak o práci z hlediska práva na volný čas a na seberealizaci, měli jsme tam moji kamarádku, kterou mám hrozně ráda a je dost významná česká kurátorka. Když přišla před kameru a měla mluvit, strašně koktala. Zpětně jsme si uvědomili, že ačkoli nesla nějakou velmi zajímavou myšlenku a velmi zajímavý příběh, v tom filmu to neprodáš.

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

Jan Gogola ml.: Při přemýšlení nad výběrem aktérů do svých filmů je pro mě hodně důležité, aby ti lidé byli schopni nějakého odstupu od sebe samých. Protože mi u těch filmů jde velmi často o moment proměny určitého osudu.

V momentě, kdy při setkání s tím člověkem vidím, že se třeba strašně kontroluje a hlídá, aby nějak působil, tak s takovými lidmi netočím (pokud to není nezbytně nutné). Protože mám pocit, že oni to pak trochu vnímají jako reklamu na sebe.

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

Apolena Rychlíková: Záleží na tom, jestli ten rozhovor chci mít konfrontační, nebo konsenzuální. Jsem zvyklá posílat některé okruhy dopředu. Nebo alespoň okruhy témat, aby ten člověk věděl, na co se má připravit. **Setkávání před natáčením je důležité pro vytvoření důvěry**, která by měla mezi respondentem a režisérem

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

nastat. Když je to třeba konsenzuální záležitost, tak se to s tím člověkem snažím probrat, abych viděla, jak reaguje. Nebo si alespoň obsahově říct, jaké body tam potřebujeme mít a proč. Nemá smysl nechat si to vyprávět. Pak by člověk točil a bylo by to úplně vyprázdněné, bez emocí.

Ivo Bystřičan: Já to vlastně většinou dělám tak, že se s tím člověkem snažím co nejdéle budovat vztah. Abychom se nějakým způsobem spřátelili a během toho období se pokouším co nejméně narážet na to téma. Až v momentě, kdy se mi zdá, že ho opravdu chtějí vědět a že na tom trvají, začnu pomalinku upouštět stavidla tématu a říkat, o čem přesně by to mělo být. Zároveň se snažím, aby moc nevěděli, co si o tom vlastně myslím.

Při kontaktáži chci toho člověka nějak uvrtat předem. Dokud jsme se ještě neviděli, tak mu třeba mailem vysvětlím, že je to důležité a že v tom má hrát roli. A potom tam zajedu, popovídat si a nějak se sblížit skrze můj zájem o něj. Ale co nejmíň se při tom bavím přímo o daném tématu před samotným natáčením.

Helena Třeštíková: Když jsem točila *Paměť dvacátého století*[47], vždycky jsem se s těmi lidmi předem setkala, abych se představila a vysvětlila, o co mi jde. Mám ale dojem, že to bylo pokaždé jen jednou, protože jsem se strašně bála otevírat nějaká témata, která potom budu chtít natáčet. Docela klidně se může stát, že když se s těmi lidmi o tom bavíte předem, tak až tam přijedete s kamerou, řeknou vám: „No, tak jak jsem vám to řekl minule, tak to bylo." To je docela běžné.

Když se setkáte, je strašně výhodné mluvit úplně o něčem jiném. Samozřejmě říct základní info, o co vám jde, kolik vás přijde. Potom

47 *Paměť 20. století* je volný cyklus dokumentárních filmů pro Českou televizi, který vznikal v rozmezí let 2003–2007.

dostanete kafe: „Ježiš, umíte dělat dobré kafe. Z čeho to děláte, jak to melete?" A na ty zásadní věci se ptát až před kamerou.

Petr Jančárek: Pokud jde o člověka, který dává běžně tři až čtyři rozhovory za měsíc, tak ho připravujete jinak, než když se bavíte s člověkem, který poprvé v životě sedí před kamerou. Je to na vás jako na autorovi nebo na tazateli nebo na štábu, abyste **vytvořili prostředí, ve kterém se ten člověk bude cítit komfortně a bude se s vámi ochoten bavit.**

Tomáš Doruška: Neexistuje jedna cesta. Určitě to bude jiné, když se bude jednat o starou paní a ještě třeba po mrtvici, než když půjde o stejně starého člověka, který má všech pět pohromadě.

Lidé jsou uvolněnější, když ví, že s nimi nebudete manipulovat, že mají určité věci pod kontrolou – dáte jim třeba možnost autorizace.

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

5.3 VEDENÍ ROZHOVORU



Obr. 10: Snímek z filmu *Zkáza krásou* (2016, R: Helena Třeštíková)

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

Ivo Bystřičan: Dobrý rozhovor je takový, kdy se ten samotný zpovídaný člověk dozví něco nového o sobě. Najednou musí o něčem znovu přemýšlet, promýšlet a měnit svůj léty usazený pohled na sebe sama a na to, jak ty věci vlastně byly. Člověk je trochu zpochybněný ve svém dosavadním přemýšlení, které většinou už petrifikovalo. Já bych byl taky schopný odpovídat pořád dokola to

samé jako kolovrátek. Dobré rozhovory jsou, když se ty předpoklady zpochybní. Člověk najednou neví, jak by odpověděl.

Petr Jančárek: Podle mého nejlepšího přesvědčení neexistuje žádný návod. Metoda spočívá v tomto: **Chovejte se tak, abyste z konkrétního člověka dostali, co je v něm nejlepšího.** U někoho to může být strohý komisní přístup, u jiného může jít o čas, který tomu věnujete. Těžko říct, je to spíš psychologická než filmařská úloha.

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

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

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

Miroslav Janek: Snažím se s tím člověkem strávit hodně času a točit co nejméně. Snažím se **smazávat rozdíl mezi točením a netočením**

a po celou dobu vést volně plynoucí konverzaci. A pokud zjistím, že nutně potřebuju nějaké povídání, které pomůže držet film pohromadě (říkám tomu cement), pak ho většinou točím až poslední natáčecí den, kdy už se s protagonistou dobře známe a víme, jak na to.

Jan Gogola ml.: Já se snažím střídat roli kamery a média jako nástroje, které vytváří na všechny zúčastněné určitý tlak. Z toho důvodu, že je to konzerva věčnosti. To může ty lidi znervóznit do té míry, že budou v jisté křeči. Proto je jedním ze způsobů, jak to medium používám, snaha ho zneviditelnit, a to tak, že kameraman i zvukař jsou domluvení, máme různé signály, že se chystá mizanscéna, a točí se způsobem, že to ten člověk vlastně nepozná. On samozřejmě ví, že je tam kamera, že tam stojí člověk s tím tágem. Ale já se ptám na něco, co visí na stěně, ptám se na včerejší fotbal a vytvářím nějakou **přirozenou, uvolněnou komunikační situaci,** v jejímž průběhu vlastně najíždím na to téma, o které nám jde. Bez toho, že bych řekl: „Tak co, hoši, jsme nachystaní? Kamera jede, zvuk?"

Druhý případ je ten, kdy si člověk nevěří, že má co říct. A já proto najednou zatlačím na pilu: „Prosím vás, teď jsme tady a je tady kamera. Je to strašně důležité a já chci, aby se o tom dozvěděli i ostatní lidé, o té vaší zkušenosti, kterou jsem ještě od nikoho jiného neslyšel." V ten moment se obrátí role mého přístupu k tomu médiu a v určitou chvíli ho vlastně využívám k vyhecování, k **vyprovokování** toho člověka.

Už se mi párkrát vyplatilo, že jsem třeba z určitého důvodu odešel uprostřed natáčení. Ten člověk mluví a já řeknu něco ve smyslu: „Promiňte, musím si odskočit, mluvte dál." Zmizím. Nebývá to ale situace mluvících hlav. Já to spíš používám, když je těch aktérů před kamerou víc a když mám pocit, že moje přítomnost v určitou chvíli brání tomu, aby se více uvolnili.

Martin Kohout: Naučil jsem se několik jednoduchých triků. Je zejména důležité, aby se respondent cítil dobře, proto je dobré, aby mu člověk neskákal do řeči, když mluví o periferní záležitosti, která je pro něj podstatná (už proto, že někdy až posléze zjistíte, že to nebyla periferní záležitost). Díky tomu může přijít respondent sám od sebe s něčím, na co se ho nezeptáte, protože nevíte, že se máte zeptat. Takhle mi na konci rozhovoru Petr Havlík řekl, že zorganizoval setkání Havla s Klausem, kde si vzájemně vyšli vstříc ohledně kuponové privatizace a restitucí – zcela klíčová věc pro film *Česká cesta*[48],kterou by mi bez důvěry a určité rozvolněnosti debaty pan Havlík nikdy neřekl.

Jinou možnost než získat důvěru nemáte a domnívám se, že je to nutné i u konfrontace s nepříjemnými fakty, protože jinak se s vámi nikdo bavit nebude a suše odejde, nebo vás pak bude právně popotahovat. Je potřeba si to přiznat a pracovat s tím. Nakonec jsem zjistil, že i zločinci si o sobě nemyslí, že jsou zločinci, mají svůj morální systém, to musíte vědět a pracovat s tím. Jedním z drobných prostředků, jak získat důvěru, je například rozdělení rozhovoru v polovině přestávkou na kafe nebo přechod do jiného prostředí (což pak může působit trochu problém ve střihu). Mezi tím si řeknete neformálně bez kamery pár věcí, napětí se uvolní, a pokud dotyčný není vyčerpaný, druhá polovina rozhovoru může být daleko otevřenější, a tím i zajímavější. Je to věc obecně známá z veřejných debat, po přestávce se mluví otevřeněji.

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

48 *Česká cesta* (2015, R: Martin Kohout).

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

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

Tím se dozvím i něco o sobě, protože s každým člověkem máte něco společného. V momentě, kdy ho dostanete do nepříjemné situace, musí se začít bránit a to znamená sám sebe vysvětlit trochu podrobněji a poctivěji. Tím pádem se najednou ukazuje i něco ze mě, protože máme navzájem víc společného, než si myslíme.

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

Helena Třeštíková: Jednu věc říkám hned na začátku: „Prosím vás, nemluvte spisovně.“ Protože **spisovnost je strašně problematická a protivná**. Většinou řeknu: „Berte to, jako že si povídáme spolu. Nejsme žádné Televizní noviny, nemusíme mluvit spisovně.“ I já sama se snažím nemluvit spisovně.

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

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

Možná to i trochu přeháním. Nechci tím říct, že bych byla nějaká vypočítavá svině, která si o někom myslí, že je debil, a přitom ho chválí. Tak to ne. Myslím, že na každého to funguje, protože ho to uklidní. Jenom si to představte, člověk jde na schůzku s vámi a říká si: „Ježišmarja, já vůbec nejsem zvyklej mluvit. Jak já to jen řeknu? Co když mi budou vypadávat slova? Mluvit je težký. A budou na mě koukat. Co když neudržím nit?“ Pak si sedne naproti a vy mu řeknete: „Ale vy to říkáte úplně senzačně!“ Každý tak trošku roztaje.

Vít Klusák: Byly situace, kdy jsem potřeboval někoho zaskočit, politika nebo i vlastního otce. Když lidé cítí, že na ně míří kamera, tak chtějí říkat, co vědí a co už mají vyzkoušeno, že zabírá. Nejsou moc ochotní pouštět se do nějakého riskantního uvažování. Gogola, Vachek nebo Mareček dělají to, že ty lidi určitým způsobem znejistí. Gogola se zeptá pekařky: „Je ten koláč nekonečný? Má nějaký konec?“ Člověk si řekne, že se mistr Gogola snaží filozofovat, a pekařka odpoví: „No, koláč je dokola, tak je nekonečný, ale když do něj kousnete, tak mu vyrobíte

konec.“ A vlastně mu odpoví dobře. On se jí neptá, aby ji ztrapnil, ale chce ukázat, že i obyčejná ženská s koláčema dokáže přemýšlet.

Petr Jančárek: Nepoužívám ve filmu své otázky, protože zdržují. Filmový čas je strašně drahý a já ho nechci utrácet tím, že se budu na něco ptát. Potřebuju, aby to, na co jsem se ptal, bylo obsaženo ve výpovědi. Je to o dynamice, o čase. Ta hodina nebo půlhodina, kterou máte na film, se má zužitkovat tím, že mluví respondent, ne vy. Mám na to takovou otřepanou formulku. Vždycky těm lidem říkám: „Heleďte, já komanduju i prezidenty…“ Když s nimi mluvím, vždy je prosím, aby odpovídali celou větou jako ve škole. A tomu lidi většinou rozumějí.

Rozhovor musíte hlídat, to je součástí práce. Čili si musíte vlastně pořád hlídat, aby ty odpovědi byly použitelné. Jaký čepeček měla Karkulka? Když odpověď zní: „Červený.“, tak je to zkrátka špatně. Správná odpověď zní: „Karkulka měla červený čepeček.“

Lukáš Kokeš: Když někomu řeknete: „Odpovídejte celou větou. Budu muset vystřihnout své otázky, tak začínejte celou větou,“ podle mě to spoustu lidí vyvede z míry. Myslím, že je to rušivý moment, který spíš spěje k tomu, aby se rychle něco natočilo.

Ivo Bystřičan: Někdy je otázka důležitější než odpověď. Velmi dobrou metodou může být, když v tom filmu zazní i otázky. Těmi otázkami se dá mnoho říct a zároveň to tam vnáší figuru režiséra jako někoho, kdo projevuje svůj úmysl nebo svoje hodnoty. Už to nechávám znít z toho, jaké lidi použiju, jak je sestříhám a jak je seřadím. Těmi otázkami dávám jasnou navigaci svého myšlení a taky nechávám diváka nesouhlasit. Může spolu se mnou nesouhlasit s nesouhlasícími mluvícími hlavami. Může být na jejich straně, může být na mé, může být ještě úplně na jiné.

