

Katarze ve vybraných českých filmech z 21. století

**Bc. Jitka Chocholatá**

---

Bakalářská práce  
2017



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

akademický rok: 2016/2017

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bc. Jitka Chocholatá**  
Osobní číslo: **K13264**  
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**  
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Stříhová skladba**  
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**  
**Katarze ve vybraných českých filmech z 21. století**

**2. Praktická část:**  
**Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl,  
délka minimálně 10 min., stříhová skladba**

Zásady pro vypracování:

### 1. Teoretická část:

**Rozsah práce:** minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

**Formální podoba:** 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf. a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.

**Pokyny k vypracování:** prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

### 2. Praktická část: Výstupní dílo:

a) 2 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem.

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah: 2x normostrany.

c) V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ

studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a - h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce).

Tyto data odevzdává za projekt vždy jeden člověk nutná konzultace s vedením AAV.

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

V samotné složce na AAV-NAS, označené "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně" odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

L'UDOVIČ, Labík. Dramaturgie strihovej skladby

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu

MONACO, James. Jak číst film: Svět filmu, médií a multimédií

CÍSAŘ, Jan. Základy dramaturgie

ARISTOTELES. Poetika

CHANDLER, Gael. Cut by cut. Editing your film or video

VALUŠIAK, Josef. Základy střihové skladby

Vedoucí teoretické části:

**prof. Ludovít Labík, ArtD.**

Ateliér Audiovize

Vedoucí praktické části:

**MgA. Libor Nemeškal, PhD.**

Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce:

**13. dubna 2017**

Termín odevzdání bakalářské práce:

**9. května 2017**

Ve Zlíně dne 13. dubna 2017

  
doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.  
děkanka



  
Mgr. Jana Bébarová  
vedoucí ateliéru

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby <sup>1)</sup>;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 <sup>2)</sup>;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně .....

.....  
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy. Vysoká škola disertační práce nezveřejňuje, byla-li již zveřejněna jiným způsobem.

(2) Bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

(4) Vysoká škola může odložit zveřejnění bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce nebo jejich částí, a to po dobu trvání překážky pro zveřejnění, nejdéle však na dobu 3 let. Informace o odložení zveřejnění musí být spolu s odůvodněním zveřejněna na stejném místě, kde jsou zveřejňovány bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, již se týká odklad zveřejnění podle věty první, jeden výtisk práce k uchování ministerstvu

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní vnitřní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělků jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlíží k výši výdělků dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

## **ABSTRAKT**

Tato práce se zabývá otázkou úspěšného vytvoření katarze ve filmu v průběhu stříhové postprodukce. Na základě analýzy třech vybraných filmů a rozhovorů s jejich tvůrci, je nalezen jejich osobitý přístup k předání emoce divákovi. Výsledkem je zamyšlení nad způsobem, jakým lze k filmové katarzi dospět a jak jí lze podpořit z pozice střihače.

Klíčová slova: filmová katarze, stříhová skladba, dramaturgie

## **ABSTRACT**

This paper examines the successful creation of catharsis in film during post-production editing. Based on analysis of three selected films and interviews with their creators the original approach of transferring the emotions to the viewers is found. The result is a reflection of the way the film catharsis can be made and how it can be supported from the position of an editor.

Keywords: film catharsis, editing, dramaturgy

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské práce a verze elektronická, nahraná do IS/STAG, jsou totožné a vypracovala jsem je samostatně na základě svých vědomostí a informací nabytých z uvedené literatury.

ve Zlíně,

---

Chtěla bych poděkovat profesoru Labíkovi, za jeho zkušenosti, cenné rady a nekonečnou trpělivost.



## **OBSAH**

<b>1</b>	<b>ÚVOD</b> .....	10
<b>2</b>	<b>KATARZE</b> .....	12
<b>3</b>	<b>ANALÝZA FILMŮ</b> .....	14
3.1	LIDICE .....	15
3.2	PROTEKTOR.....	20
3.3	V TICHU.....	25
3.4	POROVNÁNÍ.....	29
<b>4</b>	<b>ZÁVĚR</b> .....	30
<b>5</b>	<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	34
5.1	PRAMENY .....	34
5.2	LITERATURA .....	34
<b>6</b>	<b>SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY</b> .....	38
<b>7</b>	<b>PŘÍLOHY</b> .....	40
7.1	ROZHOVOR SE STŘIHAČEM ADAMEM DVOŘÁKEM O FILMU LIDICE .....	40
7.2	ODPOVĚDI NA OTÁZKY OD REŽISÉRA FILMU LIDICE, PETRA NIKOLAEVA .....	47
7.3	ROZHOVOR SE STŘIHAČEM PAVLEM HRDLÍČKOU O FILMU PROTEKTOR .....	49
7.4	ROZHOVOR S REŽISÉREM ZDEŇKEM JIRÁSKÝM O FILMU V TICHU .....	62

# 1 ÚVOD

Ve dvacátém prvním století se produkuje obrovské množství filmů a soudobý divák má možnost se rozhodnout, zda se chce jít do kina bavit, bát, něčemu přiučít, nebo si prožít silné pocity. Avšak vytvořit a předat takové emoce, aby s divákem pohnuly, není zrovna snadné, a i když se o to filmaři pokaždé snaží, podaří se to jen těm nejlepším.

Ve své práci jsem se rozhodla nahlédnout pod povrch filmových emocí a zjistit jakým způsobem se dají vytvořit. Pro zkoumání jsem si vybrala tři české filmy, vytvářející podobnou emoci zoufalství a soucitu s lidmi, kteří si prošli událostmi druhé světové války. Vybrané filmy užívají rozdílný filmový jazyk a zvolily jinou cestu k dosažení katarze u diváka. Jedná se o filmy *Lidice*<sup>1</sup>, *Protektor*<sup>2</sup> a *V tichu*<sup>3</sup>. V analyzovaných filmech se zaměřím na postupy využití k vytvoření katarze a způsob, jakým ji lze dosáhnout.

Struktura mé práce bude následující. První se zaměřím na pojem katarze obecně, vysvětlím, jak pojem vznikl a jak je vnímán v oblasti filmu. Následně zanalyzuji jednotlivé filmy a najdu klíč, jakým se vytváří katarze v nich. Výsledkem mojí práce bude zamyšlení se nad správným postupem vytváření katarze a cestě, která k ní vede. Mým osobním zájmem je zjistit, do jaké míry se můžu zasadit o filmovou katarzi já z pozice střiháče a pochopit, jak překonat hranici, kdy začíná být film brán jako kvalitní a zvolenou emoci skutečně předává.

Hlavním zdrojem informací pro tuto práci, mimo vědomosti nabyté tříletým studiem střihové skladby, je kniha *Dramaturgia strihovej skladby*<sup>4</sup> od Ľudovíta Labíka, která poskytuje komplexní vhled do zkoumání filmové struktury a zabývá se i samotnou katarzí. Dále *Základy dramaturgie*<sup>5</sup>, které se sice zabývají dramaturgií divadelní, ale obsahují zajímavé podměty aplikovatelné i na filmovou strukturu. Pracovat budu také se znalostmi získanými

---

<sup>1</sup> *Lidice* [film]. Režie: Petr Nikolaev. Česká republika, Slovensko. 2011.

<sup>2</sup> *Protektor* [film]. Režie: Marek Najbrt. Česká republika. 2009.

<sup>3</sup> *V tichu* [film]. Režie: Zdeněk Jiráský. Česká republika, Slovensko. 2014.

<sup>4</sup> LABÍK, Ľudovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. 1. vyd. Zlín: VeRBuM, 2013, str. 73, ISBN 978-80-87500-30-9.

<sup>5</sup> CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. 2. dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1999, 139 s. ISBN 80-85883-49-X.

z knih *Umění filmu*<sup>6</sup>, *Jak číst film*<sup>7</sup> a *Základy střihové skladby*<sup>8</sup>. A nakonec jsou pro mě důležitým zdrojem informace z internetových článků, vyjadřujícím se k samotné katarzi, nebo recenze vybraných filmů.

Práci doplním o obrázky mapující popisované scény a mnou vytvořené grafy struktur filmů. Při vytváření grafů jsem vycházela ze Syd Fieldovi trojaktové struktury, tak jak je popsána v knize *Dramaturgia strihovej skladby*<sup>9</sup>. Vkládat je budu přímo do textu, kvůli přehlednosti a snadnému přístupu. Jednotlivé analýzy doplním o informace nabyté z rozhovorů s režiséry a střiháči vybraných snímků, které v jejich plném znění připojím na konec práce, do příloh.

---

<sup>6</sup> BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

<sup>7</sup> MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmu, médií a multimédií*, 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. 735 s. ISBN 80-00-01410-6.

<sup>8</sup> VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*, 3. rozšířené vydání, Praha: Akademie múzických umění, 2005. 146 s. ISBN 80-7331-039-2.

<sup>9</sup> LABÍK, Eudovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. 1. vyd. Zlín: VeRBuM, 2013, str. 73, ISBN 978-80-87500-30-9.

## 2 KATARZE

Pojem katarze poprvé zmínil antický filozof Aristoteles ve svém spise *Poetika*<sup>10</sup>. Slovo katarze pochází z řeckého *Kathoros*, což se dá přeložit jako očištění nebo očistit<sup>11</sup>. Kvalitní tragédie by podle Aristotela měla u diváka vzbudit soucit s neshodami hlavního hrdiny a strach o něj. Tyto emoce mají následně vést k pochopení skutečné hodnoty života a k vnitřní duševní očistě.

Katarze byla, mimo divadlo, aplikována do spousty dalších oblastí, jako je medicína, náboženství, nebo psychologie. Pojmu se věnovala spousta významných dramatiků, teoretiků a psychologů<sup>12</sup>, a jelikož Aristoteles ponechal poměrně velký prostor k výkladu, vzniklo více různorodých teorií<sup>13</sup>. Například dramatik Pierre Corneille spojoval katarzi s očištěním všech divákových vášní, kterými si hlavní hrdina způsobil neštěstí a ne pouze strachu a soucitu, jako tomu bylo u Aristotela. Josef Breuer a Sigmund Freud popsali katarzi jako nedobrovolný, instinktivní proces těla, jakým je třeba pláč a započali terapeutickou metodu, ve které tento jev využívali. Výkladů vznikla spousta, avšak jejich základem vždy zůstává to, že si divák prožije silný pocit, vzniklý vnímáním uměleckého díla, a ten ho více či méně ovlivní v běžném životě.

Ve filmové tvorbě se na vytvoření katarze podílí všechny umělecké složky, jejichž vliv na ni je rovnocenný příběhu. Obraz a zvuk je to co diváka vede a sladění všech složek musí být pečlivě zváženo, aby dosáhlo správné reakce diváka. Nečistá filmová řeč dokáže i nevěšmavého diváka vytrhnout z příběhu a ztotožnění s hlavním hrdinou zabránit<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> ARISTOTELÉS. *Aristotelova poetika*. V Praze: Společnost přátel antické kultury, 1929.