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

Když jde o vyprávění dramatických věcí, tak reaguju, ale neptám se. Jenom koukám, mlčím, divím se a žasnu. On souká další a další informace a někdy jsou to právě ty nejzajímavější výpovědi.

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

Jan Gogola ml.: My třeba považujeme za projev sebevědomí, jistoty a suverenity, když někdo vystupuje a vyjadřuje se jednoznačným způsobem. Tady nastává otázka, jestli k jisté bytostnosti a přesvědčivosti člověka třeba nemá patřit i to, že se odmlčí, že přeruší větu, že se zamyslí, že znejistí, že se vrátí k tomu, co řekl, a řekne to jinak. A takový moment formální blízkosti toho detailu mluvící hlavy najednou vytváří z obličeje respondenta určitou krajinu s různými polohami, která nám o tom člověku může říct, že má i jiné prostory. Něco ukrývá, něčeho se bojí, k něčemu chová zášť, s něčím se identifikuje. To se může projevovat i v tom, jaký má výraz, jakou má intonaci, jaké má posazení hlavy, když zrovna mluví o té či oné věci. **Když někdo mluví o nějaké rozjitřující životní zkušenosti a doj-**

dou mu slova – nedokáže to vyjádřit – tak si myslím, že můžeme zůstat i v minutovém tichu, kdy se ten člověk odmlčí, protože ho přemůže vzpomínka. I tato situace je vyjádřením, jak ta zkušenost pro onoho člověka byla důležitá, jak na něj dolehla, ale taky je to živá zkušenost.

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

Martin Kohout: Když je odpověď moc dlouhá, tak se dá do výpovědi skočit a vložit tam například jméno osoby o které se mluví (Klaus? – Ano, Klaus). Pak to v tom bodě můžete střihnout a výpověď je srozumitelná.

Nebo se na to po skončení výpovědi nenápadně zeptat znovu, ještě jednou, jako byste nechápali, a respondent to zopakuje už třeba kratší a srozumitelnější větou.

Obvykle taky platí, že **čím srozumitelnější a kratší otázka, tím srozumitelnější a kratší odpověď**. Když to člověk rozkecává a začne se do toho zamotávat, tak respondent pochopí, že je to takové volnější, a začne se taky zamotávat, což je dobré, ale ne v každém momentu rozhovoru, například když se ptáte na konkrétní klíčové věci.

Bára Kopecká: Když má vyprávění hodně široký oblouk, tak se z něj pak špatně dělá výřez. Je lepší nechat člověka mluvit a pak se k těm svým bodům vrátit a zopakovat je. Taky se může stát, že chce někdo strašně říct jednu věc, ale ty ses chtěl ptát chronologicky na

jinou. On je pak hrozně netrpělivý, protože ti potřebuje říct tu svou. Tehdy je dobré ho nechat a pak se třeba znovu vrátit k té hlavní.

Jan Gogola ml.: Když je výpověď příliš dlouhá, jsou různé cesty, jak postupovat. Jedna z nich je ta, že se k tomu vrátím za patnáct, dvacet minut. Musím na to pamatovat. Druhá cesta je normálně toho člověka poprosit a vysvětlit mu: „Prosím vás, je vás v tom filmu deset, ten film má třicet minut, na každého mám takovýhle čas. Nezlobte se, bohužel to nemůžu použít celé." Myslím si ale, že tohle se dá říct jednou, dvakrát za den. Víckrát se to použít nedá, poněvadž pak už ten člověk získá pocit, že je s ním problém, že to neumí sdělit, a může se urazit.

Pak je tu i třetí cesta. Říct, že nám došly baterky, došla kazeta, přerušil se kabel, zkrátka vznikl technický problém. „Nezlobte se, my jsme to chytli jen od půlky." A při této příležitosti dodat: „Nemusíte se vztahovat k tomu a tomu. Ten příběh je hrozně silný a bude ještě silnější, když se budete soustředit na tento motiv." Pokusím se ho nasměrovat tam, kam potřebuju.

Tomáš Doruška: Pokud člověk stojí, tak má potřebu formulovat stručněji. Má potřebu ukončit rozhovor dřív. Neusazujte ho do pohodlného křesla, kde se bude vykecávat dvě hodiny, ale prostě na stojáka osm minut výpovědí a je to!

Když to jinak nejde a respondenti mají závažné komplikace, tak jim na základě jejich myšlenek můžeš zformulovat ty tři věty, které řeknou. A zopakovat to s nimi několikrát, dokud to neřeknou správně. To je ale právě ten televizní způsob, který do filmu nepatří.

„Odpovídejte celou větou."– tohle je typická specialita ostravské televize. Strašně to usnadní celou televizní postprodukci publicistiky, ale u dokumentu bych řekl, že se to nesmí.

Bára Kopecká: Když má někdo silný příběh a neumí mluvit, nedá se nic dělat. Pokud ho potřebuješ, prostě ho necháš povídat, ale je potřeba ho nepřestříhat, i když dělá dlouhé pauzy, protože pak to vypadá, žes to takhle špatně sestříhal. Ne, že on tak špatně mluví. A ještě tomu vezmeš punc té autenticity, takže to pak působí, že jsi ho strašně zmanipuloval. Když mluví špatně, můžeš ho samozřejmě dusit, aby to řekl znovu. Když to z toho nevylézá, je lepší ten projev nechat tak, aby to vypadalo co možná nejpřirozeněji. Nesnažit se to moc upravovat. **Když ty lidi používáš, protože říkají něco osobního nebo emočního, tak si myslím, že to divák přijme, i když mluví špatně.** Protože se řídí tím nonverbálním projevem a může si to domyslet. Pokud respondetům nejde rozumět, tak leda titulky.

Lukáš Kokeš: Pokud máš někoho, kdo má problémy s mluvením, je to z padesáti procent spíš otázka na toho člověka, jestli chce tímhle stylem svůj silný příběh předat. Může to být konceptuální rozhodnutí, že to bude celé koktavé, nebo se pak můžeme společně rozhodnout, že to nechceme. Třeba bych najal herce. Pokud by to nebyl dobrý nápad, tak bychom mohli udělat komentář.

5.4 SNÍMÁNÍ



Obr. 11: Snímek z filmu *CERN* (2013, R: Nikolaus Geyrhalter)

Vít Klusák: Jan Šmok, který vedl katedru fotografie, měl jednu rubriku v magazínu, kde mu lidé posílali fotky a on je přísně hodnotil. Jednou v nějakém rozhovoru řekl, že je dobré si uvědomit, co je kompozice. Řekl, že **to, co v záběru je, je stejně hodnotné jako to, co v záběru není**. Dobrá kompozice je o tom, že někdy ty dobré věci vyloučíš. To, co zůstane mimo záběr, vypráví podobně hodnotně jako to, co v něm je. Tím, že to mlčí.

Jan Gogola ml.: Myslím si, že u mluvících hlav se hodně podceňuje prostor. Často můžeme vidět, že na pozadí jakoby nezáleží. A často se to řeší dvěma nešťastnými způsoby. Mám mluvící hlavu a je úplně jedno, kde sedí. Dám si jen pozor, aby za ní nebylo okno, protože to by mi dělalo konturu.

Druhý problematický moment je, když se za lidi dá nějaké černé pozadí nebo plenta a oni se skvěle vysvítí. Myslím, že tady musíme

dát pozor na míru té artificiálnosti. Do jaké míry má být ten člověk opravdu vysvícený katalogovým způsobem? Máme tu někoho, kdo vzpomíná na něco znejišťujícího, a přitom je v té mizanscéně zaobalený do něčeho, co je zcela vzdálené momentu každodennosti, protože je před námi najednou hvězda uchopená perfekcionistickým způsobem. Myslím si, že je dobré uhlídat, abychom tou mírou perfekcionismu paradoxně neznepřehlednili živost té vzpomínky. Míra profesionality je zrádná a musíme dávat pozor, aby to nebylo umělohmotné.

Lukáš Kokeš: Nevadí mi černý samet v pozadí a studiový typ svícení. Zároveň si poměrně často vzpomenu na to, co dělal Nikolaus Geyrhalter. Ten točil rozhovory tak, že za lidi, kteří se nacházeli v reálném prostředí nějaké atomové elektrárny, natáhl igelit, takže se celé pozadí rozostřilo.[49] Mělo pak zvláštní opar a ti lidé se z toho reálného prostředí najednou vyloupli, protože za sebou měli natažený igelit. To mi přišlo jako dobrý způsob, jak v reálném prostředí dosáhnout určitého typu abstrakce. Zároveň ale neudělat asepticky čistý ateliér. Je to něco mezi. To mě zaujalo.

Miroslav Janek: Formální zpracování záleží na tom, o čem ten film je. O čem vypráví. Třeba v *Balutách*[50] jsme to nechtěli dělat u nich v obyváku, protože by to zbytečně rušilo koncentraci. Naopak, když chci člověka předvést v jeho prostředí, tak to natočím u něj v křesle. Opravdu záleží na jednotlivých případech.

Jako protipól proti Balutám bych uvedl svůj poslední film, což je *Brdečka*[51]. Tam mluví Tereza Brdečková o svém tatínkovi a není možné se sem tam ubránit pocitu, že je to mluvící hlava. Všechno

49 *CERN* (2013, R: Nikolaus Geyrhalter).
50 *Ghetto jménem Baluty* (2008, R: Pavel Štingl).
51 *Universum Brdečka* (2017, R: Miroslav Janek).

je natáčené v bytě, ve kterém s tím Brdečkou jako dítě vyrůstala. Jsou tam jeho psací stoly a všechny možné detaily, sošky a podobně. Tam dávalo pro změnu smysl co nejvíc s tím prostředím pracovat. Natáčel jsem tam pak i různé pohledy z oken. Tohle je jeden z případů, kdy je naopak dobré vytrhnout to z té abstrakce a dosadit do konkrétního prostředí.

Bára Kopecká: Záleží na tom, jaký máš **koncept.** Kdysi jsem dělala jeden, který hrozně rozesmál mé kolegy. Bylo to o popravách za falšování potravinových lístků v padesátých letech.[52] Musela jsem točit u lidí v jejich bytech, tak jsem to točila v kuchyni. Někde stály naaranžované koláčky. Myslím, že jsem to trošku přehnala, protože to byla taková ironie. Já takhle uvažuju vždycky. Když točím v jejich prostředí, tak proč bych je měla točit na gauči, když je to celé o jídle? Většinou mi to takhle funguje.

Apolena Rychlíková: Podle mě je taky důležité umět si říct, co tou mluvící hlavou chci sdělit, a snažit se k ní alespoň částečně vytvořit nějaké prostředí. Když jsem točila o Klinice[53], měla jsem tam mluvící hlavy, ale ty mluvící hlavy byly zasazené do prostředí, která odkazovala ještě na něco jiného.

Když jde o mluvící hlavy, většinou se snažím pracovat s nějakým anonymním prostředím. Takhle jsme to dělali ve filmu o bezdomovectví[54]. Měli jsme nasvícená bílá plátna, která vypadala, jako by to bylo v ateliéru. Byla ale umístěná přímo na místech, kde ti lidé žijí, a až v závěrečném záběru se odtajnilo, že nejsou v ateliéru, ale třeba uprostřed lesa. Byli nasvícení, takže to vypadalo jako v reklamě. S estetikou se snažím vždy pracovat s ohledem na téma, které vytvářím.

52 *Jak to bylo doopravdy: Mědirytina* (1999, R: Bára Kopecká).
53 *Nedej se: Klinika města* (2015, R: Apolena Rychlíková).
54 *Intolerance: Zábrany* (2015, R: Apolena Rychlíková).

Petr Jančárek: Já s oblibou používám tzv. mluvící hlavy na neutrálním pozadí. Často uvažuju tak, že když si můžu vozit vlastní pozadí a když vím, že bude hodně dobrých prostřihů, raději volím to neutrální, protože nejsem limitován prostředím a sjednocuju. Když vím, že s tím bude hodně práce, jdu raději do studia. Ve studiu se lépe pracuje i s koktavým respondentem, protože máte klid.

Když mi někdo řekne, že se se mnou bude bavit výhradně v této konkrétní hospodě, tak s tím budu mít problém. Budu muset počítat s tím, že v tom nepůjde tolik stříhat, protože bude v pozadí nějaký hluk. Je to případ od případu. **Kdyby se točilo v reálném prostředí, je důležité, abych měl dostatečnou variabilitu v hloubce ostrosti. Je potřeba ten objekt mluvící hlavy oddělit od pozadí tím, že mluvící člověk je zaostřený a to pozadí je pokud možno neostré**.

Ivo Bystřičan: Třeba *Příběhy 20. století* by se krásně daly točit doma, ale přijde mi, že to ten prostor hrozně zanáší. Vnáší tam kontext, který není podstatný. V tu chvíli není vůbec důležité, v jakých sociálních podmínkách ten člověk žije.

Studio je dobré, když je potřeba soustředit se na něco, co nijak nesouvisí s tím, jak ten člověk žije. Nedáme divákovi prostor, aby přemýšlel nad okolnostmi natáčení.

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

Pokud je rozhovor o tom, jak ten člověk žije, nebo to souvisí s jeho prací, s jeho oborem činnosti, s jeho rodinou nebo s jeho sociálními podmínkami, potom to tak může být.