<sup>11</sup> Volně přeloženo ze slov: “to purify” a “to make clean” z článku - What is Catharsis? *WiseGEEK* [online]. [cit. 2015-11-28]. Dostupné z: <http://www.wisegeek.org/what-is-catharsis.htm>, a také “cleansing” a “purification” z článku - POWELL, Esta. Catharsis in Psychology and Beyond: A Historic Overview. *The Primal Psychotherapy Page* [online]. [cit. 2015-11-28]. Dostupné z: <http://primal-page.com/cathar.htm>

<sup>12</sup> Velmi pěkně shrnuje výklady katarze v psychologii článek Catharsis in Psychology and Beyond: POWELL, Esta. Catharsis in Psychology and Beyond: A Historic Overview. *The Primal Psychotherapy Page* [online]. [cit. 2015-11-28]. Dostupné z: <http://primal-page.com/cathar.htm>

<sup>13</sup> SKALICKÁ, Šárka. Katarze ve vybraných antických tragédiích. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2007. 70 s. Vedoucí diplomové práce Mgr. Rostislav Niederle, PhD. [online]. [cit. 2015-11-28]. Dostupné z: [https://is.muni.cz/th/145999/ff\\_b/Bakalarska\\_diplomova\\_prace.pdf](https://is.muni.cz/th/145999/ff_b/Bakalarska_diplomova_prace.pdf)

<sup>14</sup> Násilné vytržení diváka z příběhu může být použito i jako stylistický prvek. Například ve filmu *Nymfomanka*, režisér diváky do děje vtáhne, aby je vzápětí vytrhnul a dokázal jim, že si s nimi může pomocí skvěle ovládnutého filmového jazyka snadno hrát. - *Nymfomanka* [film]. Režie: Lars Von Trier. Dánsko, Německo,

John August, scénárista filmů jako je Velká ryba, Karlík a továrna na čokoládu, Charlieho andílci, nebo Mrtvá nevěsta Tima Burtona, se k vytváření emoce ve filmu vyjadřuje takto: „Trojice zodpovědná za vytvoření emoce je Scénárista, který vytváří charakter a stanovuje překážky, Herec, který dává charakteru hloubku a dech, a Režisér, který sjednocuje technické elementy (jako je svícení, střih a hudba), aby se dosáhlo požadované emocionální reakce.“<sup>15</sup>

John August však ze své pozice scénáristy zapomíná na vklad, který do filmu přináší další profese, jako jsou kameramani, architekti, kostymérky, nebo střihači. Střiháč ve velké míře vytváří, jakým způsobem bude příběh působit a i když pracuje s materiálem vytvořeným někým jiným, hraje velmi významnou roli v celkovém výsledku. Správnou skladbou záběrů, vycítěním zralosti záběru a také vybudováním rytmu, který podpoří atmosféru, lze diváka vtáhnout do příběhu a přimět ho emocionálně se ztotožnit s protagonistou děje. Také emoce vzbuzené hereckým projevem můžou být z velké části střiháčem podpořeny, nebo potlačeny. A jak potvrzuje pan Labík: „Střiháč je zásadným spolutvorcom kultu hereckých hviezd. Hodnotením hereckého výkonu, pamäťou, kombinatorikou možností využitia rôznych emócií a kontrastov emócií hereckého výkonu.“<sup>16</sup>

Předání emoce ve filmu tudíž nestojí na pouhém příběhu, ale je mnohem složitější a musí být předem dobře promyšleno a hlavně pochopeno.

---

Francie, Belgie, Velká Británie. 2013.

<sup>15</sup> V originále: “The triumvirate responsible for creating emotion are The Writer, who creates the character and lays out the obstacles; The Actor, who gives the character weight and breath; and The Director, who coordinates the technical elements (such as lighting, editing, and music) to achieve the emotional reaction desired.” - AUGUST, John. *On creating emotion* [online]. [cit. 2015-11-28]. Dostupné z: <http://johnaugust.com/2008/on-creating-emotion>

<sup>16</sup> LABÍK, Ľudovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. 1. vyd. Zlín: VeRBuM, 2013, str. 73, ISBN 978-80-87500-30-9.

### 3 ANALÝZA FILMŮ

Dostáváme se tedy k samotné analýze vybraných filmů. Jak už jsem se zmínila v úvodu, filmy spojuje vytvoření společné emoce, skrze téma **osudu jedinců v čase války**. Emoce, která má být vyvolána, je soucit nad událostmi, do kterých byly protagonisté, bez svého vlastního zavinění uvrženi.

Filmy jsou seřazeny podle stupně využívání netradičních filmových prvků a experimentální formy. Lidice se snaží po celou dobu držet divákovu pozornost v příběhu a střihovou skladbou podporují vyvolávanou emoci. Protektor využívá originální střihačské postupy, za které střihač Pavel Hrdlička získal Českého lva<sup>17</sup>, stále se však drží příběhu a ten divákovy srozumitelně předává. A nakonec film V tichu je experiment, který se od příběhu v určité míře distancuje a snaží se divákovy předat hlavně emoci.

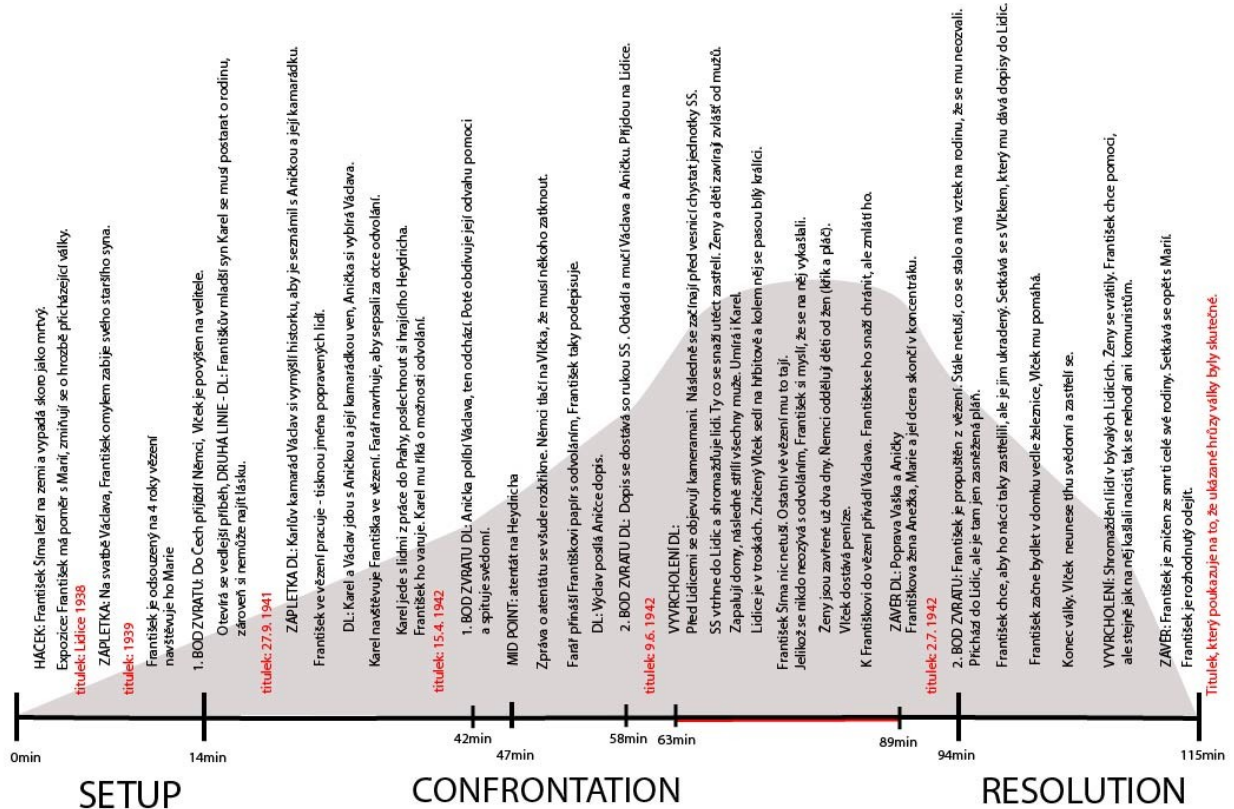
---

<sup>17</sup> Držitelé cen ČFTA za rok 2009. [online]. [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: <http://www.filmovaakademie.cz/cz/2009/drz-itele-ceny-cfta>

### 3.1 Lidice

„Když se budoucí generace zeptají, zač jsme bojovali, připomeňte jim příběh Lidic.“

- Frank Knox, ministr námořnictva USA (1940-44)



Obrázek 1: Dramaturgická struktura filmu Lidice

Příběh filmu *Lidice* má za cíl připomenout tragédii, která se v této vesničce stala, ale hlavně přiblížit divákům její obyvatele jako běžné lidi, velmi podobné jim samotným. Hlavní postava, František Šma, je překvapivě z akční linky vystrčen a velkou část filmu stráví ve vězení. Děj je udáván do pohybu skrze druhou linku, Františkova syna Karla, na kterého je navázána jeho rodina, kamarád Václav a dívka Anička, jejichž činy nechtěně způsobí zkázu celé vesnice.

Přes protagonistu Františka jsou zpočátku představeny všechny další postavy a divák s nimi zažívá všechno to, co Františka minulo. Skrze Karlův problém s dívkami, se dostáváme až k počínající milostné lince jeho ženatého kamaráda Václava a dívky Aničky. Neuvážené zamilování se je nejomluvitelnější lidský prohřešek, který se ve filmech využívá velmi často, jelikož se v něm dokáže najít skoro každý. Důležitých postav je větší množství, takže je divák vidí jen kratší dobu a nedokáže si s nimi vytvořit tak hluboký vztah, jako kdyby byla v centru dění pouze jedna.

Každá z postav má nějakou slabost, nedokonalost, avšak veškeré chybičky a rozepře jsou odpuštěny, když se postaví do kontrastu k nacistům, kteří zde ztělesňují to opravdové zlo oproštěné od lidskosti.

Podívám se teď podrobněji na momenty, které mají vyvolat silnější emoce a tím podpořit závěrečnou katarzi.

Jeden z prvních momentů je určitě pálení vesnice. O to překvapivější je, že s touto scénou se původně ve scénáři nepočítalo, jak mi sdělil Adam Dvořák v našem rozhovoru<sup>18</sup>. Celá pasáž pálení vesnice je vystavěná skrze montáže, které pečlivým výběrem situací a jejich střídáním ovlivňují citovou angažovanost diváka. Tato část trvá celých 17 minut a v dramaturgické struktuře je považována za vyvrcholením filmu<sup>19</sup>. Během ní skončí<sup>20</sup> životy všech sledovaných postav až na protagonistu, který je ve vězení a o tom co se stalo, nic neví. Montáž je postavena na hudbě a empatické ruční kameře, které podporují vnímání všech jejich částí. Je rozdělena na pasáže, které jsou vedeny dějem a ty, které stojí na prožitku. Prožitkové pasáže poté nepracují s časem chronologicky, ale upravují si jej, aby docílili co největšího dopadu na diváka. Jako příklad uvedu pasáž postřílení všech mužů. Ta začíná modlitbou ve sklepení, ostře stříhanou s pochodujícími vojáky s puškami. Postupně se do popředí zvukové složky dostává pouze hudba a stylizované ruchy. Střelba a umírání mužů je prostříháno se záběry na syna Karla, jakožto postavy, se kterou se divák v průběhu nepokojů ztotožňuje a následně končí jeho smrtí. Nálada je vytvářena hlavně zvukem, charakterem záběrů a tempem střihu. Prohloubení pocitu je docíleno následným prolnutím na Vlčka, jediného přeživšího muže, který sedí na hřbitově mezi bílými králíky<sup>21</sup> a je odrazem naprosté bezmoci. Tempo se zpomalí a umožňuje divákovi zastavit a zrekapitulovat právě

---

<sup>18</sup> „*Tam se stalo to, že původně ve scénáři nebylo hoření vesnice. Alice Nellis, když psala scénář, tak si v rámci úspor řekla, že tohle všichni známe, a tak to tam nemusíme vkládat. Ale my jsme tu vesnici, asi tři baráky, stejně postavit museli, takže jsme si řekli, že když už nám stojí, tak by byla chyba to tam nemít, protože tím se vlastně nic neušetří. Z tohoto pohledu došlo k producentskému zásahu, kdy jsem řekl: hele, když už to stojí, tak to pojďme zapálit. Protože si myslím, že tam ta scéna patří, že i když je to notoricky známá skutečnost, tak film to má ukazovat obrazem a ne jenom připojit informaci, stalo se to tehdy a tehdy. Takže to si myslím, že bylo v pořádku udělat.*“ – Přílohy: Rozhovor se stříhačem Adamem Dvořákem o filmu Lidice, str. 41.

<sup>19</sup> Jak je zvyrazněno na Obrázku 1: Dramaturgická struktura filmu Lidice

<sup>20</sup> Není myšleno pouze smrtí, ale také jako vytržení ze známých životů a uvrhnutí jich do tragických situací.

<sup>21</sup> Zda v tomto případě bílý králíci mají něco symbolizovat, se mi bohužel nepodařilo zjistit. Odpověď Petra Nikolaeva byla následující: „*To je takové moje tajemství a proto ti zůstanu odpověď na tuto otázku dlužen.*“ – Přílohy: Odpovědi na otázky od režiséra filmu Lidice, Petra Nikolaeva, str. 48.



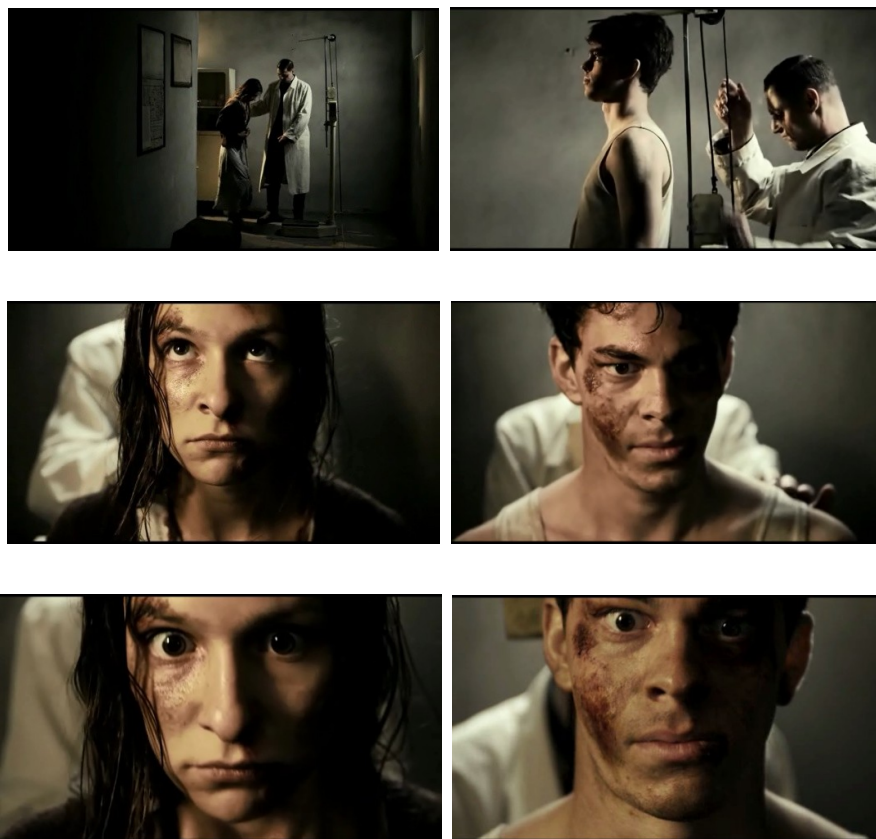
viděné situace. Divákův pocit je podpořen odrazem právě zažitých hrůz ve výrazu Vlčkova obličej, který tímto zrcadlí jejich vlastní prožitek.

Zobrazení pocitu skrze obličej či oči je mnohem silnější, než když se ukáže pouze samotná situace k tomu pocitu vedoucí.

V průběhu této pasáže je potřeba občasného zpomalení tempa, pomocí kterého se divákova emoce utříbí a hlouběji zapíše. Pokud by se tempo po vypjatých momentech neuklidnilo, byla by emoce zatlačena dalším obrazem, obsahujícím novou informaci a v divákovi by se neuchytila.

Po vypálení vesnice příběh pokračuje dál u Františka, kterého se tato skutečnost zatím nedotkla, jelikož se o ní nedozvěděl. Ještě však nejsou dovyprávěny osudy žen a dětí z vesnice a proto se zase vracíme k nim. Odvádění dětí od žen je ve vyhrocené situaci opět podpořeno hudbou a ponecháním pouze řevu a srdcervoucího pláče. Divák si uvědomuje, že většina matek už své děti nikdy neuvidí, což je později potvrzeno, když jsou děti udušeny v plynovém voze. Pro těhotné nebo čerstvé matky je tato pasáž, pro svoji intenzitu, vysoce nevhodná.

A když už si divák myslí, že je konec utrpení, dostává nečekanou ránu v podobě smrti Aničky a Václava. Tento moment je silný právě z toho důvodu, že je nečekaný. Divák má pocit, že páchané zvěrstvo je již zakončeno a navíc, stejně jako postavy, do poslední chvíle netuší, co se jim děje. Situace není vystavěna jako pochod na popravu, jako v případě smrtí Lidických mužů. Nic nenasvědčuje tomu, že postavy brzo umřou a proto, stejně jako ony, divák zažije při výstřelu šok. Scéna vypadá následovně. Paralelně vidíme přicházet obě postavy za mužem v plášti, který si je nastavuje u zvláštního přístroje. Většinu času vidíme obličej postavy, jejich zmatení a následně překvapení, když jsou, v záběrech nastřížených hned po sobě, střeleny do hlavy. Právě z důvodu překvapení jsou tyto situace vystavěny paralelně a nechronologicky, jak by se logicky udály.



Obrázek 2: Smrt Aničky a Václava, Lidice

Vypjaté situace jsou v tomto filmu zobrazeny pokaždé jinými způsoby, protože kdyby tomu tak nebylo, divák by nedostával nové podměty a byl by hodně rychle znuděný a otrávený.

Po 94 minutách filmu je František konečně propuštěn z vězení. Je naštvaný na celou vesnici, že mu slíbili dřívější propuštění, ale nakonec ho nezařídili. Má pocit, že ho zradili, ale brzy se dovídá pravdu. Velmi silný, ale také poslední, okamžik ve filmu nastává v momentě, kdy František přijíždí do Lidic a místo nich na místě nachází jen zasněženou planinu. Petr Nikolaev se ke scéně vyjadřuje následovně:

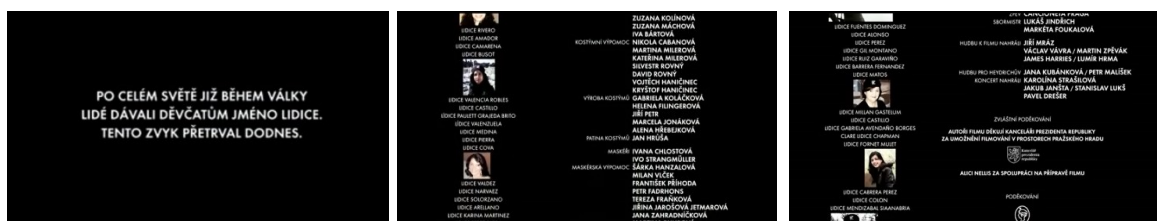
*„Asi nejsilnější scénou je, když postava Karla Rodena hledá pod sněhem již neexistující vesnici. Když se člověk vmýšlí do jeho hlavy, je to velmi silné.“<sup>22</sup>*

Vše co se odehrává po tomto okamžiku je už pouhé dovyprávění příběhu. František a VI-

<sup>22</sup> Přílohy: Odpovědi na otázky od režiséra filmu Lidice, Petra Nikolaeva, str. 48.

ček jsou poslední Lidičtí přeživší a žádné štěstí už na ně nečeká. Následné vítězství, v podobě navrácení některých žen z koncentračního tábora, je velmi chabá úleva.

Tohle jsou pocity, které film vyvolává, ale skutečná katarze je vyvolána až na konci. Ta potřebná tečka, která diváka zasáhne, jsou paradoxně až titulky, které situaci jakoby zpřítomňují a zasazují do skutečné reality. Titulek shrnující kolik umřelo dětí, žen a mužů a že osud Lidic zasáhl celý svět. Spolu se jmény tvůrců je na levé straně zobrazen zdánlivě nekonečný seznam dívek se jménem Lidice.



Obrázek 3: Závěrečné titulky, Lidice

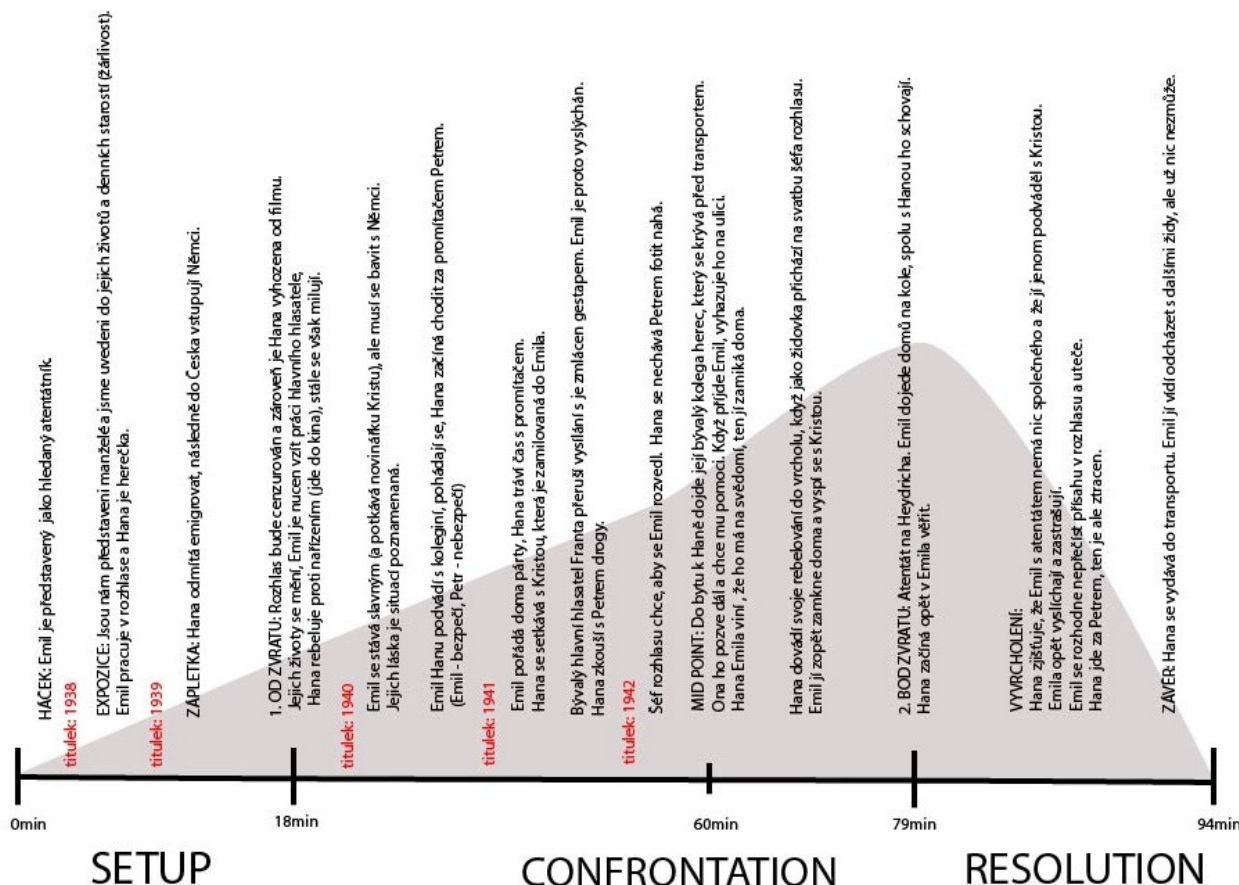
Struktura filmu není úplně ideální<sup>23</sup>. Jedná se totiž o příběh v příběhu, který popisuje, co se dělo s vesnicí a obsahuje emočně velmi silné momenty, ovšem když se konečně dostáváme k hlavní postavě, jeho linie a zvraty působí mnohem slabší v kontrastu s předchozí akcí. Navíc přítomnost tolika důležitých postav zabraňuje vytvoření si silnějších pout s postavami, což snižuje sílu prožitku. Naštěstí film obsahuje dobře naplánované zakončení, ve kterém je divák konfrontován s realitou, což je, v případě tohoto tématu pro vytvoření katarze klíčové.

<sup>23</sup> Opět odkazuji na Obrázek 1.

### 3.2 Protektor

„Čech je cyklistou, jenž se nahoře hrbí, dole však šlape.“

- Adolf Hitler



Obrázek 4: Dramaturgická struktura filmu Protektor

Protektor je, podle režiséra Marka Najbrta<sup>24</sup>, normální příběh popisující manželskou dvojici. Oproti Lidicím je v Protektoru velmi málo postav<sup>25</sup> a jeden protagonista, jimž je hlasatel Emil Vrbata. Ten, kvůli ochraně své židovské manželky, musí nedobrovolně kolaborovat a vzít práci hlavního hlasatele v Českém rozhlasu řízeném německým cenzorem. Z počátku se tváří, že má chuť proti protektorátu a cenzuře bojovat, ale jeho strach roste a on se snaží

<sup>24</sup> „Je to normální příběh manželský dvojice s nějakým, ne tragickým, ale dramatickým vyústěním.“ - Marek Najbrt ve *Film o filmu Protektor*, Dokument o natáčení nového českého filmu M. Najbrta. [film]. Režie: Benjamin Tuček. Česká republika. 2008. [online]. [cit. 2016-01-05]. dostupný z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10169292540-film-o-filmu-protektor/>

<sup>25</sup> „Tak jsou tam čtyři postavy vlastně. (...) Ale prožíváš to s něma dvěma, pak s tou kolegyní, ta je taky trošku nastrčená, a s tím klukem v kině že jo.“ – Příloha: Rozhovor se střihačem Pavlem Hrdličkou o filmu Protektor, str. 60.

dělat vše proto, aby se do ničeho nezapletl a v životě si nepřihoršil. To mu trochu komplikuje neposlušná žena, bývalá herečka Hana, která odmítá celé dny sedět doma a vyhledává nebezpečí, ve kterém se cítí svobodná a naživu. Oběma manželům vzal nastolený Protektorát jejich osobnost a šanci na normální život. Skrze jejich životy film přibližuje situaci v Praze.