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

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

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

Helena Třeštíková: Někdy točíte v takových provizorních podmínkách, že vás pustí na dvě hodiny do vězení. Tam člověk nemá moc času něco svítit a komponovat. Přílišné aranžování lidí je samozřejmě na škodu. Ať si sednou, kde je jim nejlíp, to je hrozně důležité. Ať se cítí dobře, ať jsou co nejvíc přirození, ale když mám zároveň pocit, že by to bylo kontraproduktivní, tak si troufnu těm lidem říct třeba: „Hele, teď je za tebou špatné pozadí, sorry. Můžeš si sednout támhle?“

Martin Kohout: Mně jde víc o tu psychologii než o to, jak to vypadá. Ideální je, když to vypadá vizuálně skvěle, ale dotazovaní musejí být co nejvíce otevření a uvolnění. To je jádro věci, protože ten důvod, proč se s nimi bavíme, je, aby něco řekli. Potřebujeme, aby se cítili dobře, a to začíná už ve chvíli, kdy s nimi domlouváte místo natáčení. Jsem přesvědčen, že bych rozhovory s některými lidmi vůbec nenatočil, kdybych je nenatočil u nich doma. Prostě by kvůli zdravotnímu stavu nemohli vyjít ven nebo by to pro ně bylo nesmírně stresující. A to už je z určitého hlediska omezující faktor. Protože to u nich doma nemusí vypadat vizuálně moc dobře, může to být malý prostor, může tam být tma nebo tam nejde pořádně nastavit kameru. Zase platí, že někdy je lepší nesvítit vůbec, aby je to nerozptylovalo.

Všechny tyto nevýhody by mohly vzbuzovat dojem, že kašlu na řemeslo, ale to není pravda. **To řemeslo je o tom, aby se daný člověk cítil co nejlíp a mluvil co nejpřirozeněji, to znamená nepravdivěji.** Když nasadí masku a bude sedět v křeči ve studiu, tak odvykládá to, co má naučeno. Ty ho musíš vtáhnout do toho přemýšlení, aby se otevřel, aby byl schopen naslouchat argumentům a reagovat na ně.

Ta kamera na to pak doplácí, protože pokud si to třeba člověk točí sám, tak se v tu chvíli nedokáže plně soustředit a nevšimne si třeba, že se změnilo světlo a podobně. Samozřejmě, že je to škoda, ale zároveň to nejde udělat jinak. Mnoho lidí se mě ptalo, jak jsem docílil toho, že mi tak upřímně odpovídali ve filmu *Česká cesta*. Bylo to i z těchto důvodů – že jsem je zpovídal sám. Kdybych tam přišel se dvěma dalšími lidmi, nepůsobilo by to dobře; v nadsázce řečeno by to v některých případech mohlo působit tak, že jdeme okrást důvěřivého důchodce. Což mi připomíná další podstatný moment: pokud je možné pracovat se štábem, je důležité, aby v něm nebyli (v mém případě) jenom muži. To neříkám s ohledem na genderovou

korektnost, ale prostě proto, že to lépe vypadá, když je štáb namixovaný, působí to tak nějak přirozeněji.

Přiznám se, že jsem rozhovory točil sám napůl schválně a napůl z donucení, ale i to je cesta, jak na něco přijít. Když jsme dostali peníze od fondu, tak mi produkční řekli, že musíme točit na full HD, na nějakou speciální kameru půjčenou z Barandova, a že se musí svítit.

Tak jsme vyrazili točit na ČVUT ekonoma Petra Chalupeckého. Aby byl záběr pěkný, tak jsme mu trochu přeskládali kancelář, nanosili světla a kompozice byla vynikající. Ovšem respondent byl zcela zdrcen. Úplně ho ta situace se skvělou kamerou vyřídila. Jak tam viděl to světlo, jak tam viděl tu ohromnou kameru, začal odpovídat tak toporně, jako by mluvil do ČT24 v živém vysílání. Vůbec jsem se na ten rozhovor nepodíval.

Tomáš Doruška: Klasika je použít **měkké světlo, řekněme ze strany nebo zepředu, a potom nějaké doplňkové světlo na obrys, ať ta osoba nesplývá s pozadím**. Dá se přisvítit na pozadí, když je příliš tmavé – například rozsvítit světlo v pokoji. Myslím si ale, že by se to nemělo překombinovat. Pokud je to možné, tak nesvítím vůbec a snažím se zachovat atmosféru. Spíš si s kamerou stoupnout tak, aby postava s prostředím nesplývala a nebylo to úplně příšerné. Takové ty lampičky na stolku, jako jsou v amerických filmech, to už je stylizace.

Apolena Rychlíková: Já točím hodně ráda na dlouhé sklo a taky si myslím, že je to pro lidi psychologicky příjemné, když jsi s kamerou dál. Můžeš si hrát s hloubkou ostrosti. Obecně mi přijde hezčí, když je postava ostrá a pozadí ne. Může to taky skýtat nějaký moment přeostření, že vlastně můžeš něco dořící a akcentovat uvnitř v tom záběru, aniž bys do něj musel střihnout.

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

Co řeším hodně, je vzdálenost kamery od toho, kdo mluví. Čím delší sklo, tím víc to tváři sluší. Někdy kameramani navrhnou, aby se to netočilo z klasické vzdálenosti metr a půl až dva, ale třeba ze čtyř metrů, abychom nějakým způsobem spojili pozadí. Odhalil jsem kdysi, že tam může vzniknout pocit distancu. Cítíš, že je tam delší sklo. **Když mi jde o to, aby byl rozhovor osobnější, nebo se člověk s něčím svěřuje, tak řeknu klukům: „Hele, pro tohle musíme být blíž."** Když jsi dál, tak to cítíš a ten člověk na tebe i jinak mluví. Přidá na hlase. Není to vhodná komunikační vzdálenost, ale zároveň to osvěží to snímání.

Jan Gogola ml.: Mohlo by se zdát, že když jde o mluvící hlavy, tak není moc co řešit. Ale je to velký omyl. **Záleží na výšce kamery.** Můžeme to vidět i na těch filmech – někde je lehce podhled, někde je lehce nadhled, někdy režisér sedí půl metru od kamery a někdy dva metry od kamery. Nerozumíme pak tomu, proč je někde nadhled, někde podhled, proč je respondent někde víc z boku a někde víc frontálně. Za jednu z mnoha velkých chyb považuju, když se mi ten aktér dívá hodně z boku, protože pak se divákovi hůř navazuje kontakt. Divák má pocit, že by si měl ve svém obýváku přesednout jinam, aby na sebe lépe viděli.

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

Tomáš Doruška: Záleží na kontextu. Častou chybou ale je, když je úhel pohledu příliš mimo linii mezi kamerou a očima respondenta. Když sedí moc do strany, tak to vlastně nevypadá, že

mluví na nás, ale že mluví s někým jiným, kdo tam není, a to je frustrující. **Ten, kdo se ptá, si má sednout co nejblíž k objektivu, aby byl skoro v ose.**

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

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

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

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

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

Když mám pocit, že výpověď směřuje k něčemu osobnějšímu, tak na to jdu detailněji. Když je to nějaká širší, obecnější výpověď, tak jdu spíš na polocelek. Volím tuhle logiku s pohledem vedle kamery. Podle mě je frontální pohled, pokud to nemá být promluva

k divákovi ve formě nějakého apelu nebo něčeho podobného, velmi nepříjemný a znejišťující. Pokud to není záměr, tak je to špatně.

Bára Kopecká: Tohle mi velmi dobře funguje ve *Thin Blue Line*[55] – že se aktéři dívají do kamery. Působí to víc bezprostředně. Máš pocit, že to říkají přímo tobě. Ten film je navíc o tom, co je to pravda. Když na tebe mluví jeden člověk a dívá se ti přímo do očí a pak na to střihneš jiného člověka, který se ti taky dívá přímo do očí, začneš uvažovat nad tím, co je pravda.

Vít Klusák: Když točím mluvící hlavy, tak je točím ve dvou šířkách, aby se to líp stříhalo. Zrovna v *Matrixu*[56] jsem točil na 4K a zoomoval[57] jsem si. Nemění se osa. Mezi dvěma kamerami je určitá rozteč.

Když dělám mluvící hlavu třeba na *Ano, Šéfe*[58] a nastane nějaká situace, kde nelze nijak jinak dokumentovat nebo ji uvést do kontextu, tak chci po kameramanech, aby měli kamery co možná nejblíž u sebe. Myslím, že dokonce i ty stativy zaklesnou do sebe, aby osy těch dvou kamer byly co nejblíž. Jedna kamera mi točí šířku řízntou v pase, druhá mi dělá hlavu.

Ideální je mít kamery blízko u sebe. S tím, že jedna kamera drží tvář a druhý kameraman se od toho může osvobodit. Pokud si člověk začne s něčím hrát, tak může švenkout nebo přeostřit, když vzadu něco vznikne. Mám jistotu, že jedna kamera to zachytila, ale z druhé mohou vzniknout okolnosti. Blízká může být polodetail, ta

55 *Tenká modrá čára* (1988, R: Errol Morris).
56 *Český žurnál: Matrix AB* (2015, R: Vít Klusák).
57 Postprodukční nazvětšování obrazu.
58 Zábavně-gastronomický reality show pořad, který vysílala Prima TV a jehož hlavním aktérem byl Zdeněk Pohlreich jakožto uznávaný odborník v oboru gastronomie a vedení restaurace.

to drží. U detailu, když vidím, že se někomu něco leskne v brýlích, tak řeknu: „Hele, zaostři to na ty brýle, na ten detail." Dovolím, aby mi natočil něco zajímavého.

Apolena Rychlíková: Já mám ráda detaily ve tváři, protože mi přijde, že v té tváři je možné vypozorovat, jak ten člověk přemýšlí. Že je tam toho víc, třeba v nějakých gestech rukou. Proto bych určitě volila dvě kamery, aby se dalo plynule navazovat.

Petr Jančárek: Já více kamer nepoužívám, protože vím, že tu mluvící hlavu schovám pod jiné záběry co nejvíc to půjde. Třeba Post Bellum používá dvě kamery. Pokud by ten projekt byl založen na tom, že tam těch mluvících hlav bude hodně, tak bych volil určitě dvě nebo více kamer. Ale musí se to udělat chytře a s rozmyslem, aby se na sebe záběry daly stříhat. Špatnou výpověď nenastavíte ani patnácti kamerami.

Miroslav Janek: Ve vícekamerovém řešení nevidím vůbec žádné výhody, pouze nevýhody. Vede to jen k natočení více materiálu a svádí to k nadměrnému používání mluvících hlav. Navíc je to vlastně koncepční nesmysl, neboť divák je jen jeden a nemůže během jedné věty poskakovat z místa na místo – tím chci říct, že **při vícekamerovém natáčení se často nesmyslně mění POV**[59] **neboli úhel pohledu**. Považuji to v seriózně pojatém autorském dokumentu za holou pitomost.

Samozřejmě v takovém seriálu *Zlatá šedesátá*[60], tam používali na mluvící hlavy dvě kamery, aby mohli výpovědi zkracovat, a přitom zachovat zdání plynulosti. Přesto považuju rozmístění kamer ze

59 Zkratka pro pojem *point of view (úhel pohledu)*.
60 Cyklus dvaceti šesti televizních portrétů režisérů československé Nové vlny, který byl vysílán Českou televizí v roce 2009.

dvou stran za podivné – jednou se hlava dívá doprava, pak zase doleva. Bylo by logičtější, kdyby byly obě kamery přibližně na stejném místě, jedna by točila širší a jedna bližší kompozici mluvící osoby, a přitom by byl úhel pohledu zachován.

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

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

Naše prostředí je zviditelněním našeho nitra. A zvlášť ve chvíli, kdy natáčíme u někoho doma, tak se nacházíme v obýváku jeho duše a ten pokoj je materializací mentálního pokoje v tom člověku. Pokud bych pracoval se dvěma kamerami, dal bych si práci s kompozicí té druhé kamery ve smyslu jistého osahávání prostoru, ohledávání, detekování těch spojů mezi vyprávěním a tím prostředím. Nezůstal bych zafixovaný na jedné velikosti polocelku, který můžu stříhat na polodetail nebo na detail.

Využil bych tu druhou kameru k principům návštěvy – že jsem na návštěvě, v místě toho člověka neboli i s tím místem. Když jsem u někoho na návštěvě, tak švenkujeme i po tom pokoji. Pokud bych ale požíval kameru tímhle osahávajícím způsobem, musely by v tom být taky nějaké zákonitosti. Nemůže to být pelmel, aby se z toho nestaly prostřihy. To je jedno ze slov, která ve mně vyvolávají averzi.

Prostřih nebo insert. Aby se z toho nestalo „on mluví o tom, jak sportoval“, tak tam prostřihnu diplom. Takovou informaci může předat i něco jiného z toho pokoje, může to být nějaká věc, nějaký detail nebo barva. Mohu ty věci používat víc mentálně synchronním způsobem než tím doslovným.

Bára Kopecká: Já byla zcela ohromená seriálem *Wormwood*[61]. Jak tam mají nevím kolik kamer. Tím, že ta řeč působí plynule a střídá se perspektiva, úplně se ocitneš v hlavě toho člověka, v tom jeho příběhu. Jeho hlas zní jakoby odevšad, ze všech perspektiv, a to mi přišlo neskutečné. Navíc je to o obsesivním člověku, kterého bereš vážně.

Podle mě se ta místnost stává jeho hlavou. A ty se v ní pohybuješ. Takhle to na mě působilo. Errol Morris tam nejdřív není a pak se tam objevuje jako němý svědek. Nakonec se ještě začne ptát. Je to takhle odstupňované – nejdřív jsi v hlavě toho člověka, potom vidíš toho empatického posluchače (režiséra), který se vůbec neprojevuje, a nakonec vlastně přirozeně začne klást otázky. Obecně mi i v hraném filmu připadá, že nejdůležitější je vzbudit empatii a zájem. A tu **empatii vytvoříš nejlíp perspektivou protagonisty**.

61 Dokumentární seriál *Wormwood* (2017, R: Errol Morris).

5.5 ZVUK



Obr. 13: Snímek ze seriálu *Wormwood* (2017, R: Errol Morris)

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

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

Petr Jančárek: To hlavní u mluvící hlavy je verbální audio sdělení. Pak je tam samozřejmě dodatečný efekt toho, jak se ten člověk tváří a jaký má celkový výraz, jestli je třeba dojatý. Když se to natočí ve studiových podmínkách, můžete s rozhovorem dělat spoustu věcí. Můžete to podbarvit hudbou, ruchy, čímkoli dle libosti. Když to natočíte tady v hospodě, nebudete mít víc možností kvůli ruchu okolí.