Film má velice osobitý styl<sup>26</sup>, obsahující originální postupy, jako stylizované předěly s mezititulky, skoky tam a zase zpátky mezi následujícími obrazy, dialogy odmluvené v záběrech, kdy se postavy teprve potkávají a pusy neotvírají, a to vše je navíc podpořené kontroverzním soundtrackem od skupiny Midi Lidi<sup>27</sup>. Celý příběh je provázán motivem kola, které se ukazuje jak v mezititulcích, tak je i důležitým prvkem v ději. Všechny popsane postupy jsou velice zajímavé a novátorské, ale mohou také upozorňovat diváka na skutečnost, že se jedná o film a tím ho z děje vytrhnout.



Obrázek 5: Stylizované předěly s mezititulky, Protektor

V expozici je nám ukázáno, že Emil by mohl mít něco společného s atentátem na Heydricha a diváka tím navnadí k otázce, jak k tomu asi dojde. Následně se nechává unášet příběhem a sleduje rozhodnutí jak Emila, tak jeho manželky Hanky, které k tomuto bodu spějí. Uvažuje nad důvody jejich rozhodnutí, v kontrastu s volbami postav kolem nich, a sleduje vývoj jejich vztahu. Ať už se ale kolem manželů děje cokoliv a jakkoliv reagují na nastalou situaci, nikdy jim nehrozí bezprostřední nebezpečí, dokud se nedostáváme ke konci.

<sup>26</sup> “No ano, jsem byl nějaký hravej ještě v té době. A přemýšlel jsem, jakým způsobem zařadit ty scény, které děj nikam dostatečně efektivně neposouvají. Jenom jsem hledal způsob jak to udělat no a tohle se nabízelo. Přirozeně vlastně. (...) A taky muzika je dobrá, protože je nestandardní v tom obecném slova smyslu. Protože dovoluje tuhle tu divokou skladbu.“ – Příloha: Rozhovor se střihačem Pavlem Hrdličkou o filmu Protektor, str. 54.

<sup>27</sup> Skupina Midi Lidi byla za svou hudbu ve filmu taktéž oceněna Českým lvem. Kromě hudby a střihu, získal film tuto cenu ještě za hlavní ženskou roli, scénář, režii a stal se nejlepším filmem roku 2009. - Novinky o filmu Protektor. [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/protektor/novinky.php>

Od 79. minuty filmu, počínající atentátem na Heydricha, se napětí stupňuje. Emilova jízda na kole je ta samá, která nám byla ukázána v expozici, a příběh se tímto dostává k odpovědi na otázku, kterou divákovi na začátku předložil. Emil se zalekl, že si omylem půjčil kolo jednoho z atentátníků a snaží se ho schovat. Hana se domýšlí, že má s atentátem skutečně něco společného a pomáhá mu. Paradoxně to jejich vztah upevňuje, avšak je to pouhá lež, která brzo vyjde najevo a napáchá velké škody. Hana výrazně změní svůj názor na manžela a tím i své chování, což vede k vítězství ve vztahové zápletce příběhu, avšak pouze falešnému vítězství.

Celý film je divák veden k zamyšlení se nad jejich situací a nad tím, jak by se on sám v dané situaci zachoval. Příběh vtáhne diváka do děje a teď musí zákonitě přijít šok, který vynese film na novou úroveň a zapíše se mu do paměti.

Hana se dozvídá pravdu, je na Emila našťvaná a rozhoduje se dovést do konce to, čím strážila v mid pointu<sup>28</sup>, tedy že se nechá vydat do transportu. Emil je ve stejný moment konfrontován s nespravedlivým chováním tajné policie a přestává se vyhýbat konfliktům. Poprvé neuposlechne nařízení svého šéfa a nepřečte slib věrnosti zaměstnanců rozhlasu Velkoněmecké říši, čímž se vystaví velkým problémům. Emil utíká před státní bezpečností, když zjišťuje, co Hana udělala. Její rozhodnutí bylo neuvážené a divákovy začíná pomalu docházet, jaký má dopad. Konečně nadešel moment v ději, kdy se protagonista rozhodl sám něco udělat, aby změnil situaci, do které se svými dřívějšími činy dostal. To je prvek, který Jan Císař popisuje jako směrnicí kvality všech výjimečných dramát<sup>29</sup>. Je to moment, který dodává filmu jeho skutečnou kvalitu. Paralelní střih linií obou manželů zvyšuje napětí a zároveň přináší otázku, jak bude na rozhodnutí jednoho reagovat ten druhý.

Poslední setkání Emila a Hanky zpomalí nastavené tempo a je to čas pro diváka, aby se zastavil a uvědomil si celý dopad jejich rozhodnutí. Činy jich obou vedly k osobní tragédii. Byli by schopni si odpustit, ale situace je již nezvratitelná, což se odráží v jejich tvářích.

---

<sup>28</sup> Tento moment je zaznamenán na Obrázku 4.

<sup>29</sup> "(...) kvalita těchto literárních textů jako textů dramatických je v tom, že jejich postavy tváří v tvář určitým vnějším tlakům udělají takové rozhodnutí, jímž definitivně a s konečnou platností doslova a do písmene vytvoří či stvoří dramatickou situaci, jejíž nesnesitelnost je výsledkem jejich vlastního jednání." - CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. 2. dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1999, str. 21. ISBN 80-85883-49-X.

Zrcadlení emocí v obličejích postav je, jak už jsem se zmínila dříve, pro spojení emocí postav s divákem, velmi důležité.



Obrázek 6: Emil a Hana se vidí naposled, Protektor

Celá tato pasáž, od 79. minuty, je výrazná svým neustále se zvyšujícím tempem a úzkou provázaností linií hlavních postav. To jsou právě prvky, které ve velké míře ovlivňuje střiháč a tím vytváří silné emoční napětí. V případě, že scénář nepředává emoci s dostatečným důrazem, je potřeba umět se od něj oprostit a pokusit se k natočenému materiálu zvolit nový přístup.

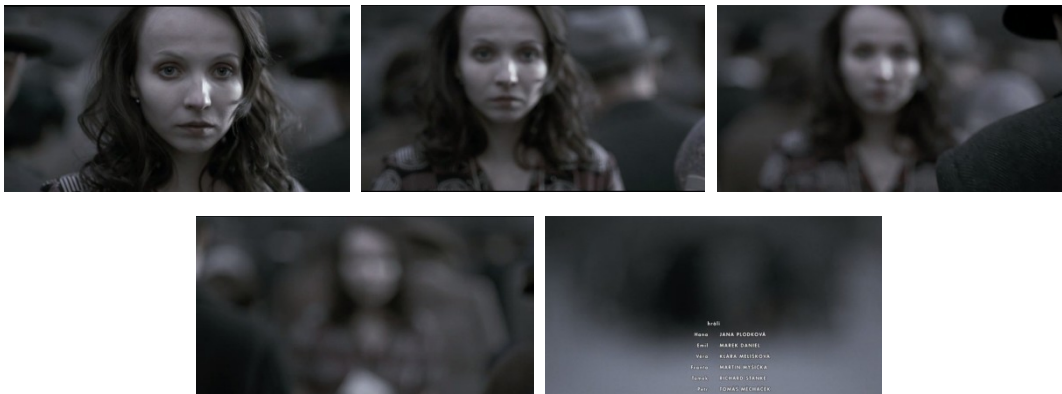
Při rozhovoru se střiháčem Pavlem Hrdličkou se řeč stočila ke střihu této části:

*„Jsme právě na statku dělali projekci. U toho jsem zjistil, že to netáhne, ta poslední třetina, a že s tím budu muset něco vymyslet. Tak se mi to do rána nějak rozleželo a pak jsem do večera, to tam ještě zrovna byli scénáristi Ben Tuček a Robert Geisler, jsem od rána do večera připravil jen na hrubo nastříhaný ty scény. Ten zásah, když už víš, kudy bys to mohla jako poslat, tak to pak je rychlé. Třeba pul dne, den. Jsme si to zase večer pustili. Tak koukali chudáci, co s tím dělám za hrůzy. Ale cítili, že to funguje. Domluvili jsme se, že to tak nakonec udělám, že už je to jenom na pár dní víš. Vím, že je to jenom o nějakém diváckém pocitu, který je hezký si uchovat a je potřeba nějak ho tam prostě dostat do toho.“<sup>30</sup>*

---

<sup>30</sup> Příloha: Rozhovor se střiháčem Pavlem Hrdličkou o filmu Protektor, str. 52.

Celý film končí dlouhým záběrem na obličej Hany, která se pomalu ztrácí mezi dalšími židy, odcházejícími na smrt. Nastává dlouhé uklidnění po smrti rychlých událostí. Záběr je úmyslně přezrálý, aby byl divákovi poskytnut prostor zpětně prožít všechny pocity. Síla katarze je právě v tom uvědomení si dopadu rozhodnutí hlavních postav a nemožnost zvrátit jejich tragické vyústění.



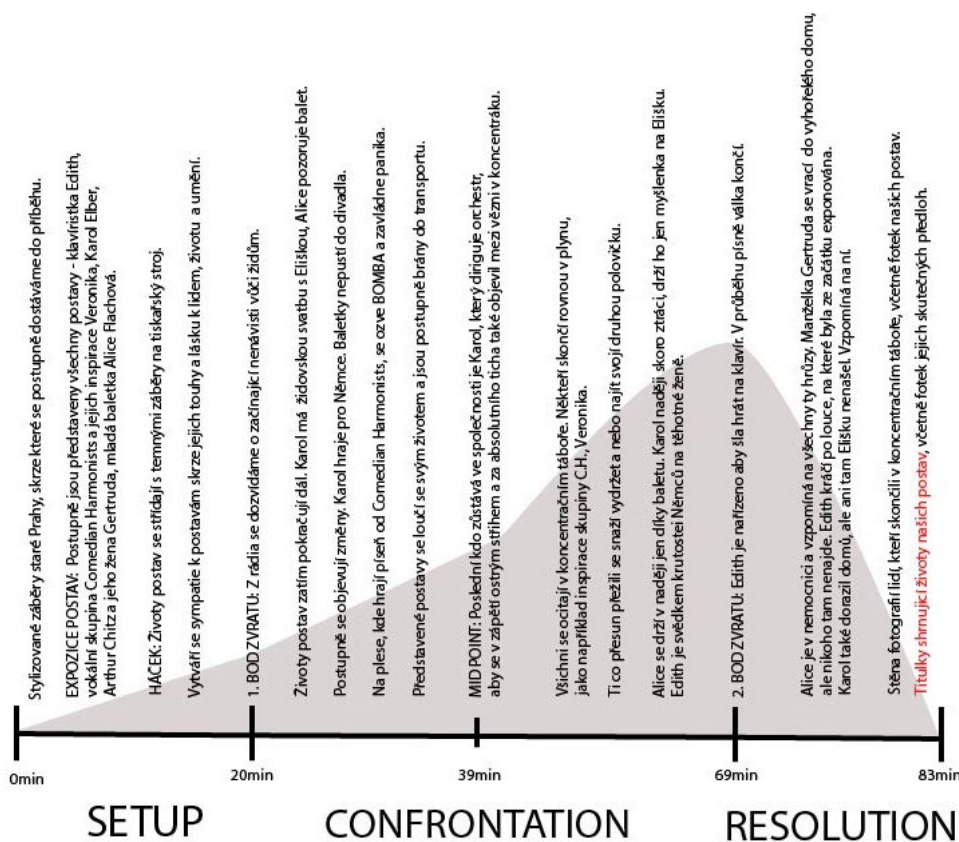
Obrázek 7: Poslední záběr, Protektor

Ve filmu *Protektor* jde celou dobu o jednoduchý příběh manželského páru, zasaženého vnějšími událostmi. Správně rozvržené body zvratu, originální vizuál, kolísající tempo a intenzivní vyvrcholení je to, co vynáší film na vrchol soudobé české tvorby. Katarze je vybudována díky spojení stupňujícího se napětí, stojícího na činech hlavních postav a skvělého zakončení, poskytujícího citovou angažovanost do jejich životů.