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

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

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

Ivo Bystřičan: Dovedu si představit témata, kde se pro ty zvukové akcenty může najít velmi dobrý důvod. Vzpomněl bych na film od Šimona Špidly, který točil na železnici na Sibiři.[62] Pracuje se tam se zvuky té železnice, což souvisí s daným prostředím. Akcentují se tam různé údery o kolejnici a podobně. Dokáže to vtáhnout do toho historického děje a evokovat atmosféru. Někdy se s tím pracuje docela silně a někdy úsporně, že to jen tak zazní z dálky, a zrovna v tomhle filmu mi ty akcenty přišly dobré. Je potřeba, aby to nebyly manýry. S hudbou se tak pracuje velmi často, že se tam něco hodí, jenom aby tam něco bylo.

Jan Gogola ml.: Dá se říct, že se u těch mluvících hlav koncentrujeme téměř jenom na slova. Hudba se samozřejmě používá, filmová, komponovaná nebo dobová, což by taky mohl být výrazový prostředek,

62 *Mrtvá trať* (2011, R: Šimon Špidla).

že nám ten člověk třeba pustí nějakou hudbu u sebe doma. Když jsme mluvili o tom zviditelnění duše skrze interiér, tak tady by se mohlo jednat o analogii zviditelnění, spíše **ozvučení duše skrze zvolenou hudbu**.

Ale řekl bych, že v drtivé většině převažuje redukce mluvících hlav na slovo. Je to škoda. Otázka je, co by ten žánr jako takový, v momentě, kdy je převážně interiérový, umožnil. A je to výzva k tomu zvážit, zda nezvolit pro mluvící hlavy ve větší míře exteriéry. Exteriéry nějakým způsobem se vztahující k danému tématu, kdy by se s tou ruchovou stopou dalo pracovat mnohem víc.

Vít Klusák: Vybavuju si proslavený Remundův citát. V televizi byl jeden dramaturg, který se koukal do střižen a měl takovou radu: „Hudba to spojí". Já si pomáhám falšováním diegetické hudby. Třeba když byl Dalibor[63] na srazu spolužáků v hospodě, kde nám vypli hudbu. My jsme je dál točili a pak jsme tam nějaké „duc duc duc" potichu přidali. Dodá to tomu kontinuitu, i když jsme pochopitelně ze čtyřhodinového setkání vytvořili sedminutovou sekvenci. Člověk si to takřka neuvědomí. Vím, že jsme hledali, co by to mělo být, ale přišli jsme na to, že když to bude mít melodickou linku, divákovi se v hlavě stmelí ten čas.

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

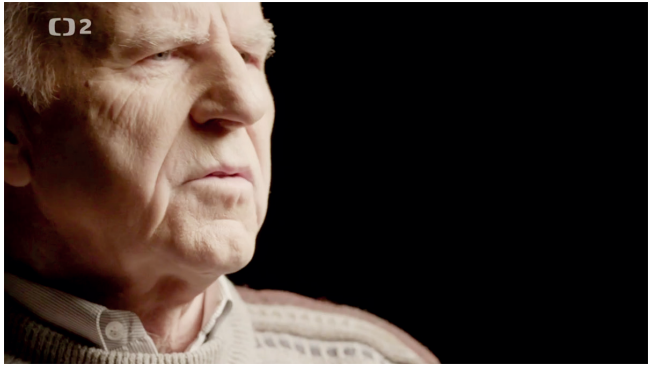
Jít do konfliktu s mluvící hlavou, to bys byl sám proti sobě. Dát veselou píseň pod smutné vyprávění, to asi nefunguje.

63 Hlavní postava filmu *Svět podle Daliborka* (2017, R: Vít Klusák).

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

Vít Klusák: Nedávno jsem řešil s Adamem Bláhou, že je zvyklý lepit mikroport na prohlubeň v krku, protože tvrdí, že ta kost je ozvučná deska. Zvuk je pak daleko lepší. Zajímavý efekt této techniky je, že slyšíš rozbušené srdce. Když se hodně zasoustředíš a ten člověk zmlkne, tak to trochu uslyšíš.

5.6 KOMENTÁŘ



Obr. 14: Snímek z filmu *Černé zlato* (2018, R: Bára Kopecká a Jakub Režný)

Helena Třeštíková: Myslím že jsou situace, kdy je nějaký komentář třeba, ale já se ho snažím moc nepoužívat. Snažím se to pokaždé vymyslet tak, aby to mluvilo samo. U klasického komentáře si říkám: „Kdo to je, kdo mi to říká? A z jaké pozice mi to říká?" Začínala jsem v krátkém filmu, sedmdesátá, osmdesátá léta, a tam to byla klasika. Všechny filmy měly nějaký komentář. Bylo to peklo. Taky jsem udělala jeden nebo dva filmy s komentáři a pak jsem si řekla: „Nikdy, nikdy, nikdy." Vždycky se to snažím vymyslet tak, aby tam žádný komentář být nemusel. Připouštím titulky, pokud je něco zásadního třeba vysvětlit. Například ve Formanovi[64], tam to bylo potřeba. Přestože toho ve všech těch dokumentech namluvil spoustu, tak byly věci, o kterých nemluvil nebo nebyly zachycené. Vycházeli jsme z jedné knihy, kterou napsal. Původně jsme mysleli, že budeme z té knihy citovat a že to někdo přečte, ale pak se ukázalo, že autor té knihy nedá svolení, protože chce knihu využít pro americké producenty. Takže jsme to trošku upravili a udělali z toho ich formu. Forman mluví o sobě a čte to jeho syn, který má podobný hlas, podobnou dikci. Takové maximum ústupků.

Petr Jančárek: Komentář je výborný prostředek, protože je nejohebnější ze všech prostředků, které existují. Samozřejmě je ale třeba mít dobrého komentátora, který ten komentář přečte. Například jsem přesvědčený, že Andrea Sedláčková si pokazila svůj film o Václavu Havlovi *Život podle Václava Havla*[65] tím, že k tomu sama načetla komentář, protože si myslela, že to řekne nejlíp. Tomu filmu to podle mě ublížilo.

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

Jan Gogola ml.: Komentář může mít povahu jakéhosi metanarativu, z hlediska kterého je možné danou problematiku obsáhnout. A pak je tu něco, co bychom mohli nazvat **nespolehlivý komentátor** neboli někdo, kdo komentuje způsobem, ve kterém je zahrnuto jakési rozklížení, rozevření přístupu k něčemu. Například Chris Marker má ve filmu *Lettre de Sibérie*[66] sekvenci, kterou opa-

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

65 *Život podle Václava Havla* (2015, R: Andrea Sedláčková).
66 *Dopisy ze Sibiře* (1958, R: Chris Marker).

kuje třikrát, ale se třemi různými typy komentářů, a my vnímáme tři různé situace, přestože sledujeme stále jednu. A to je ten moment nespolehlivého komentátora. Ať už bychom považovali za nespolehlivý ten obraz nebo ten voiceover[67], dochází k napětí: „Zatraceně, tak jak to teda je." Vidíme, že to může být tak i tak.

Apolena Rychlíková: Pro mě je voiceover sugestivní, ale zároveň si myslím, že se s ním musí pracovat na úrovni nějaké myšlenky. Třeba když jsme točili film se Sašou[68], celý jsme ho složili z jejího komentáře mimo obraz. Je to čtení jejích deníkových záznamů z doby, kdy pracovala v různých zaměstnáních. Tam to dávalo smysl, protože si vedla deník a vlastně to měla být repetitivní forma, která tě stále vrací k tomu momentu prožitku, který je v té chvíli unikátní. Každý den napíšeš deník a tu emoci už nezrekonstruuješ, ale zachytíš ji už jen slovem.

Martin Kohout: Podle mě by **se obecně komentářem mělo dodat to, co opravdu nejde vysvětlit z materiálu a nejde dotočit**. Musí se s tím nakládat hodně chytře. Komentář by neměl být způsobem, jak si ušetřit práci. Komentář ale není nic prašivého, jak si občas někteří myslí. Vždyť je všechno dovoleno, jen se s tím musí dělat chytře. Aby tam přinesl nečekanou další rovinu. Aby to posunul opravdu o patro. Zatím se mi to nepovedlo, spíš používám takové faktografické titulky.

Ivo Bystřičan: Špatný komentář je třeba autoritativní komentář tam, kde k tomu není dobrý důvod. Vykládá nám o tom, jaký byl komunismus, přestože se na to můžeme dívat různě a víme, že se na to můžeme dívat různě. Nebo když je to osobní příběh tam, kde není důvod k osobnímu příběhu. Mně třeba hrozně vadil jinak dost povedený film *Planeta Česko*[69], kde jde o osobní příběh režiséra, který miluje českou přírodu a hledá ji i tam, kde nejsme zvyklí – na sídlišti. Je tam zbytečný osobní úvod, který tam vůbec není potřeba.

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

67 Anglický termín pro komentář.

68 Novinářka Saša Uhlová je hlavní postavou dokumentárního filmu *Hranice práce* (2017, R: Apolena Rychlíková).

69 *Planeta Česko* (2017, R: Marián Polák).

5.7 STŘIH



Obr. 15: Snímek z filmu *Standart Operating Procedure* (2008, R: Errol Morris)

Jan Gogola ml.: Co se týče střihu, závisí to na elementárním rozvrhu filmu. Zda je to objektivní, zda chci chronologickou, lineární, sevřenou verzi a jsou tu bezprostřední, jasné souvislosti, že něco z něčeho vyplývá, anebo zda chci použít problematizující montáž.

Mohli bychom mluvit o **distanční montáži Artavazda Pelešjana**, která je postavena na principu, že spolu mnohem více souvisejí věci a souvislosti řádově a časově vzdálenější než ty bezprostředně související. Asi to každý zná – to, co jsme zažili před rokem, pěti lety, dvaceti lety, je pro nás mnohem důležitější než to, co jsme zažili včera, protože včera se nic moc nestalo. Co je pro to, co budu dělat dneska večer, podstatnější? To, co jsem dělal včera, nebo to, co jsem dělal před pěti lety?

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

Ivo Bystřičan: Obecně je **střih do mluvící hlavy vždycky rušivý**. Pokud je ta výpověď dobře režírovaná, člověk vypráví s nějakým zaujetím

a má to nějakou hloubku, tak každý střih je svým způsobem problém. Protože **střih znamená konec jedné věci a začátek nové**.

Pokud jenom vystříháváme něco, co se nám nehodí v lineárním příběhu, tak to musí rušit pozornost. Protože tím stříháním říkáme konec a začátek. Divákovi to předá tuhle zprávu. Nemusí si to uvědomovat, ale tu funkci to každopádně má a on to podvědomě vnímá.

Lukáš Kokeš: Buď chci dosáhnout viditelné nervozity, nebo chci přiznat, že tam nějaké věci chybí, takže to tam bude vidět. Nebo chci použít bezešvého vyprávění, které se bude rozvíjet a bude stupňovat dramatickou situaci, takže nebudu upozorňovat na střihy a budu to chtít zakrýt. Není to otázka, kterou bych měl rád. **Musím se sám sebe zeptat, čeho chci docílit.**

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

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

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

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

Vít Klusák: Já se jump cutu nebráním, občas to může být sexy, ale přišel jsem na to, že některé jump cuty se musejí překrýt. Když jsme dělali Dalibora[70], tak jsem v poslední fázi střihu, když jsme mysleli, že už je hotovo, objevil asi šest jump cutů, které mě iritovaly. Zakryli jsme je a mně to udělalo radost.

Několik jump cutů tam ale zůstalo. Ideální je, když je ten jump cut co nejvíc vidět, když třeba někdo v dalším střihu máchne rukou. Aby pro ten střih byl impulz. Když ten člověk dopovídá a sedí, cukne se a začne říkat něco jiného, tak je to pro mě nesnesitelné. Vadí mi, když cítím důvod střihu. Některé filmy mi přijdou střihnuté jen proto, že měli tvůrci zřejmě pocit, že to musejí střihnout, aby se neřeklo.

Apolena Rychlíková: Jump cuty mám ráda. Dynamizují ten obraz a vlastně vytvářejí určitý akcent. Přijde mi, že **jump cut je dobrý, když chceš něco zdůraznit**. Kdežto **když chceš nějakou linearitu, tak je dobré pracovat s více kamerami.**

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

Petr Jančárek: Když rozmluvím člověka, který dlouho nechtěl mluvit, a bude vyprávět o tom, jak bojuje o svého syna, protože ho maminka toho syna obvinila ze znásilnění, tak mi přijde zhůvěřilé dělat tam takovéhle obezličky (jump cuty). Mě to ruší.

Ale když vidím klip, co mi Michael Kocáb[71] pouštěl z jejich koncertu, tak tam těch jump cutů může být třeba sto tisíc. Cokoliv, co v daném vyprávění pomůže, se má použít. Určitě jsou ale témata, pro která je takovýto postup vhodnější, a jiná, pro která je méně vhodný. Špatnou výpověď vám nezachrání ani patnáct kamer, ani patnáct jump cutů.

70 *Svět podle Daliborka* (2017, R: Vít Klusák).
71 Český hudební skladatel Michael Kocáb.

5.8 MLUVÍCÍ HLAVA V KOMBINACI S JINÝMY MATERIÁLY



Obr. 16: Snímek z filmu *Mlha války* (2003, R: Errol Morris)

Jan Gogola ml.: Myslím si, že **mluvící hlavy mohou stát samy o sobě při splnění toho, že dotyčný nám říká něco výjimečného a nečekaného**. Každý z nás ví, jak dokáže být strhující, když jste u někoho na návštěvě nebo v hospodě a ten někdo vám vypráví příběh. Baví vás to, jste v tom a najednou se potká ta výjimečnost jeho vyprávění s úplnou banálností té situace, té návštěvy. Ty věci se paradoxně umocní. Kdybychom v tu chvíli začali nutně stříhat archiv a fotky a další svědectví, tak nám to to vyprávění může úplně rozbít. Někdo tou tváří vypráví tak silnou skutečnost, která může být obsažena ve výraze, v očích toho člověka, že se nám najednou stane světem a stane se nám i tím archivem. Najednou nám jeho tvář přijde silná, když dokáže tohle všechno obsahovat. Z oné tváře se stane to pódium, ten obraz. Vtahuje nás jako vysavač. **Limity obrazové, estetické a pohybové se mohou potkat ve zdůraznění jedinečnosti té zkušenosti**.

Miroslav Janek: Když budou stát mluvící hlavy samy o sobě, bude to ještě film? Existuje *Šoa*[72], jedná se čistě o mluvící hlavy. Určitě je to hodnotné a naprosto unikátní svědectví. Dokonce u toho lze prožívat nejrůznější a nejhrůznější emoce, ale je to ještě film? Asi ano. **Ve výjimečných případech tedy mohou mluvící hlavy stát samy o sobě.** Ale opravdu jen ve výjimečných.

Martin Kohout: Film Clauda Lanzmanna *Šoa* je film, nikoli orální historie. I když se do těch výpovědí nestříhá a jsou tím pádem dlouhé, má to svůj filmový význam nebo efekt. Když přistoupíme na tu pomalost, vyniknou jiná sdělení. Když vyprávějí dlouho, prohlížíš si ty vypovídající lidi jinak. Opravdu máš pocit, že vedle nich stojíš. To vytváří dojem, že jsi skutečně nesen tím člověkem, a ne tím střihem, tou rytmikou toho filmu, tou myšlenkovou stavbou, ale to je ta šalba, střih v tom filmu je, výpovědi se v rámci dílu střídají a **rozhodnutí do výpovědí téměř nestříhat je také rozhodnutí ohledně střihu a má svůj efekt**. Prostě posloucháš ty lidi jednoho po druhém a ten film ti to zprostředkuje, nic jiného by ti to nezprostředkovalo, tudíž je to film.

Miroslav Janek: V mé praxi jsem se s tím setkal jenom jednou, a to právě v případě filmu *Baluty*[73]. Ten má tři stavební prvky. Jedním jsou mluvící hlavy. Druhým je to ghetto v Balutech, v současné dnešní Lodži, život v těch domech a v tom prostředí. A třetím jsou fascinující fotografie, které tam tajně nějaký žid, který tam byl zavřený v ghettu, za války nafotil a které se našly v Anglii.

Je to jen takový rámec, ale ti lidé, kteří tam vypovídají, jak byli jako děti za války deportováni z Prahy do Balut, do lágru, do ghet-

72 *Šoa* (1985, R: Claude Lanzmann).
73 *Ghetto jménem Baluty* (2008, R: Pavel Štingl).

ta, to jsou všechno osmdesáti, devadesátiletí lidé, kteří vzpomínají. Záměrně jsme je natáčeli na neutrálním pozadí. Protože to prostředí, v kterém teď žijí, je nicneříkající. Nám šlo o to, abychom se zcela soustředili na jejich tváře, do kterých je ten šílený zážitek vepsaný. A které dovedou tak nádherně vyprávět, že v tu chvíli se nechci dívat na nic jiného. Tam jsou všechny výpovědi úplně čisté, prostě jenom hlavy.

A pak, když dokončí větu, následují jiné filmové obrazy z toho ghetta. Ale nikdy to neděláme tak, že by tam byly obrazy a oni by přes to mluvili. Jsou to vždycky čisté výpovědi. To je zrovna jeden z případů, kdy se mi zdá důležité, aby tam ta mluvící hlava byla.

Vít Klusák: Já si vybavím třeba dokument od Kudrny o domácím násilí[74]. Je to o sedmi ženách, které vyprávějí. Je to postavené jen na mluvících hlavách a usleduješ to. Má to půl hodiny.

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

Lukáš Kokeš: Zajímavý je ikonický hraný seriál poslední doby *Temný případ*[75]. Je vlastně založený na vyprávění a vzpomínání dvou hlavních postav. Pořád se tam jako refrén vrací rozhovor na policejní služebně, kde hrdinové popisují, co zažili před deseti lety. A to je princip mluvící hlavy. Ten rozhovor na služebně je tak trochu natočený a pak člověk skočí do akce. Což by mohla být v dokumentu přímo nějaká observace. Nebo skočí do intimního rozhovoru dvou lidí.

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

75 Hraný televizní seriál *Temný případ*, který vysílala televizní stanice HBO od roku 2014.

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

Ivo Bystřičan: Ono vždycky záleží, co je to za téma, jak dobře je to téma definované a jak tomu jdou ty výrazové prostředky naproti. Podle mě je důležitý ten rozmysl předem. Úplně klíčové je stanovit si, co je opravdové téma, a nezaměňovat objekt s tématem.

Jan Gogola ml.: Uvedu příklad – Vítek Janeček dělal film *Ivetka a hora*[76]. Je to o dívce, která uvidí třiaosmdesátkrát panenku Marii. My jsme se s ní poprvé potkali, když na katedře režie studoval jistý Stano Kunda – věřící kluk ze Slovenska. Natočil tehdy na VHS hodinu nebo dvě povídání s touhle Ivetkou. Ivetka tam měla čtrnáct nebo patnáct let. Stano tehdy přišel k Vachkovi na seminář a pustil nám to tam. Celé je to mluvící hlava, malá Ivetka na VHS. A já na to nikdy nezapomenu, protože sice mluvila o tom, jak viděla panenku Marii, ale mluvila o tom v naprosto běžné situaci, kdy si sedne a povídá. Říkala to velmi přirozeně a uvolněně. A díky této její civilnosti si, zatímco to sleduješ, čím dál tím víc myslíš, že vážně něco viděla. Nevíš, jestli zrovna tu panenku Marii, ale něco viděla.

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

Ivetka a hora je důraznější v tom, že se do ní dostávají další vztahy. Můžeme vidět, že ta zkušenost Ivetku poznamenala, a to výrazně.

76 *Ivetka a hora* (2008, R: Vít Janeček).

Můžeme vidět to místo jako takové a vztahy na tom místě. Tvář se roztáhne na tvář toho regionu a my najednou vidíme, že ta mapa jedné tváře se může roztáhnout na mapu toho kontextu a že se tou postavou stává ten časoprostor.

Naopak ten Stanův VHS záznam, na kterém je jen samotná Ivetka, je v té koncentraci na jednu tvář v podstatě něčím, jako je epifanie – zjevením, které si nedovedu představit, které bezprostředně souvisí s tím klidem, s tím nestříháním, s tím nepřerušením. Najednou se Ivetka stává jakousi překladatelkou toho zážitku. A to způsobem, který tomu nějak principiálně odpovídá, protože je při tom klidná jako ta panenka Marie. A je nám blízko, tak jako jí byla blízko ona. Ivetka je nám blízko díky tomu detailu. Je to situace, kdy pro ni přestal okolní svět existovat, ona se svým způsobem odhmotnila a ocitla se v nějakém meziprostoru. Stala se jakoby pouhou duší a my najednou zažíváme něco podobného díky té mluvící hlavě. Řekl bych, že by se to dalo považovat za oslavu mluvící hlavy. Pokud jsem mluvil o mluvící hlavě jako o návštěvě, tak tady bych mluvil o mluvící hlavě jako o zjevení.

Petr Jančárek: Je to věc poměru, vkusu a optimálního naředění mluvících hlav. Mám teď před sebou projekt, který bude hodně zaměřen na filozofii a výpovědi. Jsou to zvukové formulace myšlenek a já řeším, co s tím udělat obrazově. Totéž se týká projektů, které vzpomínají na minulost.

Tohle musím minimálně technicko-obrazově vyřešit, abych mohl pokrýt střihy ve výpovědích. Zároveň nechci, aby to byly jenom vykrejvky. Chci, aby to bylo účelové, aby to mělo smysl.

Záleží na tom, o čem film je. Pokud je o roztroušené skleróze a o hokeji, budu to ideálně kombinovat s archivy NHL a záběry ze života mých respondentů nebo třeba z kliniky.

Vít Klusák: Myslím, že **mluvící hlavy se dají kombinovat se vším**. Marika Pecháčková s tím pracovala ve svém bezdomoveckém filmu[77]. Je tam linka found-footage plus mluvící hlavy. Může se to kombinovat s archivem, se situačními věcmi.

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

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

Petr Jančárek: Nedávno jsem dělal film *Krajina v tísni*[78] o suchu a klimatické změně. Aktuální téma v produkci Člověka v tísni. Jsou tam použity mluvící hlavy, ale taky je tam použita animace. Je tam prostě animovaný příběh z budoucnosti. Hrají v něm tehdejší konzervatoristi Zdeněk Piškula s Magdalénou Malinovou. Jsou tam mluvčími své generace. Takže jsou tam mluvící hlavy odborníků, průvodci a animace. Čili lze použít cokoliv.

Lukáš Kokeš: Třeba *Jinx*[79], šestidílný dokuseriál, tam jsou výborné hrané rekonstrukce. Možná jsou tam i textové animace, to už si nepamatuju. Ale příběh to všechno unese a je to dobré. Líbil se mi *Valčík s Bašírem*[80]. Je to animovaný dokument, kde jsou animované mluvící

77 *Spi sladce* (2016, R: Marika Pecháčková).
78 *Krajina v tísni* (2017, R: Petr Jančárek).
79 Dokumentární televizní minisérie *Nevyjasněné zločiny Roberta Dursta* vysílaná v televizi HBO od roku 2015.
80 *Valčík s Bašírem* (2008, R: Ari Folman).

hlavy. Všechno je to spojené dohromady. Nevadilo by mi, kdyby tam byla realistická mluvící hlava a do toho animovaná rekonstrukce. Má to dobrý scénář, takže to není jen ilustrace. Ty animované pasáže rozvíjejí příběh.

Je spousta filmů, které podobně kombinují. Rumunská režisérka Anca Damian takhle vzbudila rozruch před lety na různých dokumentárních festivalech. Udělala animovaný dokument[81], kde všechno kombinuje. Viděl jsem to už před lety.

Naposledy na FAMU, když vznikl film od vietnamské animátorky, který se česky jmenuje *Spolu sami*[82]. Vyhrálo to na Famufestu. Je to zajímavý animovaný dokument. Vzala realistické výpovědi a k tomu vytvořila animovaný svět.

Kdo mi přišel vždycky zajímavý, je britská režisérka Clio Barnard. Dnes už dělá hrané filmy, ale její první film byl experiment *The Arbor*[83], kdy natočila autentické výpovědi, ale našla úplně jiné představitele, ženy, muže, a provedla opačný princip. Vlastně jim z playbacku pouštěla výpovědi a oni museli hýbat pusou na kameru a trefovat se do nich. Takže udělala playback na druhou, rekonstrukci na druhou. Vzala reálný zvuk a narežírovala jiné lidi do toho, aby mluvili stejným tempem stejné věty. Jde to poznat. Je to o tom konceptu, ale je to zajímavé.

81 *Kouzelný vrch* (2015, R: Anca Damian).
82 *Spolu sami* (2018, R: Diana Cam Van Nguyen).
83 *The Arbor* (2010, R: Clio Barnard).

5.9 ARCHIVNÍ MATERIÁLY



Obr. 17: Snímek z filmu *Ivetka a hora* (2008, R: Vít Janeček)

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

Vždycky jsem začala tím, že jsem toho hodně vzala z archivů. V té době to ještě nebylo tak šíleně drahé. Byla jsem v dobrém vztahu s Karlem Čáslavským. To byl dokonalý chlap, protože on tím archivem opravdu žil, věděl úplně všechno a vždycky to hned našel. Když dělal *Hledání ztraceného času*[84], měl ty věci už natažené. Buď našel přesně to, co jsme potřebovali, nebo něco hodně přibližného a blízkého. To byla úžasná spolupráce. Od doby, kdy zemřel, už tam nikdo takový není.

84 Televizní seriál vysílaný Českou televizí od roku 1992.

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

Vít Klusák: Já s archivy moc nedělám. Když máme v *Českém Snu*[85] záběry, jak lidi stojí ve frontách před obchody a pak se valí do Electroworldu, tak je to celé stříhané na symfonickou hudbu. Říkali jsme, že to má tři fronty. Frontu na banány, frontu na demokracii a frontu na Electroworld. Ale u toho archivu jsme zvažovali každou vteřinu, protože to stálo strašné peníze.

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

Bára Kopecká: Když někdo mluví třeba o dětství v Brně, nechám si najít všechno, co se týká třeba třicátých let v Brně. Prostě to tak mám ráda. Nevím, proč má někdo pocit, že by tam měly být jen důležité a relevantní archivy. Mně připadá fajn, když je tam ta **všednodennost**. O to jsme se snažili u těch havířů[86]. Například že přijely ruské tanky, tak to všichni známe. Ale když třeba dětské nohy kopou do míče, tak mi to přijde lepší.

85 *Český sen* (2004, R: Vít Klusák a Filip Remunda).
86 Dvoudílný dokument *Černé zlato* (2018, R: Bára Kopecká a Jakub Režný).

Ivo Bystřičan: U těch dějin ekologického hnutí[87] byly jen málokdy skutečné archivy, které by se týkaly daných dějů. Byly to dobové archivy, které se týkaly něčeho jiného.

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

Bára Kopecká: Zrovna teď řešíme pořad, který se jmenuje *Tresty v Čechách*[88]. Vypadá to hrozně zajímavě, protože je to o trestech, ale i o etice a jak se to mění. Jak se vyvíjí ta důvěra v možnost nápravy člověka. První díl je o jedné vraždě, kdy poddaný zavraždil svého pána a je za to pro výstrahu brutálně popraven. Nikdo nechce ukazovat nic explicitního, protože je to dost nechutné.