### 3.3 V tichu

*Je to skôr obrazová báseň, ktorú treba precítiť.*<sup>31</sup>



Obrázek 8: Dramaturgická struktura filmu V tichu

Film V tichu je, jak ho označuje sám režisér Zdeněk Jiráský<sup>32</sup>, experiment. Původně se mělo jednat o dokument popisující osudy židovských umělců, kteří se dostali do lexikonu zakázané židovské hudby a byli odvezeni do koncentračních táborů. Nakonec ale, vzhledem k tématu, padlo rozhodnutí vytvořit dokumentárně-hranou filmovou esej, která bude osudy vybraných muzikantů popisovat pouze skrze vysoce estetické obrazy a hudbu, v průběhu postprodukce doplněné o voiceovery jednotlivých postav<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> KŮDELOVÁ, Kristína, MILOŠ, Ščepka. *Takýto risk nemá u nás obdobu, film V tichu je bez dialogov.* [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: <http://kultura.sme.sk/c/7389533/takyto-risk-nema-u-nas-obdobu-film-v-tichu-je-bez-dialogov.html#ixzz3wZ6B6k8s>

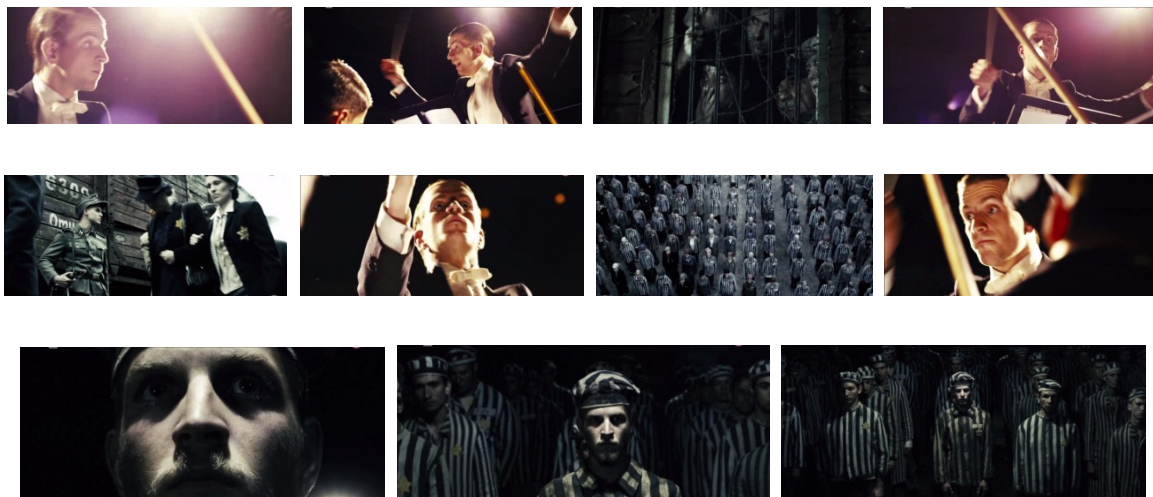
<sup>32</sup> Příloha: Rozhovor s režisérem Zdeňkem Jiráským o filmu V tichu

<sup>33</sup> „A já jsem dostal ten nápad až ve střížně, že ex-post dopíšu vnitřní voiceover, vnitřní monology těch postav, které vlastně jsem na tom natáčení neznal, herci je neznali a točili jsme v duchu tohoto experimentování, že to prostě podložíme nějakým ne komentářem, ale nějakým obsahem.“ - Příloha: Rozhovor s režisérem Zdeň-

Ačkoliv se jedná o netradiční formu příběhu, i ta dodržuje trojaktovou strukturu, jak je vidět na Obrázku 8. Ze začátku jsou nám všechny postavy prezentovány ve svém běžném životě, jako šťastné osoby užívající si bytí. Postupně se jejich situace mění a v půlce filmu jsou již všichni přesunuti do koncentračního tábora. Následuje pasáž beznaděje, kdy se postavy nemohou bránit osudu, který je postihl. Ovšem ani konec války a návrat některých z nich domů, není výhrou. Jejich charaktery byly událostmi poznamenány a nezvratně změněny.

Postavy jsou nám na začátku představeny jako velice pozitivní osoby, které mají své touhy a lásky. Propojení s nimi se divákovi dostává skrze voiceovery, které dávají nahlédnout do jejich myslí, odkrývají jejich charaktery a zároveň dobarvují atmosféru jednotlivých obrazů. Některé postavy mohou být divákům bližší, jiné už tolik ne. Naštěstí jsou velmi různorodé, a proto není těžké, aby si každý divák našel nějakou jejich vlastnost, která mu bude blízká. Hudba podkreslující obrazy je taktéž veselá a milá, obraz je barven do teplých barev. Pouze prostřihy na tisk lexikonu, narůstající hrozbu, jsou tajemné a přinášejí tíživou atmosféru, podpořenou barvou a stylizovaným zvukem.

Situace se postupně mění a pomalu se do obrazů vkrádá nálada nejistoty a strachu, když jsou postavy jedna po druhé posílány do transportu. Vše pozitivní definitivně končí mid-pointem, který je vytvořen, podle mě, geniálně vystavěnou montáží. Postava klavíristy Karola diriguje orchestr, který hraje poměrně veselou skladbu. Do kontrastu s ní jsou záběry Karola střihány se záběry na transport a řazení lidí na apelplacu. Právě tento kontrast hudby a záběrů nastoluje v divákovi velmi silný pocit, že se odehrává něco naprosto šíleného. Tempo, jak hudby, tak střihu, se postupně zvyšuje, až je rázně umlčeno a v naprostém tichu se divák dozvídá, že ani Karol, který byl dříve pod ochranou, se transportu nevyhnul a rázem se ocitá mezi zástupem dalších vězňů. Tento moment, stejně jako v Lidicích, pracuje s okamžikem překvapení a náhlého šoku, když divákovi do poslední chvíle zatajuje důležitou informaci.

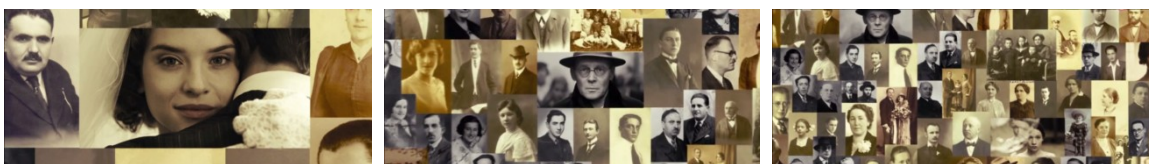


Obrázek 9: Montáž v mid-pointu, V tichu

V další části filmu už hudbu střídá ticho. Ozývá se jen výjimečně, v situacích, kdy se postavy snaží utéct z té hrůzy alespoň v myšlenkách. Koncentrák přináší všudypřítomnou tíživou atmosféru. Střídá se skutečnost s představami, ale nezáleží ani tak na tom, která situace je která, jde pouze o to přiblížit divákovi ten pocit beznaděje.

Následuje konec války, který je také ukázán montáží, propojenou hrou na klavír postavy Edith. Nekoná se heppyend, jelikož spousta postav holocaust buď nepřežila, nebo byla zažitými událostmi navždy poznamenána. Přeživší se vydávají zpátky domů, ale své blízké nenalézají.

Pocit smutku a melancholie autoři udržují až do konce. Odkrývají jednotlivé postavy v koláži dalších dobových fotografií<sup>34</sup>, což člověka utvrzuje v tom, že viděné příběhy byly realita a pocity, které si zažili, měly velmi blízko k tomu, jak se mohli ti lidé skutečně cítit.



Obrázek 10: Závěrečná koláž fotografií, V tichu

<sup>34</sup> „Závěrečná mozaika byla v plánu od počátku, původně měl být ve filmu větší, zhruba dvojnásobný počet hudebníků; proto se tam objeví i několik autentických fotografií těch, které se nám z produkčních důvodů natočit nepodařilo.“ - Příloha: Rozhovor s režisérem Zdeňkem Jiráským o filmu V tichu, str. 67.

V rámci dovyprávění jsou ještě ukázány fotografie skutečných lidí, o kterých film vyprávěl, a u nich krátce popsány jejich osudy. Vše je završeno písní doprovázenou na klavír.

Film *V tichu hraje* na city skrze svoji atmosféru, více než příběhem. Důraz na výtvarnou stylizaci a hudební složku vytváří originální formu. Avšak právě kvůli této specifické formě je pro prožití filmu potřeba divákova správného naladění a citového propojení. Pokud od začátku přistoupí na filmovou stylizaci a nechá se unášet pocity, bude v závěru velmi zasažen, když si uvědomí jejich skutečnost. Titulky se stávají momentem reflexe, ve které je divák ponechán sám, pouze se svým aktuálním pocitem. Má možnost uvědomit si, jak je ve skutečnosti jeho život krásný a snadný a alespoň po nějakou dobu za něj být vděčný. Očistné katarze bylo tedy dosaženo.

„Myslíš si, že se vám nakonec podařilo emoci divákovi předat?“

*„Tomu, kdo má emotivní vnímání nastaveno podobně se stylem našeho vyprávění, to podle reakcí zarezonovalo.“<sup>35</sup>*

---

<sup>35</sup> Příloha: Rozhovor s režisérem Zdeňkem Jiráským o filmu *V tichu*, str. 67.

### 3.4 Porovnání

Ještě než se pustím k závěrečnému zamyšlení nad univerzální cestou ke katarzi, shrnu její výstavbu v analyzovaných filmech.

Ve filmu *Lidice* byla katarze postavena na citově vypjatých scénách, které na konci zpřítomnily skrze skutečné historické údaje z dané události. Právě tímto závěrečným zpřítomněním, konfrontací s krutou realitou, se události pro diváka staly více osobními a vyvolaly katarzi. V příběhu bylo jasně rozděleno dobro a zlo a chování postav bylo snadno pochopitelné, bez potřeby složitějšího uvažování nad jejich konáním. Filmu ovšem chybělo větší propojení diváka s postavou, což zabránilo v ještě výraznějším citovém prožití.

Film *Protektor* na druhou stranu propojení s postavami poskytuje. Jejich konání není tak jednoznačné a je potřeba zapřemýšlet nad tím, proč se rozhodly tak jak se rozhodly. Příběh diváka vtáhne i díky střídání pomalého a rychlého tempa a jasných zvrátů v ději. Končí skvěle vytvořenou gradací a zpomaleným závěrem, nabádajícím k zamyšlení. Rizikem se však může stát forma, která sice film ozvláštňuje, ale může od něj také pozornost odvádět.

V *tichu* je film, který na vytváření emocí stojí, a proto by bylo zvláštní, kdyby si divák ve výsledku žádnou neprožil. Celý je vystavěn na atmosféře, ale také na nečekaných zvratech, gradacích a pauzách, ve kterých si divák může urovnat myšlenky. Stejně jako u *Lidic*, je katarze dokončena až propojením pocitů z filmu s realitou a to skrze závěrečnou koláž s fotografiemi. U filmu *V tichu* je ovšem očekávána větší divácká angažovanost a schopnost přistoupit na jeho formu.

Všechny tři filmy popisují tragickou situaci, která sama o sobě vyvolává pocity soucitu a deprese, avšak až jejich rozdílná forma určuje, do jaké míry bude divák zasažen. I když je film *Lidice* tragický, nemá takovou hloubku jako další dva filmy, které diváka pustí blíže k postavě. *Protektor* velmi obstojně graduje příběh a na konci zvolní, čímž poskytne prostor pro divákovu pochopení komplexnosti příběhu. *V tichu* je vzhledem ke své formě zaměřen na užší výběr diváků a jejich finální pocit záleží na tom, zda přistoupí na jeho naladění. Ze všech tří příkladů hodnotím předání pocitů filmu *Protektor* jako nejúspěšnější, jelikož je schopen zaujmout a bez výkyvů dovést do zdárného konce většinu mainstreamového diváctva.