Já jsem je ponoukala k tomu, aby to moc nestálo, takže jsou tam samé **náznaky**. Třeba když je tam vražda, tak jsou tam postavy, kterým se to pořád vrací. Například ruka s lampou nebo si někdo nese kudlu. Místo popravy vidíme lidi, kteří dětem zakrývají oči, nebo jen nějaký nástroj ve vzduchu. Různé atmosférické věci.

Některé postavy se opakují a je v tom trošku bordel. Tak jsme vymysleli takové atributy jako na obrazech svatých. Třeba kuchařka má vždycky nůž. Když ti někdo něco vypráví, historik nebo zkrátka ně-

87 *Ekostory* (2018, R: Ivo Bystřičan).
88 Šestidílný pořad vysílaný Českou televizí v roce 2020, na kterém Bára Kopecká pracovala jako dramaturgyně.

kdo, kdo něco zažil, tak **je lepší použít různé znakové prvky**, aby se to netlouklo. Atmosférické detaily, ke kterým se můžeš třeba později vracet. Ten pocit déjà vu bývá docela dobrý. Nakonec i v tom *Thin Blue Line*[89] se k tomu autu neustále vracíme.

Jan Gogola ml.: Nikdy neuvidíme všechno. To mi přijde důležité. **Jsme odsouzeni k tomu, že můžeme vnímat jen fragmenty.** Smiřme se s tím. Pokud můžeme zažít něco jako celek naší situace pobývání na světě, zase to nebude skrze nic jiného, než je detail nebo fragment.

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

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

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

Sice jsem to neviděl, ale vím, že třeba Sergej Loznica dělá archeologické filmy[90], kde hodně používá archivy, které různě zpomaluje, a hledá v nich punktum. Je to velmi teoretické, experimentální, intelektuální, ale on s těmi archivy pracuje dost jinak. To mi přijde zajímavé. Zkoušel bych dekonstruovat tradiční model.

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

Chci říct to, že si dovedu představit práci s archivem ve smyslu další postavy. Že budu nějaký archivní fragment vracet v průběhu filmu např. proto, aby divák viděl, jak se postupně proměňuje tvář toho člověka, když o něčem mluví. Já pak vidím ten archiv a vidím, že něco znamená, a teď se to tam střihne za pět, deset minut, a zjistím, že to znamená taky něco jiného, protože jsem se mezitím dozvěděl informace, které jsem předtím nevěděl. I ta archivní situace nebo ta fotografie mohou mít více tváří, stejně jako se nám v průběhu rozhovoru nebo toho povídání ukazuje, že ten člověk má více tváří. **Chci tím říct, že si dovedu představit ještě jinou práci s archivem, než je jenom ta synchronně popisná.**

Helena Třeštíková: Řeknu vám jeden zajímavý příklad z Baarové[91]. Karel Čáslavský mě v rámci jiného projektu upozornil na bezvadný šot o tom, co se stane se starým filmem. Je tam budovatelský komentář, že starý film se hodí do stroje. Teď se to tam různě mele.

90 Např. dokumentární film *Blokáda* (2005, R: Sergej Loznica).
91 *Zkáza krásou* (2016, R: Helena Třeštíková).

A první, co vznikne, je nějaká tekutina, je to lak na nehty. Druhý záběr je o tom, jak si holka lakuje nehty, a komentář říká: „Jestlipak víte, krásná dámo, že si na nehty nanášíte slávu filmových hvězd?“ Pak je další fáze, co se stane s filmovým materiálem. A to je ještě lepší. Stane se z něj krém na boty. A teď opět sláva filmových hvězd, že si namažeme na boty ten krém. Je to rok čtyřicet čtyři.

My jsme to využili ve vztahu k té Baarové. V tom šotu je použit takový trik, kdy je tam scénka z nějakého amerického filmu jako dvojexpozice. Najednou se z toho začne dělat hmota a vznikne ten krém na boty. Ten trik je docela dobrý, že ten film tak zdegeneruje. A my jsme tam místo amerického filmu dali film s Lídou Baarovou. Sedí tam ve vězení, rok čtyřicet pět až šest, a my jsme tam vložili tenhleten záběr, jak se z filmu s ní stává krém na boty. To je moje oblíbená scéna, taková **metafora**, kterou můžete v těch archivech použít.

5.10 REKONSTRUKCE



Obr. 18: Snímek z filmu *Tenká modrá čára* (1988, R: Errol Morris)

Miroslav Janek: Točil jsem s Pavlem Štinglem jeden hraný film[92], který používal archivy. A my jsme si ještě do těch archivů natočili naše vlastní archivy, na osmičku. Krásně jsme je prostříhali a vůbec nerozeznáš rozdíl, protože jsou to samozřejmě dobové věci. Ti lidé, které jsme točili, byli správně nakostýmovaní. Prostředí bylo udělané tak, aby to působilo správně. Normálně jsem to prostříhal s reálnými archivy a krásně to plynulo.

Když se řekne rekonstrukce, představím si nějaké lidi, jak předstírají že prožívají tu situaci. Je to normálně realisticky natočené. Kdežto ty archivy, to už je stylizace. Je to poškrábané, černobílé, bliká to, občas se ten obraz ztratí, protože to špatně vyvolali v Hradci Králové. Má to zrno jako prase. To není rekonstrukce, to je **falešný archiv**.

92 *Mír jejich duši* (2004, R: Pavel Štingl).

Petr Jančárek: Pravdě se musí pomáhat. To je moje heslo. Pokud máte záběry ze srpna šedesát osm, na kterých je tank v ulici z Prahy, klidně může sloužit i jako tank v ulicích Mladé Boleslavi, pokud v tom záběru nejsou nějaké výrazné orientační prvky. Jde o dosažení určitého pocitu, ilustrace.

Běžná metoda je, že se ty věci dotáčejí.

Helena Třeštíková: My jsme teď například ve filmu o Formanovi[93] potřebovali pokrýt dobu, kdy studoval na FAMU. Získali jsme film z roku padesát osm, který se jmenuje *Krabice filmů*[94], a je vlastně polohraný. Je to film o tom, jak se nějaký člověk hlásí na FAMU. Ten člověk je herec Ladislav Trojan. Otec Ivana Trojana a Ondřeje Trojana. Stojí tam před komisí a je otočený zády. Proti němu je přijímací komise a trošku to vypadá, jako by to byl mladý Forman. Když v tom našem filmu Forman vypráví o přijímačkách, tak jsme tam střihli tenhle záběr, kdy je zády proti komisi.

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

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

93 *Forman vs. Forman* (2019, R: Helena Třeštíková).
94 *Krabice filmu* (1958, R: Václav Sklenář).

Jan Gogola ml.: Ve většině případů mám s rekonstrukcemi problém. Chtějí po nás, abychom my jako diváci přistoupili na: „Podívejte, takhle se to nějak stalo." Najdeme si podobné herce a dobová auta a zbraně atd. a teď to jako zahrajeme. Myslím, že **problém většiny rekonstrukcí je v tom, že se žádným způsobem neodkazují k tomu, že jsou to rekonstrukce**.

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

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

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

Apolena Rychlíková: Můžeš třeba vycházet z toho, že akcentuješ technologickou úroveň té dané doby. To znamená, že pracuješ třeba se systémem záběrování, který byl blízký čtyřicátým, padesátým, šedesátým letům.

Nebo ji můžeš totálně přiznat, což mě taky strašně baví. Zrovna točíme inscenovaný dokument o bydlení[95]. Jedna část by se měla odehrávat u soudu, ale vzhledem k tomu, že ten soud bude trvat hrozné roky, chceme udělat v podstatě rekonstrukci toho soudu jakoby dokumentárně s těmi realnými lidmi.

95 Připravovaný dokument nakonec nevznikl.

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

Je to film – celé trochu kočičárna, vytváření iluze. Baví mě, že to není exaktní vědní obor. Pokud to v závislosti na kontextu není neetické, tak lze v dokumentu pracovat s hranými pasážemi.

5.11 WORKFLOW



Obr. 19: Snímek z filmu *Valčík s Bašírem* (2008, R: Ari Folman)

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

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

Myslím si, že Errol Morris to dělá velice důsledně. Máš verzi scénáře předem, kde máš svůj odhad toho, co se bude dít. Pak natočíš reálný rozhovor, který se odehraje jinak, ale to nevadí, jenom změníš

předpoklad, který už má základ v tom, co sis připravil na začátku. Scénář se píše a paralelně s tím se upravuje podle toho, jak natáčíš a co získáváš za výpovědi a za materiál.

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

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

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

A pak jsou filmy, kde jsem měl jako podklad dejme tomu konkretizovanou esej, úvahu ze záchytnými body, kdo by tam měl být a na jakém místě. Když jsem točil *Nonstop*[96] o nekonečnosti na dálnici mezi Prahou a Brnem, tak jsem věděl, že tam chci určitá místa: Devět křížů – kříže kvůli křesťanství; most sebevrahů ve Velkém Meziříčí – kvůli sebevrahům. Věděl jsem, že tam chci personál z těch nonstopů a policajty u dálnice, a udělal jsem si obhlídky.

Polovina situací v tom filmu ale vyplývala z toho, že jsem nevěděl, koho potkám na benzínce a kdo bude ochotný mluvit. Věděl jsem každopádně, že mám v hlavě nachystané určité podoby nekonečnosti, ve

96 *Nonstop* (1999, R: Jan Gogola ml.).

smyslu proměny. To znamená, že když jsem potkal jaderného fyzika na pumpě, tak jsem se ho zeptal na vznik vesmíru a on mi odvyprávěl vznik vesmíru, protože jsem věděl, že ten vznik vesmíru bude důležitý s tematizováním rozměru té naší nekonečnosti. On navíc hodně dodržoval předpisy, takže vznikla taková groteskní situace, kdy odkazoval na různé grafy a paragrafy, jak můžu být blízko toho čerpadla a jak můžu být daleko, a najednou vnikla taková situace mezi nekonečností toho vesmíru a člověkem, který v sobě redukuje nějakou tu vesmírnou zkušenost a má v sobě nějakou tu vyhlášku. Nemám pravidlo, závisí to na konkrétním filmu, do jaké míry bude situační a do jaké míry bude vyplývat z toho, co se dá připravit předem.

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

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

Ideálně se má neustále vše vyvíjet společně. Nedá se říct, že by rešerše byly k ničemu nebo že animace se dělají až potom, co se dostříhá. Všechno souvisí se vším, takže hlavní je, aby se na tom pracovalo paralelně a spoluautoři se scházeli a bavili se nad tou tvorbou. **Archiv vizuálně ovlivní animaci, animace ovlivňuje množství archivu a takhle pořád dokola.**

Máš nahrubo sestříhanou sekvenci nebo film, dáš to muzikantovi, ten přijde s prvními hudebními nápady, to se připevní k obrázku a najednou se zjistí, že sekvence je vůči hudbě nerytmická, takže se to přestříhá. Muzikant by pak měl mít samozřejmě právo hudbu ještě upravit, stejně tak s animacemi, stejně tak s dalšími spolutvůrci.

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

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

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

Petr Jančárek: Když máte udělat hodinový film o holokaustu a máte dva tisíce čtyři sta stránek přepsaných výpovědí, bude ten postup úplně jiný, než když budete dělat film o jednom dni zahradníka, který pěstuje orchideje.

Hraný film a dokument se v tomto hodně liší, ale já k tomu vždy přistupuju s určitým záměrem. Třeba film o roztroušené skleróze má určité mantinely a v těch mantinelech se pohybuju. Bavím se s pacientem, s jeho rodiči, s lékařem a dalšími. Pak začnu skládat. Nepřicházím za člověkem s tím, že dělám film o tom a o tom a potřebuju od něj, aby mi řekl, že mlíko je bílý. Nemám rád dokumenty, které jsou předem postavené jako teze. Nejprve bych se určitě podíval na výpovědi, abych si vytvořil pocit z respondenta. Pak

bych si teprve četl přepisy. Nedokážu to dělat na počítači. Vytisknu si výpovědi, vystříhám je a lepím k sobě papíry na nástěnku. Jinak to neumím a budu to tak dělat až do konce svých dnů. Používám barevné papíry, takže výpovědi mám na zelených a prostřihy třeba na modrých.

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

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

Ideální postup je, že si udělám tuhle představu, natočí se materiál, vyhledají se archivy a pak jdeme do střižny. Připravíme to nahrubo, pak si dáme nějakou dobu oddych a následně můžeme ještě klidně něco dotočit, dohledat. Říkám to i předem produkci, že po střižně bychom ještě prosili o nějakou možnost dotáček nebo donalezení nějakého archivu. Prostě co člověku doklapne, že tam chybí. Když stříháte a sedíte, člověk je toho plný a nemá odstup. **Odstup tak těch 14 dní je strašně dobrý.** Pro mě to bylo vždycky zcela zásadní.

Martin Kohout: Zatím jsem postupoval tak, že jsem toho nejdřív co nejvíce natočil, začal stříhat a zároveň s tím jsem šel po těch archivech. Naposledy jsem to dělal tak, že jsem si vypsal klíčové momenty příběhu – někdy to může být konkrétní událost, jindy obecně

společenská věc, bez které lze těžko pochopit, proč postavy jednaly tak, jak jednaly; zkrátka vše zásadní, co vedlo k tomu, že příběh dopadl, jak dopadl. Podle toho jsem pak řadil výpovědi, které jsem natočil. Ve střihovém programu jsem udělal sekvenci dlouhou na celý film, sekvenci za sekvencí, jak jdou ty myšlenky po sobě. Kdykoliv jsem pak v televizi našel dobový archiv, který by mohl nahradit mluvící hlavu, tak jsem ji skoro vždy nahradil tím archivem. A čím víc tam bylo archivů, tím to bylo živější a lepší, protože jsme měli více před očima tu dobu, o které protagonisté vyprávěli (byl to případ historického filmu). Bez těch mluvících hlav by ale ty archivy byly k ničemu, protože by postrádaly kontext a své pozadí – nebylo by je jak interpretovat, samy by nekomunikovaly. Kdyby to bylo všechno z archivů, bylo by to ploché. Takhle si víc vychutnáte ten archivní záběr, protože už jste v tom příběhu, víte, jak ho číst, čeho všeho se týká, a celé to tím ožívá.

Ivo Bystřičan: Vždy dělám kostru z výpovědí. Nejsem schopný mít kostru z komentářů, které to vedou. Podle mě se tomu ta realita vzpříčí a je důležité vystavět ostrost těch výpovědí. Ve střižně se to změní tím, že něco nefunguje dobře. Potom se ty skoky v čase vlastně vyplní tím komentářem, který je uvede do kontextu. Nikdy ty lidi nenechávám mluvit o kontextu a o faktech, která by uváděla ty děje. Řeknu jim, že v padesátých letech to bylo takhle, byla kolektivizace atd., tohle všechno musí říct komentář, a ty lidi pak nechám mluvit už jen o tom, co dělali oni sami, proč a jak. **Pro mě je tam komentář kvůli faktům a kontextu**, pokud tam tedy nějaký komentář je. S možnostmi toho archivu se ukazuje, že některé archivy to velmi dobře řeknou obrazem, že se z toho komentáře dá docela dobře vyhazovat a že se pak dá docela dobře vyhazovat i z některých výpovědí. Ukáže se, že archiv to velmi dobře řekne sám.

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

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

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

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

Podle toho, jak se film vyvíjí a scény se mění, přizpůsobuju tomu komentáře, přehazuju archivy, případně dohledávám další. Dokud se mi nezdá, že to je správně rytmicky, emocionálně, dalo by se říct hudebně. Rozhodně ale spoléhám na pevnou kostru sdělení. **Rozvíjení tématu musí odrážet myšlenkový pochod.** Vím, odkud kam směřuju a co chci říct, byť třeba i mimoslovně. Nikdy jsem nechápa-

la, jak pracují mí intuitivní kolegové, kteří staví cihlu po cihle od začátku. Já bych se při tom ztratila. **Práce na filmu podle mě odráží individuální způsob myšlení daného tvůrce.** Každý pracuje jinak.

5.12 EPILOG



Obr. 20: Snímek z filmu *Jeden německý život* (2016, R: Christian Krönes, Olaf S. Müller, Roland Schrotthofer, Florian Weigensamer)

Miroslav Janek: Ne vždy je potřeba na mluvící hlavy nahlížet negativně. Z blízkého okolí vyberu film Pavla Štingla *Ghetto jménem Baluty*[97] z polské Lodže (židovské ghetto za války, sociální ghetto dnes), který je z jedné třetiny postaven na mluvících hlavách. Ovšem jaké to jsou hlavy! A jak mluví! Všichni jsou skvělými vypravěči a zkušenost, kterou nám popisují a reflektují, je vepsána v jejich tvářích. **Kvalita mluvících hlav záleží na tom, jestli se vypráví dobrý příběh a jestli se vypráví dobře, jestli je vypravěč charismatický a jestli nás diváky dovede strhnout svým projevem.**

Vít Klusák: Rozhodně je to legitimní prostředek, ale přiznám se, že jsem se mu zkraje svého ohledávání možností dokumentárního filmu snažil vyhnout, protože mi to přišlo nejméně

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

nápaditě, připadalo mi, že se to příliš nabízí. Poslední dobou, když přemýšlím nad nějakým námětem, si ale říkám: „To by klidně mohly být dokonale nasnímané hlavy, které by vyprávěly." Musím říct, že jsem tomu nějak přišel na chuť, paradoxně mi to vůbec nevadí.

Ivo Bystřičan: Viděl jsem jeden celovečerní film[98], který byl vlastně životním portrétem Goebbelsovy sekretářky nebo něco takového. Má to hodinu a půl a je tam jenom ta hlava plus detaily jejího obličeje. Ta paní je stará, je jí přes devadesát, a tak je zajímavé dívat se do těch vrásek a přemýšlet nad tím, co je v těch vráskách vlastně zaryto. Ona celou tu dobu jen mluví. Možná, že tam byly nějaké archivy, to už si nevybavuju, ale mám dojem, že snad ani ne, že je tam jen ona.

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

Lukáš Kokeš: Pro mě jsou to typy nástrojů, podobně jako když chceš vyvrtat díru, tak si vezmeš vrtačku a nevezmeš si kladivo s hřebíkem. **Mluvící hlava je určitý nástroj a záleží na tom, čeho chci docílit.** Kdybych chtěl dělat true crime, vyprávění o tom, že byl někdo neprávem odsouzen a já znovu otevírám s časovým odstupem jeho případ a chci slyšet svědecké výpovědi, tak to je přesně ono. **Svědecká výpověď je vlastně mluvící hlava** a je to naprosto perfektní nástroj pro mé vyprávění. Pak si myslím, že to nemá žádnou nevýhodu.

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

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

Jan Gogola ml.: Podle mě je mluvící hlava jakási demonstrace něčeho, čemu by se dalo říct antropocentrismus lidské tváře. **Jsme zvyklí vnímat svět skrze člověka, skrze lidskou zkušenost**, protože je nám ten člověk tak podobný. Máme samo sebou za to, že nám vlastně nějakým způsobem rozumí, že je tam nějaká blízkost. I v rovině politické můžeme vidět, jak jsme náchylní orientovat se ve světě skrze lidský obličej. Skrze to, jak kdo vypadá, jak je nám kdo sympatický, jak se třeba politické souvislosti redukují na to, kde je zrovna jaký politik.

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

6

PŘÍPAD Z PRAXE

6. PŘÍPAD Z PRAXE

V závěrečné části knihy bych chtěl čtenáři poskytnout příklad praktického použití mluvící hlavy. Zvolil jsem film *Neumlčené hlasy Beslanu* (2018, R: Tomáš Polenský), který je postaven na výpovědích obětí beslanského teroristického útoku z roku 2004. Popis a následný rozbor tohoto konkrétního filmu formou rozsáhlé explikace umožňuje podrobně se věnovat jednotlivým tvůrčím aspektům práce s mluvící hlavou a zasadit je do praktického kontextu.

6.1 OKOLNOSTI VZNIKU PROJEKTU

Film *Neumlčené hlasy Beslanu* (2018, R: Tomáš Polenský)[99] vznikal jako zakázka pro nevládní neziskovou organizaci Člověk v tísni, o.p.s. Koncem září roku 2017 mě oslovila scenáristka Ivana Skálová s tím, že má natočeny rozhovory s obětmi beslanského masakru z roku 2004. Skupina přibližně třiceti teroristů držela přes tisíc lidí po tři dny v tělocvičně místní školy bez vody, jídla a čerstvého vzduchu. Třetí den po chaotické osvobozovací akci na záchranu rukojmích zemřelo více než tři sta třicet lidí, z toho sto osmdesát dětí. Důvodem, proč má smysl vracet se k tak starým událostem, je fakt, že po třinácti letech vyšetřování, které odhalilo důkazy o varování před útokem, o nekompetentnosti operativního štábu a o použití těžkých ničivých zbraní proti rukojmím, nebyl nikdo potrestán. Ruské úřady totiž neustále popírají existenci důkazů svědčících o selhání zodpovědných autorit. V matkách, které při útoku ztratily své děti, zůstává tragická událost neustále živá.

99 Celý film je možné zhlédnout na: https://www.youtube.com/watch?v=AiK0LN-7VXS0.

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

Po nastudování scénáře a části rozhovorů jsem souhlasil, že se na projektu budu podílet jako režisér, a začal jsem sestavovat štáb. Zároveň jsem se nořil do tématu a snažil se překonat jazykovou bariéru. Rusky totiž moc neumím a všechny rozhovory jsou natočeny v ruštině. Kromě překladových titulků proto byla potřeba neustálá zpětná kontrola Ivanou Skálovou, která kromě celkového dojmu hlídala i jazykovou správnost a význam jednotlivých sdělení.

6.2 SNÍMÁNÍ MLUVÍCÍCH HLAV

Rozhovory se natáčely přímo v Beslanu v létě roku 2016. Všechny rozhovory byly snímány na jednom místě. Jednalo se o kancelář organizace Hlas Beslanu. Kameraman Viktor Portel zvolil pro všechny výpovědi pozadí knihovny, které tvoří obrazové pojítko všech rozhovorů. Jako hlavní světlo bylo využito přirozené světlo okna umístěného z pohledu kamery nalevo od respondentů. Důsledkem byl silný pokles světelné intenzity, když se natáčelo během stmívání. Kameraman to kompenzoval použitím dvou tzv. on board LED světelných panelů, které umístil nalevo od kamery.

Světlo z LED panelů změkčil pomocí fólie, a dosáhl tím obrazu simulujícího denní světlo s měkkou kresbou, ale kontrastním směrem osvícení. Levá polovina tváře je totiž výrazně osvícena a pravá se pomalu ztrácí ve tmě. Vznikl tak plastický obraz podporující tragické výpovědi obětí masakru.

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

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

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

Rozhovor vedla Ivana Skálová a já se snažil porozumět obsahu, kvůli čemuž jsem se nemohl tolik soustředit na kameru. Také

jsem zcela rezignoval na jakoukoli práci se světlem. Knihovna byla totiž umístěna přímo proti oknu a tvář v obraze je tak příliš plochá. Mohli jsme samozřejmě přestavět nábytek, ale zaprvé jsme nechtěli v zapůjčeném bytě nic přesouvat a za druhé byl byt prosvětlen silným pásem oken, která tak jako tak zabránila kreativní práci se světlem, protože vytvářela intenzivní světelnou atmosféru, která měla v kombinaci s bílými stěnami za výsledek obraz zaplněný měkkým světlem ze všech stran. Na oknech nebylo žádné stínění, tak jsme nemohli ani část světla odstínit. To vše bylo zapříčiněno nemožností obhlídek, protože jsme do poslední chvíle nevěděli, kde se bude točit a celá akce byla svolána poměrně narychlo.

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

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

6.3 REŽIJNÍ KONCEPCE

Finální koncepce se poměrně dost odlišuje od původního záměru. Pokusím se zde popsat proces, který vedl ke zformování konečné podoby filmu. Od počátku bylo jasné, že bude zapotřebí mluvící

hlavy kombinovat s nějakým dodatečným materiálem. Zároveň jsme nechtěli opakovat archivní materiály natočené teroristy přímo uvnitř školy. Filmů o beslanské tragédii je spousta a tyto záběry jsou neustále znovu užívané. Chceme-li zpracovat nový pohled na problematiku beslanského masakru, musíme pracovat s novým přístupem. Nakonec jsem se rozhodl pro kresby. Původně jsem chtěl, aby to byly animace, ale výše rozpočtu to zcela znemožnila. Dohodli jsme se tedy s Ivanou Skálovou, že se bude jednat o kresby, které budou ilustrovat vyprávění postav. Oslovil jsem Lenku Vítkovou a ta velkou část kreseb vytvořila podle autentických fotografií. Některé z nich dokonce překreslovala.

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

Již v prvních fázích práce mi bylo jasné, že komentář musí být v ruštině, aby vyprávění působilo autenticky. Může to být hlas některého z dětí, které se staly oběťmi. Zároveň jsme celý komentář stavěli trochu jako pohádku. Tento koncept se však ukázal jako nefunkční. Jednak došlo k již zmíněnému posunu těžiště z popisu třídenního masakru na kontext a pochybení vlády a jednak se nám nepodařilo dětský hlas zapojit do celku filmu. Neustále působil nepatřičně.

Změna koncepce způsobila, že se z Elly Kesaevy stala ústřední protagonistka zastupující na principu *pars pro toto* všechny oběti beslanské tragédie. Stala se tedy i vypravěčkou. Tím však znovu vznikl problém integrace kreseb do celkového pojetí filmu. Tento problém se navíc stal zásadnějším, protože kresby se již nepojily s dětským

hlasem. Nakonec jsme postprodukčně umístili kresby na fotografie zdí beslanské školy, která se stala upomínkou celé tragédie a zůstala ve městě v původním stavu po skončení chaotické osvobozovací operace. Kresby tedy vypadají jako vzkazy, jež neznámí pozůstalí umístili na zeď jako připomínku události. Úvodním nájezdem po prologu zapojujeme tyto kresby do prostoru školy a necháváme je pomocí minimalistické animace obživnout.

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

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

6.4 STŘIHOVÁ SKLADBA

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

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

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

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

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

V několika sekvencích jsme používali mlčící hlavy, které svými pohledy reagují na to, co prožily. Tyto sekvence jsou použity na třech místech. Poprvé, když jsou všichni rukojmí uzavřeni v tělocvičně. Vidíme tváře, které vzpomínají na to, co se stalo. Podruhé, když dojde k výbuchům v tělocvičně. Tady jsme záměrně použili technicky nedokonalých pohybů kamery, nájezdů a překomponování. Tyto kamerové nedokonalosti mají expresivně dokreslit šok z výbuchů. Nakonec jsou použity ve finální sekvenci, kdy poprvé ukazujeme chaos osvobozovací operace z archivních materiálů. Dosud jsme viděli pouze kresby ilustrující hrůzu vyprávění. Tyto kresby však působí dojmem jistého odstupu, chybí jim autenticita. Záměrně jsme tedy minimalizovali použití archivů na důkazní materiál a celý chaos probíhající bezprostředně po tragédii nechali autenticky vyznít až na konci. Věřím, že takový postup vyvolává v divákovi silný emocionální otřes. Tváře z rozhovorů v této skladbě vzpomínají na proběhlé události a jen těžko zadržují slzy. Záměrem bylo emocionálně zdůraznit krutost celého příběhu, kdy pravda je soustavně umlčována, ale v obětech zůstává nesmazatelná stopa.