## 4 ZÁVĚR

Vytváření emoce ve filmu musí být vystavěno naprosto vědomě a racionálně, i když jejich výsledek působí na divákovo podvědomí. Katarze je důsledek divákem prožitých emocí a vzniká spojením veškerých výrazových prostředků filmu, ať už za jejich sladěním stojí jeden či více lidí.

Zda film katarzi obsahovat bude, by mělo být jasné již od scénáře. Klíčovými jsou vybrané téma a schopnost protagonisty být nositelem emocí k divákovi. Každý příběh je udáván do pohybu s hlavní postavou, nositelem emocí a tvůrcem konfliktů. Propojení diváka s příběhem nastává skrze sympatie a ztotožnění se s touto hlavní postavou. Struktura by proto měla podporovat tento vztah diváka a postavy. Nést jeho příběh skrze důležité momenty a správně dávkované zvraty, které posouvají děj až k vyvrcholení. Katarze nastává, pouze pokud divák fandí hlavní postavě a prožívá všechny její vzlety i pády.

Petr Nikolaev na dotaz, jakým způsobem buduje vztah diváka k postavám, odpovídá:

*“V svých filmech se snažím dát divákovi možnost se s postavami na plátně ztotožnit. K tomu jsou podstatné emoce a atmosféry.”*<sup>36</sup>

Téma se pro diváka musí stát v průběhu sledování filmu osobním. Jedním z příkladů perfektně vystavěného příběhu, poskytující tuto diváckou angažovanost, je film *Ink*<sup>37</sup>. Film se odehrává v jiné realitě, ve které čas nefunguje stejným způsobem jako u nás. Tato informace o proměnlivém čase není řečena, ale je divákovi postupně odkrývána, aby v závěru všem došlo, včetně postavy Inka, že on není ten zlý, ale je oběť svých budoucích činů. Z antagonisty se rázem stává protagonista a divák mu velmi fandí, aby se dokázal vymanit z tohoto začarovaného kruhu a vyhrát. Závěr filmu je dojemný, jelikož divák přistoupil na vymyšlenou zápletku a pocítil touhu po zaslouženém dobru pro protagonistu a vítězství. Ovšem tento pocit by neměl, pokud by ho film na závěrečné vyvrcholení po celou dobu pečlivě nepřipravoval skrze postupné prozrazování informací, které se v závěru spojí v jednu pravdu.

---

<sup>36</sup> Příloha: Odpovědi na otázky od režiséra filmu *Lidice*, Petra Nikolaeva, str 48.

<sup>37</sup> *Ink* [film]. Režie: Jamin Winans. USA. 2009.

Střiháč Pavel Hrdlička se k důležitosti tématu příběhu vyjádřil takto:

*„Tady se dostáváme do anglického dramatu. Vyprávění příběhu tak, aby to ty lidi, co se na to koukaj, vtáhlo a aby si představovali, že ten příběh, který sledují, se jich vlastně taky týká a nějakým způsobem ho prožívají sami ten příběh. A pak je dorazí nějaká katarze.*

*Prožili si prostě něco.“<sup>38</sup>*

Film nemůže zapůsobit bez fungujícího konce. Příběh zprvu graduje, aby nakonec završil veškeré konání protagonisty do jednoznačného vyústění. Pokud není dobrý konec, film je kritizován jako celek a nikdy se nedočká dobrého hodnocení.

Ve výše analyzovaných filmech se tímto koncem a potřebným prvkem pro katarzi stalo propojení s realitou a představa, že tyto věci se děly skutečným lidem, kterými by mohli být i diváci. Nejčastějším případem tvořícím katarzi v hollywoodských filmech bývá vítězství hlavní postavy. Divák touží po dobru pro své hrdiny a nejvíce jim ho přeje v momentech nejhlubšího propadu a beznaděje. Velmi silnými se můžou stát zprvu banální situace, pokud jsou správně předloženy. Poslední dobou se v této oblasti stávají velmi zdatnými celovečerní animované filmy, využívající tu stejnou strukturu příběhu, skrze niž banální dětské příběhy předávají i dospělým velmi silné emoce. V poslední době to byl například film *V hlavě*<sup>39</sup>. Tento film je složen ze dvou příběhů, jeden o holčičce Riley a druhý o malých postavičkách v její hlavě, zodpovědných za její emoce. Tyto příběhy se navzájem doplňují a podporují, ale fascinující je zjištění, že bez pasáže uvnitř hlavy<sup>40</sup> funguje příběh o Riley stejně silně, jako s ním. Je to právě tím, jak moc se divák do jejího příběhu zapojil, oblíbil si jí a přeje jí její zasloužený dobrý konec. V závěru filmu se Riley, poté co utekla z domu, vrací zpátky a stojí na prahu před svými rodiči. Tíha všech problémů na ní dolehne a ona se rozbrečí a divák brečí s ní. Na jednu stranu protože chápe, co si prožila, ale také úlevou, že je zpátky doma a že její rodiče jí bezmezně milují a postarají se o ni. Většina diváků se v ději tak angažuje, že si ho propojí se svým vlastním životem a vzpomínkami na dětství.

---

<sup>38</sup> Příloha: Rozhovor se střiháčem Pavlem Hrdličkou o filmu *Protektor*, str. 57.

<sup>39</sup> *V hlavě* [film]. Režie: Pete Docter, Ronaldo Del Carmen. USA. 2015.

<sup>40</sup> MARINE, Joe. Editing Pixar's 'Inside Out' to Remove the 'Inside' Parts [online]. [cit. 2016-01-19]. Dostupné z: <http://nofilmschool.com/2016/01/editing-inside-out-removing-inside-parts>

V průběhu rozhovorů jsem se často ptala na otázku, kdo je v procesu vytváření filmu tou hlavní složkou, která vytváří katarzi.

*„Na pětiminutovém videu tu emoci můžete předat jinak, hudbou, skladbou, ale v dramatické tvorbě, která má padesát minut a víc, tak si myslím, že to je týmová práce a hrozně těžko se to dá rozklíčovat, když to vidí někdo z povzdálí, jako kdo byl ten správný, kdo to takhle dostrčil.“<sup>41</sup>*

*„Všichni mají obecně, nebo měli by, pracovat pro dané téma. Ideálně pro režisérovu vizi. To je zásadní. Proto taky říkám, že nemám žádný styl. Že jenom čekám, až pochopím, co ten režisér chce a pak se mu to snažím strašně moc a zásadně a plnohodnotně splnit (...).“<sup>42</sup>*

„Kdo, kromě tebe jako režiséra, měl na film a jeho formu či příběh velký umělecký vliv?“

*„Zásadní byla spolupráce s kameramanem, hodně mi pomohla práce střihačky a sound designera.“*

„A obecně si myslíš, že u většiny filmů je vždy jedna výrazná osoba, která určuje to, jakým způsobem bude film na lidi působit, nebo mají na této skutečnosti podíl všechny hlavní složky?“

*„Viz odpověď výše v tomto případě, obecně se to samozřejmě liší projekt od projektu.“<sup>43</sup>*

A jaký tedy může být přínos ke katarzi ze strany střihače? Na počátku psaní této práce jsem pracovala s přesvědčením, že střihač má na katarzi velký vliv a může jí výrazně ovlivnit. V průběhu psaní jsem se do problematiky dostala hlouběji a došla k poznání, že střihač není strůjcem katarze, ale pouhým nástrojem již natočeného materiálu. Může emoci podpořit či potlačit, ale nemůže v divákovi vyvolat emoce tam, kde nejsou obsažené již v příběhu a samotných záběrech.

Ke střihačově pozici ve vytváření emocí se nejednou vyjádřil střihač Adam Dvořák:

---

<sup>41</sup> Přílohy: Rozhovor se střihačem Adamem Dvořákem o filmu Lidice, str. 44.

<sup>42</sup> Příloha: Rozhovor se střihačem Pavlem Hrdličkou o filmu Protektor, str. 54.

<sup>43</sup> Příloha: Rozhovor s režisérem Zdeňkem Jiráským o filmu V tichu, str. 67.



*„Ale těžko se dá říct nějaký recept. Ve výsledku recept na stříhání filmu by měl být v první řadě scénář toho filmu a tam by to už mělo nějakým způsobem být. Občas je k tomu potřeba překladatele, což je režisér, protože ten samozřejmě k tomu dodává nějaké svoje vidění.“<sup>44</sup>*

*„Ono zhodnotit, jestli ten film je sestříhaný dobře nebo špatně je hrozně těžké, vzhledem k tomu, že nevíte, co bylo napsané. (...) Ale u toho stříhu, vy to můžete, tím že skládáte ty kostky toho filmu k sobě, ovlivnit, to je pravda. Jako abych zase neříkal, že střihač to neovlivní. Dá se to ovlivnit, ale nebyl bych si tak jistý, abych řekl že jediný správný je ten střihač.“<sup>45</sup>*

Střihačův úděl je pochopit o čem příběh je a s jakou atmosférou ho režisér točil. Musí si uvědomit, kdo je hlavní postava a podpořit divákovu ztotožnění se s ní. Najít emoce a poznat co je vytváří. Je pro něj nezbytné zaměřit se na jednotlivé záběry a najít jejich potenciál v předání informace, vytváření napětí a uvolnění. Až poté může s emocí pracovat a v příběhu jí podpořit.

Střihač je prvním divákem filmu<sup>46</sup> a jako takový se musí naučit vidět film čerstvými očima i po stém zhlédnutí. To je nelehký úkol, který lze ovládnout pouze dlouholetou praxí, studiem dalších filmů a se špetkou toho talentu.

*„Ty chceš mít práci s přesahem, vid’? No jasně, zkušenost prostě furt sbíráš. Do velké míry je to o zkušenosti tahle práce. O trpělivosti a o zkušenosti. A o nějaký otevřenosti ke všem těm novým a novým tématům, materiálům, nevím jak to přesně pojmenovat.“<sup>47</sup>*

---

<sup>44</sup> Přílohy: Rozhovor se střihačem Adamem Dvořákem o filmu Lidice, str. 42.

<sup>45</sup> Přílohy: Rozhovor se střihačem Adamem Dvořákem o filmu Lidice, str. 44.

<sup>46</sup> KROC, Vladimír. *Střihač je prvním divákem filmu, říká o své profesi Alois Fišárek*. ČRo Radiožurnál. [online]. [cit. 2016-01-20]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/filmzurnal/zprava/strihac-je-prvnim-divakem-filmu-rika-o-sve-profesi-alois-fisarek--80617>

<sup>47</sup> Příloha: Rozhovor se střihačem Pavlem Hrdličkou o filmu Protektor, str. 57.

## 5 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### 5.1 Prameny

- *Lidice* [film]. Režie: Petr Nikolaev. Česká republika, Slovensko. 2011.
- *Protektor* [film]. Režie: Marek Najbrt. Česká republika. 2009.
- *V tichu* [film]. Režie: Zdeněk Jiráský. Česká republika, Slovensko. 2014.
  
- *Film o filmu Protektor* [film]. Režie: Benjamin Tuček. Česká republika. 2008. [online]. [cit. 2016-01-05]. Dostupný z:  
<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10169292540-film-o-filmu-protektor/>
- *Film o filmu Lidice* [film]. Režie: Kateřina Borecká, Jan Oraský. Česká republika. 2011. . [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupný z:  
<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10350898691-film-o-filmu-lidice/>
- *Ink* [film]. Režie: Jamin Winans. USA. 2009.
- *Nymfomanka* [film]. Režie: Lars Von Trier. Dánsko, Německo, Francie, Belgie, Velká Británie. 2013.
- *V hlavě* [film]. Režie: Pete Docter, Ronaldo Del Carmen. USA. 2015.

### 5.2 Literatura

- ARISTOTELÉS. *Aristotelova poetika*. V Praze: Společnost přátel antické kultury, 1929.
- BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.
- CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. 2. dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1999, 139 s. ISBN 80-85883-49-X.
- CHANDLER, Gael. *Cut by cut: Editing your film or video*, Michael Wiese Productions, 2006. 374 s. ISBN 978-1615930906
- LABÍK, Ludovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna*

*štruktúra filmového príbehu*, 1. vyd. Zlín: VeRBuM, 2013, str. 73, ISBN 978-80-87500-30-9.

- MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmu, médií a multimédií*, 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. 735 s. ISBN 80-00-01410-6.
- SKALICKÁ, Šárka. Katarze ve vybraných antických tragédiích. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2007. 70 s. Vedoucí diplomové práce Mgr. Rostislav Niederle, PhD. [online]. [cit. 2015-11-28]. Dostupné z: [https://is.muni.cz/th/145999/ff\\_b/Bakalarska\\_diplomova\\_prace.pdf](https://is.muni.cz/th/145999/ff_b/Bakalarska_diplomova_prace.pdf)
- VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*, 3. rozšířené vydání, Praha: Akademie múzických umění, 2005. 146 s. ISBN 80-7331-039-2
- AUGUST, John. *On creating emotion*. [online]. [cit. 2015-11-28]. Dostupné z: <http://johnaugust.com/2008/on-creating-emotion>
- *Do kin přichází slovensko-český film V tichu s Judit Bardos*. Lidovky. [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: [http://www.lidovky.cz/do-kin-prichazi-slovensko-cesky-film-v-tichu-s-judit-bardos-pog-/kultura.aspx?c=A141015\\_123116\\_In\\_kultura\\_hep](http://www.lidovky.cz/do-kin-prichazi-slovensko-cesky-film-v-tichu-s-judit-bardos-pog-/kultura.aspx?c=A141015_123116_In_kultura_hep)
- Držitelé cen ČFTA za rok 2009. [online]. [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: <http://www.filmovaakademie.cz/cz/2009/drz-itele-ceny-cfta>
- DUBSKÝ, Lukáš. *Proč je nový film Protektor tak trochu klaustrofobický?* [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: [http://pardubicky.denik.cz/kultura\\_region/proc-je-novy-film-protektor-tak-trochu-klaustrofob.html/](http://pardubicky.denik.cz/kultura_region/proc-je-novy-film-protektor-tak-trochu-klaustrofob.html/)
- DVOŘÁK, Stanislav. *Protektor. Konečně dobrý český film*. [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/179166-protektor-konecne-dobry-cesky-film.html>
- FILA, Kamil. Recenze: *Lidice se dojímají nad vlastní ušlechtilostí*. [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: <http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-lidice-se-dojimaji-nad-vlastni-uslechtilosti/r~i:article:702120/>

- FILA, Kamil. Recenze: *Protektor zachránil český film od provinčnosti*. [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: <http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-protektor-zachranil-cesky-film-od-provincnosti/r~i:article:648408>
- FUKA, František. Recenze: *V tichu je profesionálně a zručně natočený film, ale...* [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: <http://www.kinobox.cz/clanek/9603-recenze-v-tichu-je-profesionalne-a-zrucne-natoceny-film-ale>
- KAJÍNEK, Milan. Recenze na film: *Lidice - opravdu odhalují tragický příběh do hloubky*. [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: <http://www.epochtimes.cz/2011060217013/Recenze-na-film-Lidice-opravdu-odhaluji-tragicky-pribeh-do-hloubky.html>
- KOUTESH, Marek. *V tichu – ladění bez koncertu*. [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: <http://www.moviescreen.cz/filmove-recenze/v-tichu/>
- KŘÍŽOVÁ, Dita. *Rozhlas pod hákovým křížem* [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/archiv/1945/zprava/rozhlas-v-obdobi-protektoratu-cechy-a-morava--1393000>
- KŮDELOVÁ, Kristína, MILOŠ, Štěpka. *Takýto risk nemá u nás obdobu, film V tichu je bez dialogov*. [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: <http://kultura.sme.sk/c/7389533/takyto-risk-nema-u-nas-obdobu-film-v-tichu-je-bez-dialogov.html#ixzz3wZ6B6k8s>
- MARINE, Joe. Editing Pixar's 'Inside Out' to Remove the 'Inside' Parts [online]. [cit. 2016-01-19]. Dostupné z: <http://nofilmschool.com/2016/01/editing-inside-out-removing-inside-parts>
- *Nellis přenechala Lidice Nikolaevovi*. ČT24. [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1336815-nellis-prenechala-lidice-nikolaevovi>
- Novinky o filmu Protektor. [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/protektor/novinky.php>

- PODSKALSKÁ, Jana. Zdeněk Jiráský o filmu *V tichu: Na place to byl tak trochu punk*. [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: <http://www.denik.cz/film/zdenek-jirasky-o-filmu-v-tichu-na-place-to-byl-tak-trochu-punk-20141014.html>
- POWELL, Esta. Catharsis in Psychology and Beyond: A Historic Overview. *The Primal Psychotherapy Page* [online]. [cit. 2015-11-28]. Dostupné z: <http://primal-page.com/cathar.htm>
- SPÁČILOVÁ, Mirka. *Recenze - Protektor: velké ambice, důvtipná stylizace, ale ohrané téma*. [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: [http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-protektor-0np-filmvideo.aspx?c=A090922\\_132115\\_filmvideo\\_tt](http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-protektor-0np-filmvideo.aspx?c=A090922_132115_filmvideo_tt)
- SPÍČILOVÁ, Tereza. *O Lidice je zájem, poletí do USA i Afghánistánu za českými vojáky*. [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: [http://kultura.zpravy.idnes.cz/o-lidice-je-zajem-poleti-do-afghanistanu-povzbudit-ceske-vojaky-psz-filmvideo.aspx?c=A110616\\_152727\\_filmvideo\\_tt](http://kultura.zpravy.idnes.cz/o-lidice-je-zajem-poleti-do-afghanistanu-povzbudit-ceske-vojaky-psz-filmvideo.aspx?c=A110616_152727_filmvideo_tt)
- TÓTHOVÁ, Roberta. *V tichu*. [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: <http://www.kinema.sk/recenzia/36837/v-tichu-v-tichu.htm>
- What is Catharsis? *WiseGEEK*. [online]. [cit. 2015-11-28]. Dostupné z: <http://www.wisegeek.org/what-is-catharsis.htm>
- WOLZ, Birgit. *Why are we attracted to sad movies?* [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: <http://www.cinematherapy.com/pressclippings/sad-movies.pdf>
- KROC, Vladimír. *Střiháč je prvním divákem filmu, říká o své profesi Alois Fišárek*. ČRo Radiožurnál. [online]. [cit. 2016-01-20]. Dostupné z: [http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/filmzurnal/\\_zprava/strihac-je-prvnim-divakem-filmu-rika-o-sve-profesi-alois-fisarek--80617](http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/filmzurnal/_zprava/strihac-je-prvnim-divakem-filmu-rika-o-sve-profesi-alois-fisarek--80617)
- ZEMANOVÁ, Irena. *Lidice jdou do kin. Jak se liší film a skutečnost?* [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: <http://art.ihned.cz/film-a-televize/c1-51990180-lidice-jdou-do-kin-jak-se-lisi-film-a-skutecnost>

## 6 SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

Obrázek 1: Dramaturgická struktura filmu Lidice.....	15
zdroj: vlastní výroba	
Obrázek 2: Smrt Aničky a Václava, Lidice .....	18
zdroj: film Lidice	
Obrázek 3: Závěrečné titulky, Lidice .....	19
zdroj: film Lidice	
Obrázek 4: Dramaturgická struktura filmu Protektor .....	20
zdroj: vlastní výroba	
Obrázek 5: Stylizované předěly s mezititulky, Protektor .....	21
zdroj: film Protektor	
Obrázek 6: Emil a Hana se vidí naposled, Protektor .....	23
zdroj: film Protektor	
Obrázek 7: Poslední záběr, Protektor .....	24
zdroj: film Protektor	
Obrázek 8: Dramaturgická struktura filmu V tichu .....	25
zdroj: vlastní výroba	
Obrázek 9: Montáž v mid-pointu, V tichu.....	27
zdroj: film V tichu	
Obrázek 10: Závěrečná koláž fotografií, V tichu .....	27
zdroj: film V tichu	
Obrázek 11: Adam Dvořák .....	40
zdroj: <a href="http://www.czechmovie.cz/cz/o-nas.html">http://www.czechmovie.cz/cz/o-nas.html</a>	
Obrázek 12: Petr Nikolaev.....	47
zdroj: <a href="http://www.lidovky.cz/foto.aspx?c=A100729_172314_ln_kultura_tsh&amp;foto=TSH34c5a4_p201007290833301.jpg">http://www.lidovky.cz/foto.aspx?c=A100729_172314_ln_kultura_tsh&amp;foto=TSH34c5a4_p201007290833301.jpg</a>	
Obrázek 13: Pavel Hrdlička.....	49
zdroj: <a href="http://www.lidovky.cz/foto.aspx?galerie=cesky_lev&amp;foto=TSH319776_p201003060576301.jpg">http://www.lidovky.cz/foto.aspx?galerie=cesky_lev&amp;foto=TSH319776_p201003060576301.jpg</a>	

- Obrázek 14: Zdeněk Jiráský ..... 62  
zdroj: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/poupata/tvurci/jirasky.php>
- Obrázek 15: Se Zdeňkem Jiráským a kolegyněmi z Czech Centre v Londýně, foceno  
hned po rozhovoru ..... 66  
zdroj: soukromá fotografie

## 7 PŘÍLOHY

Důležité pasáže rozhovorů jsme **tučně zvýraznila**, aby se čtenář nemusel probírat celým textem. Rozhovory jsou lehce upraveny do čitelné podoby, avšak jejich plné znění je možné si pustit z příloženého DVD.

### 7.1 Rozhovor se střihačem Adamem Dvořákem o filmu Lidice

Za Adamem Dvořákem jsem přišla do jeho střižny 21.12.2015 v momentě, kdy měl docela napilno. Navzdory naší domluvené schůzce očekával každou chvíli návštěvu k rozpracovanému projektu, takže rozhovor probíhal dost svižně. I přesto mi řekl hodně zajímavých věcí a bylo poznat, že ho jeho práce velmi baví.



Obrázek 11: Adam Dvořák

U Lidic, i u Vašeho nového filmu Gankster Ka (plakát k filmu visel za mnou na stěně) jste dělal jak producenta, tak střihače. Ovlivňuje Vás to nějak ve Vaší práci v postprodukci?

*Tak trošku mě to ovlivňuje. Ale přesto jsou to vlastně dvě profese, což znamená, že stříhat filmy s ohledem na to, kolik která scéna stála, se úplně nedá. Ve výsledku si člověk musí říct, co je víc, jestli lepší film, ve kterém nejsou ty nejdražší scény, nebo horší film s tím, že ty drahé obrazy tam maximálně prodá. Myslí si, že mě to úplně neovlivňuje, nebo si to alespoň neuvědomuju.*



Takže se od toho dokážete oprostit?

*Ono to tak úplně nejde se držet toho, kolik co stálo a jak co bylo náročný. Ale to si myslím, že souvisí i s režisérem. Režisér se taky musí oprostit od toho, že konkrétní scéna byla neskutečně náročná, a že si jí vymyslel a připravil, když to neladí s celkovým vjemem. Naopak se od toho musí odosobnit stejným způsobem a být k tomu materiálu krutý. Ale myslím si, že se mi to daří. A navíc nejsem jediný, kdo má dvě profese. Jsou situace, kdy se režisér kombinuje s hercem, nebo i s producentem, takže je to skoro běžné. Člověk tím získá další pohled na věc, a na ten film, a vůbec na to, jak film vytváříte, a tím si uvědomí širší kontexty.*

Stalo se Vám v Lidicích, že jste museli vyhodit nějaké obrazy nebo větší scény?

*Tam se stalo to, že původně ve scénáři nebylo hoření vesnice. Alice Nellis, když psala scénář<sup>48</sup>, tak si v rámci úspor řekla, že tohle všichni známe, a tak to tam nemusíme vkládat. Ale my jsme tu vesnici, asi tři baráky, stejně postavit museli, takže jsme si řekli, že když už nám stojí, tak by byla chyba to tam nemít, protože tím se vlastně nic neušetří. Z tohoto pohledu došlo k producentskému zásahu, kdy jsem řekl: hele, když už to stojí, tak to pojďme zapálit. Protože si myslím, že tam ta scéna patří, že i když je to notoricky známá skutečnost, tak film to má ukazovat obrazem a ne jenom připojit informaci, stalo se to tehdy a tehdy. Takže to si myslím, že bylo v pořádku udělat.*

To já taky. Mě ani nenapadlo, že se scénou se původně nepočítalo...

*No, původně to tam skutečně nebylo.*

Jakým způsobem se snažíte v postprodukcii vytvářet vazbu diváka na hlavní postavu? Máte nějaký postup, o kterém víte, že funguje, nebo to je pokaždé jiné?