Mlčící hlavy jsme kromě toho používali jako akcent v jednotlivých výpovědích. Často jsme tyto mlčící tváře vkládali do výpovědí uměle tak, abychom vytvořili emocionální doznění sekvence nebo zdůraznili prožitek obětí. Jejich tváře totiž reflektují nevyslovenou hrůzu dale-

ko lépe než cokoli jiného a zároveň jsou velmi autentické. V případě výpovědi Aliny Naldikojevy bylo nutné kromě rozfázování výpovědi pomocí střihů do černé a jump cutů také dodat její výpovědi emoci. K tomu jsme použili její mlčící obličej, abychom poměrně odtažitou výpověď „dobarvili" emocionální reakcí.

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

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

6.5 ZVUKOVÁ SKLADBA

Zvuková skladba hraje v případě tohoto filmu významnou roli hned z několika důvodů. Ruchy oživují statické kresby, dodávají jim emoci

a alespoň trochu autenticity. Používali jsme totiž ruchy z archivních videomateriálů natočených přímo v tělocvičně. Nebylo samozřejmě možné použít tímto způsobem všechny zvuky, ale kresby, které jsou takto ozvučeny, doslova ožívají.

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

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

Komentář ve zvukové složce nese informativní rovinu a seznamuje diváky s fakty, která zasazují výpovědi svědků do nového kontextu. Nakonec jsme se rozhodli, že komentář bude číst Ella Kesaeva, protože informace pak nesou subjektivní zabarvení ve vztahu k příběhu. Ačkoli má úroveň znalosti ruského jazyka je velmi základní, snažil jsem se s pomocí Ivany Skálové, která byla přítomna nahrávání komentáře, aby Ella nechala rozeznít potencionální emoce, jež v ní slova komentáře vyvolávají. V momentech, kdy například sděluje stanovis-

ko vlády k výbuchům, její hlas je mdlý, jako by ani nechtěl říkat nahlas fakta, se kterými nesouhlasí. Domnívám se, že emoci lze z mluveného hlasu cítit i bez znalosti daného jazyka a významu slov, což mi velmi pomáhalo při režii komentáře.

6.6 POSTPRODUKČNÍ WORKFLOW

Postprodukční workflow se stalo v případě tohoto projektu největším kamenem úrazu. Komplikovanost a množství různorodého materiálu doplňujícího mluvící hlavy způsobily zpoždění původně zamýšleného časového harmonogramu. Snažili jsme se tomu předejít neustále aktualizovanou verzí scénáře, ale ani to nebylo dostatečné. Komunikace se členy Hlasu Beslanu byla velmi složitá a získání každého archivního dokumentu bylo tak časově náročné, že jsme se museli přesně rozhodnout, které materiály stojí za naše úsilí. To však nebylo možné bez finálního střihu. Neustále jsme tedy aktualizovali seznam potřebných materiálů, který nám pak následně ovlivňoval podobu filmu, a tím pádem vznikala další potřeba nových materiálů. Vznikal tak začarovaný kruh, kdy jsme do filmu vždy dodali část materiálů, změnili střih a následně museli vytvořit nový seznam. Pak jsme zjistili, že některé dokumenty neexistují nebo jsou pro nás nedostupné. Tento koloběh se zdál nekonečný.

Ivana Skálová v projektu fungovala jako rešeršistka, ale domnívám se, že je lepší pro tuto funkci zvolit speciálního pracovníka, jehož prací je pouze vyhledávání materiálů. Také je důležité, aby všechny dostupné materiály byly ve střižně k dispozici před započetím střihu. To je však ideální případ, který by vyžadoval mnohem větší rozpočet.

Podobně tomu bylo i s kresbami. Po vzniku první verze hrubého střihu jsem vytvořil seznam potřebných kreseb a ilustrátorka Lenka Vítková na něm pracovala. Zatímco však přicházely jednotlivé kresby do střižny, měnili jsme střih a ukázalo se, že některé kresby už nepotřebujeme. Zase jsme se ocitli v nekonečném kruhu doplňování kreseb do seznamu a změn střihu. Dalo se tomu zabránit animatikem. Tedy nahrubo načrtnutými kresbami, jejichž tvorba není tak časově náročná. Teprve po schválení finálního střihu, by autorka kreseb zpracovala obrázky v plné kvalitě a do detailu prokreslené.

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

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

Nezkušenost s podobným typem projektů způsobila téměř půlroční zpoždění dokončení filmu. Dalo se mu předejít pečlivě naplánovaným harmonogramem, animatikem a scénářem, který by obsahoval všechny zamýšlené materiály. U takto složitého projektu je workflow faktor, který není vhodné podceňovat.

ZÁVĚR

ZÁVĚR

Pojem mluvící hlava by již neměl být čtenáři cizí. Není sice vědeckým termínem, ale v praxi je to běžně užívaný pojem. Filmová teorie obvykle o mluvící hlavě hovoří v kontextu rozhovoru, to je ovšem pouze jeden z aspektů mluvící hlavy. V této knize jsem se snažil představit komplexní pohled na mluvící hlavu jako kreativní výrazový prostředek. Věřím, že to může přispět k většímu propojení filmové teorie a praxe.

Nyní by čtenář neměl mít pochyby o tom, zda je mluvící hlava legitimním výrazovým prostředkem. Jsem přesvědčen, že pokud se přestane užití mluvící hlavy tabuizovat, vytane tvůrci před očima široká škála možností jejího užití. Tato kniha může sloužit k inspiraci tvůrcům, kteří se chystají s mluvící hlavou pracovat a nemají s ní dostatek zkušeností. Troufám si říct, že i zkušeným tvůrcům může kniha rozšířit obzory, protože díky tabuizaci mluvící hlavy nejsou u nás filmaři pracující s mluvící hlavou příliš známí. Seznam inspirativních filmů najdete v příloze.

Největší přínos knihy by měl být pedagogický. Studenti filmových škol teď mají k dispozici originální metodiku práce s mluvící hlavou, která představuje širokou škálu tvůrčích řešení. Nemusí tak objevovat již objevené a mohou se soustředit na hledání nových cest. Rozhovory se zkušenými tvůrci zároveň zaznamenávají obrovskou filmařskou zkušenost. Budu rád, když bude mladým studentům sloužit jako vodítko při tvorbě vlastních filmů.

SUMMARY

Talking head is an informal term used among filmmakers. It describes a shot of a person talking on camera during an interview. This term hasn't been used in film theory yet. Sometimes this term has a pejorative meaning especially among film teachers and their students. For most of them it's not a creative tool. In this book called *Talking Heads in Documentary Film* I define the so-called talking head as an expressive tool of documentary cinema. I describe it as a creative instrument of a director of an audiovisual work. I present creative aspects of working with the talking heads based on theoretical reflexion and practical experience.

The first part of this book is dedicated to film theory. I define the talking head in the context of film theoreticians. Furthermore, I present a unique theoretical work of Vít Janeček called *Dramatics of Talking Head*. The chapter called Talking head from different perspectives I deal with the aspects of talking head, which form the basic thematic areas for further research.

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

Last chapter called *A Practicle example* describes creative process of the film *Unsilenced Voices of Beslan* (2018, D: Tomáš Polenský). Crucial part of this movie consists of testimonies from the victims of the 2004 terrorist attack. During the work on this film I examined practical aspects of using the talking heads as a creative tool of a director.

This book combines practical and theoretical approach in a unique concept that can serve not only film students but also experienced professionals as an inspirational tool for creating their talking head films.

BIBLIOGRAFIE

BIBLIOGRAFIE

Literatura

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

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

PORTEL, Viktor. *Metoda Errola Morrise.* Praha, 2013. Bakalářská práce. FAMU. Vedoucí práce Petr Kubica.

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

WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television*. Michigan: Michael Wiese Productions, 1996. ISBN 0-941188-24-8.

Internetové zdroje

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

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

JANEČEK, Vít. Dramatika mluvící hlavy. *Dok.revue* [online]. 28. 4. 2014 [cit. 2018-05-04]. Dostupné z: https://www.dokrevue.cz/aktualne/dramatika-mluvici-hlavy.

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

Mluvící hlava. *Čeština 2.0* [online]. [cit. 2018-15-04]. Dostupné z: https://cestina20.cz/slovnik/mluvici-hlava.

O projektu. *Příběhy našich sousedů* [online]. [cit. 2019-24-04]. Dostupné z: https://www.pribehynasichsousedu.cz/o-projektu.

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

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

Rozhovory

Rozhovor s Mírou Jankem ze dne 18. 2. 2019.

Rozhovor s Lukášem Kokešem ze dne 6. 2. 2019.

Rozhovor s Tomášem Doruškou ze dne 5. 7. 2018.

Rozhovor s Martinem Kohoutem 31. 1. 2019.

Rozhovor s Petrem Jančárkem ze dne 30. 5. 2018.

Rozhovor s Helenou Třeštíkovou ze dne 7. 2. 2019.

Rozhovor s Bárou Kopeckou ze dne 21. 5. 2018.

Rozhovor s Janem Gogolou ml. ze dne 15. 2. 2019.

Rozhovor s Apolenou Rychlíkovou ze dne 17. 10. 2018.

Rozhovor s Vítkem Klusákem ze dne 1. 2. 2019.

Rozhovor s Ivem Bystřičanem ze dne 26. 7. 2018.



SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ

SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ

Armadillo (2010, R: Janus Metz).
Bez slunce (1983, R: Chris Marker).
Blokáda (2005, R: Sergej Loznica).
Bowling for Columbine (2002, R: Michael Moore).
CERN (2013, R: Nikolaus Geyrhalter).
Cesta do Gulagu (2019, R: Tomáš Polenský).
Černé zlato (2018, R: Bára Kopecká a Jakub Režný).
Česká cesta (2015, R: Martin Kohout).
Český sen (2004, R: Vít Klusák a Filip Remunda).
Český žurnál: Matrix AB (2015, R: Vít Klusák).
Déšť (1929, R: Joris Ivens).
Dopisy ze Sibiře (1958, R: Chris Marker).
Ekostory (2018, R: Ivo Bystřičan).
Forman vs. Forman (2019, R: Helena Třeštíková).
Ghetto jménem Baluty (2008, R: Pavel Štingl).
Hranice práce (2017, R: Apolena Rychlíková).
Intolerance: Zábrany (2015, R: Apolena Rychlíková).
Ivetka a hora (2008, R: Vít Janeček).
Jak to bylo doopravdy: Mědirytina (1999, R: Bára Kopecká).

Jeden německý život (2016, R: Christian Krönes, Olaf S. Müller, Roland Schrotthofer, Florian Weigensamer).
Kapitalismus chytil průvan (2009, R: Richard Wolf).
Kouzelný vrch (2015, R: Anca Damian).
Koyaanisqatsi (1982, R: Godfrey Reggio).
Krabice filmu (1958, R: Václav Sklenář).
Krajina v tísni (2017, R: Petr Jančárek).
Kronika jednoho léta (1961, R: Jean Rouch a Edgar Morin).
Mír jejich duši (2004, R: Pavel Štingl).
Mlha války (2003, R: Errol Morris).
Moravská Hellas (1963, R: Karel Vachek).
Mrtvá trať (2011, R: Šimon Špidla).
Muž s kinoaparátem (1929, R: Dziga Vertov).
Nedej se: Klinika města (2015, R: Apolena Rychlíková).
Nedej se: Manifest jiné práce (2016, R: Tereza Reichová a Apolena Rychlíková).
Neumlčené hlasy Beslanu (2018, R: Tomáš Polenský).
Nonstop (1999, R: Jan Gogola ml.).
Obklíčení – Demokracie v osidlech (2009, R: Richard Brouileltte).
Ocet (2001, R: Vít Klusák).
Pařížský máj (1963, R: Chris Marker a Pierr Lhomm).
Planeta Česko (2017, R: Marián Polák).
Pluh, který zoral pláně (1936, R: Pare Lorentz).

Primárky (1960, R: Robert Drew).

Příběhy 20. století: Vojna (2017, R: Radim Špaček).

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

Řeka Života a smrti (1940, R: Alexander Hackenchmied a Elmar Kloss).

Spi sladce (2016, R: Marika Pecháčková).

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

Standart Operating Procedure (2008, R: Errol Morris).

Střední škola (1968, R: Frederick Wiseman).

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

Šoa (1985, R: Claude Lanzmann).

Tabloid (2010, R: Errol Morris).

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

The Arbor (2010, R: Clio Barnard).

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

Tresty v Čechách (2020, R: Václav Křístek).

Universum Brdečka (2017, R: Miroslav Janek).

Valčík s Bašírem (2008, R: Ari Folman).

Velké polknutí (1901, R: James Williamson).

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

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

Wormwood (2017, R: Errol Morris).

Zač jsme bojovali (1942–1945, R: Frank Capra).

Závod ke dnu (2011, R: Vít Janeček).

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

Zkáza krásou (2016, R: Helena Třeštíková).

MLUVÍCÍ HLAVY
v dokumentárním filmu

Tomáš Polenský

© Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě, Slezská univerzita v Opavě, 2022
Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě, Na Rybníčku 626/1, 746 01 Opava

ISBN 978-80-7510-522-6 (tisk)
ISBN 978-80-7510-523-3 (online)
Vydání první

Recenzovali: prof. Ing. Ján Grečnár, ArtD.
doc. RNDr. MgA. Martin Čihák, Ph.D.
Grafická úprava: MgA. Kristína Pupáková
Redakce: Mgr. Jana Balharová
Tiskárna: Profi-tisk group s.r.o., Chválkovická 223/5, 779 00 Olomouc
Rok vydání: 2022
Náklad: 100 ks
Publikace je neprodejná

Kniha byla vydána díky podpoře Interního grantového projektu Slezské univerzity v Opavě IGS/8/2022 Mluvící hlavy v dokumentárním filmu.