*Co se týče vazby na hlavní postavu... když bych mluvil o nějakém postupu, tak například některé scénáře jsou napsané mozaikovitě. To znamená, že obrazy jsou takové střípky, ze*

---

<sup>48</sup> Původně měla Lidice režírovat Alice Nellis, ale kvůli zdravotním problémům se musela natáčení vzdát a na její místo nastoupil Petr Nikolaev. - *Nellis přenechala Lidice Nikolaevovi*. ČT24. [online]. [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1336815-nellis-prenechala-lidice-nikolaevovi>

*kterých vy v rámci expozice cosi sestavíte. A občas se stane, že ty střípky se úplně nespojují a mozaika tak úplně nefunguje. Pak až se musí vzít jednotlivé části a oproti scénáře se jde podle postav. Stalo se nám to právě u Gangsterky, kdy ten scénář měl moc obrazů a střídaly se, ale pak se ukázalo, protože ten děj je relativně složitý na pochopení, že by to bylo ještě složitější, kdybychom skákali v čase, prostoru a ději. Takže naopak se ty věci musely po té hlavní postavě rozvíjet. Začalo se tou hlavní postavou a na ní se navěšovaly ty další. Neskákalo se mezi různými postavami, jak to bylo původně, ale neříkám že to není legitimní způsob vyprávění, takhle to mozaikovitě poskládat, jen ne vždycky funguje. Kdybychom měli jednoduchý příběh, tak ho tímhle můžeme ozvláštnit. Když bych použil třeba konkrétně, i když tam to bylo takhle asi napsané původně, ale kdybyste dovyprávěla film Memento chronologicky, tak by to byl takový normální příběh, kdežto tím odkrýváním jednotlivých obrazů, postav a to překvapování, vlastně najednou v tom obráceném pořadí začne fungovat a je to krásný film. Lineárně by to byl takovej béčkovej akční film a nikoho by neohromil.*

Jsem právě nedávno četla, že původně ten příběh psali chronologicky a potom se to vytvořilo až zpětně.

*Opravdu jo? Tak to jsem nevěděl, ale myslím si, že to je hrozně důležitý. Ono **pracovat s vypouštěním, jak motivů, postav nebo dořikávání informací, může fungovat tak, že (samozřejmě, když to člověk přežene tak je to nesrozumitelné) to povzbuzuje nějakou představivost a vlastně zatahuje diváka do děje.** To znamená, že když se stříhá, tak se občas stane, že se rozhodneme něco neříct, protože pak to třeba vytvoří i nějaké napětí, nebo překvapení, a to jsou věci, které vznikají v té střížně. **Ale těžko se dá říct nějaký recept. Ve výsledku recept na stříhání filmu by měl být v první řadě scénář toho filmu a tam by to už mělo nějakým způsobem být. Občas je k tomu potřeba překladatele, což je režisér, protože ten samozřejmě k tomu dodává nějaké svoje vidění.** U nás se hodně spojuje to, že si to režisér i píše, ale nemyslím si, že by to tak mělo být automaticky. **Na začátku je nějaký námět, scénář, a všichni ostatní, co k tomu přecházejí, by se svým způsobem měli podřizovat tomu, co bylo nastavené na začátku.** Například, když někdo na začátku řekne, že to bude horor, tak já se na to nemůžu dívat jako na komedii. Samozřejmě teď jsem si vymyslel ten nejsnazší příklad. Já k tomu prostě musím přistupovat jako k hororu a začít pracovat s tajemstvím. To samé kriminálka, nebo detektivka. Prostě s tím žánrem musím začít pracovat. Pak přijde kameraman a ten taky má to svoje tvůrčí působení široké, ale nemůže to*

obrátit na ruby a udělat z toho abstraktní film a mít to všechno v neostrozech. Pořád je to o tom, že se musí podřídit tomu scénáři. Samozřejmě pak jsou i nějaké pravidla, které se každý musí naučit, aby je následně mohl překračovat, nebo popírat. **Ale je to pořád o tom, když k vám někdo přijde se scénářem, tak pochopit o co v tom filmu jde a k tomu využít i toho režiséra, který některé věci točí s nějakou představou.** Zase na druhou stranu, já když stříhám filmy, tak si tak často scénáře nečtu, pouze pokud to ten režisér po mě chce. On ten materiál, až na výjimečné případy, by měl být srozumitelný sám o sobě. Může se stát, že něco nepochopím, ale jinak ve většině případů se dají scény pochopit z toho materiálu. Ono to v něčem může otevřít novou cestu, na kterou byste ani nepřišli, kdybyste ten scénář měli nastudovaný od A do Z. Tak byste byli vedeni jen jednou cestou a to tím scénářem. Samozřejmě může se stát, že pak přijde režisér a řekne: hele ne, tady je to moc jinak než jsem si to představoval, pojd'me to vrátit tak, jak to bylo zapsané ve scénáři. Prostě si nemyslím, že je potřeba aby střihač měl nastudovaný scénář. Je to stejné, jako kdyby byl u natáčení a byl by tam často, tak by neměl to čerstvé oko, protože by viděl už jenom v rámci obrazu či scény, jak to bylo postavený, a vlastně by ten prostor měl sám už postavený v reálu, ale divák...potažmo střihač, který tohle dělá, tak v rámci materiálu zjistí, že některé věci vůbec nesedí. Například ti lidi na sebe nekoukají, nebo že ten prostor je špatně postavený vůči kameře. V tomhle vy pak máte čerstvější oko, když nejste ovlivněni. Ale pak je to samozřejmě i o zkušenosti. Když už tu zkušenost máte, tak se s tímhle tím nemusíte trápit a přepnete se k tomu, jak to vnímá ten divák. Jednoduchý příklad, herec tady kouká zleva doprava, a ten druhý kouká zleva doprava, a mají se koukat na sebe, přičemž je jasné, že se na sebe koukat nebudou. To je to pravidlo, které ale můžete porušit. Můžete to mít třeba výrazně orientované. Stojí na útesu, vidíte moře a pevninu a hned je jasný, jak je to orientované. Netrápíte se s tím, že by to náhodou nefungovalo. Takže tak asi takhle.

Ve své práci vycházím z předpokladu, že katarzi, emoci, ve velké míře vytváří střihač, až následně, když pracuje s tím materiálem. Souhlasíte nebo máte jiný názor?

**No já si myslím, že to tak není. Jako ano, to co říkáte je pravda, ale když se na to pak podíváte například z pohledu hudby, tak ta hudba tam tu emoci taky dává.** Může s tím pracovat, může jít proti smyslu, jít do kontrastu s tím co se očekává. To samé kameraman, to samé režisér. **Ono zhodnotit, jestli ten film je sestříhaný dobře nebo špatně je hrozně těžké, vzhledem k tomu, že nevíte, co bylo napsané.** Bavily jsme se o Mementu, já jsem měl pocit, že už to takhle bylo napsané, vy říkáte, že ne a pro mě je to překvapení. Vlastně

*kdybych to hodnotil, tak bych si řekl, že je to skladebně super, ale nebyl jsem si jistý, že to už nepřipravil scénárista, nebo režisér. **Jako to je samozřejmě krásné, když se to takhle podaří. Když vám to přinesou a vy to vymyslíte, to je pecka, pak samozřejmě platí, ale u spousty filmů tu emoci, když vám jí už nezahrají herci, tak je to taky hrozně těžký.** Na pětiminutovém videu tu emoci můžete předat jinak, hudbou, skladbou, ale v dramatické tvorbě, která má padesát minut a víc, tak si myslím, že to je týmová práce a hrozně těžko se to dá rozklíčovat, když to vidí někdo z povzdálí, jako kdo byl ten správný, kdo to takhle dostrčil. Když bych řekl, Markéta Lazarová, tak to co se vyprávělo na natáčení, jak tam Vláčil byl opilej a furt před ním schovávali pití, ale fungovalo to. A teď nevíte, kdo má větší zásluhu, jestli ten střihač, nebo jestli ten Vláčil a to chlastání byl jen negativní bonus, nebo jestli to byl ten kameraman. **Ale furt to je o té interakci, která musí fungovat mezitím hercem, režisérem.** Když odbočím, tak neplatí to, že když je pohoda na natáčení, tak se to přeneso do zbytku toho film a že je pak pohodový film, to si nemyslím. Třeba konkrétně u Markéty Lazarové to bylo hodně těžké natáčení a vzniknul krásný film. Někdy ty krásný věci jsou hodně bolestný v tom zrodu. **Ale u toho střihu, vy to můžete, tím že skládáte ty kostky toho filmu k sobě, ovlivnit, to je pravda. Jako abych zase neříkal, že střihač to neovlivní. Dá se to ovlivnit, ale nebyl bych si tak jistý, abych řekl že jediný správný je ten střihač.***

Vrátím se zpátky k Lidicím, kde mám otázku na závěrečné titulky a zároveň na jména dívek Lidic. Ty se přidaly až postprodukčně, nebo se s nimi uvažovalo už od začátku?

***To se přidalo během natáčení. Já jsem chodil do archivu do Kladna a tam měli čtyři fotografie holčiček, které se jmenovaly Lidice. Takže jsem řekl mojí asistentce, ať se podívá někde po internetu, protože Mirka Spáčilová mi říkala, že ví o nějakých dalších pěti. A tak se to takhle vyhledalo, a pak se zjistilo, že jich je tolik a takže to vzniklo až vlastně po filmu.** Obepsali jsme ty ženské, poslaly jsme jim čepice, a ony se následně přidaly do facebookové skupiny a je jich tam hrozně moc, z různých zemí, a teď žijí vlastně po celém světě. Dřív to byly převážně Španělsky mluvící země a Jižní Amerika, tam jich bylo asi nejvíc. Nevím úplně, proč to bylo zrovna takhle, ale asi tam fungovala nějaká spolupráce mezi Čechami, jak se měnily ty informace a je to oslovovalo. Ono opravdu jako než došlo k Pearl Harboru, nebo než se projevil holocaust, tak se o válce moc nevědělo a byla vnímána jako relativně gentlemanská. A holocaust vlastně byl velké tajemství třetí říše. Lidice se vnímaly tak silně, protože se jimi Němci chlubili, chlubili se prasárnami, a všichni najednou na to reagovali. A i v Americe, když vybíraly na válečné dluhopisy, tak upozorňovaly*

*na Pearl Harbor a na Lidice, takže to nebylo vnímáno jako jenom nějaká vesnice. Protože ti Němci to opravdu vyhlásily do světa. Oni se nechlubili tím, že zabijeli židy. Židi to věděli, nebo tušili, ale nabylo to známé, ta propaganda v tomhle jakoby nefungovala.*

Ty jména podle mě ve filmu hodně fungují, je to totiž dost silný moment.

*A ony některé ty ženy ani nevěděly, odkad to jméno mají. Najednou jim to došlo. Protože spousta z nich už ho měla v druhé generaci. Dostaly po mamince jméno a braly to tak. Navíc ono v té španělštině to zní jako "Lidys", takže je to vlastně docela milé. Není to Lidice, tvrdé jako u nás, ale že to je "Lidys". Pak ale říkaly, že to je skvělé, že to vědí.*

Zeptám se Vás ještě na Petra Nikolaeva, který se dostal do projektu až těsně před natáčením. Připojil se v pohodě? A mluvil následně i hodně do střihu?

***On nastoupil a zorientoval se strašně rychle. A samozřejmě že mluvil do všeho, ale to tak má být, to režisér dělá. Co se týče castingu, tak byly věci, který chtěl trošku jinak a u některých věcí zase řekl, že to bude respektovat. Ono za ten měsíc v rámci příprav toho už moc nezměníte, lokace už máte předvybrané...něco jde změnit, něco ne. Ale on se do toho zapojil skvěle a je v tomhle velmi zdatný, si myslím.***

Byli jste spokojení s tím, jak na film lidé reagovali?

*Jo super, fakt super. Vidělo to přes půl milionu diváků a já jsem byl velmi spokojený. A vlastně i ohlasy jsou do dneška pěkný. Třeba konkrétně v Lidicích se toho hrozně báli a nechtěli to vidět, nebyli si úplně jistí, jestli je to ono. Ještě na premiéře si místní ženy odhlasovaly, že na tu projekci nepůjdou. Pak ale všechny ty ženský, i když tvrdily, že to neviděly a vidět nechtěj, do toho kina nakonec šly a viděli to. A pak na to najednou změnily názor a ve výsledku se jim to líbilo. Vznikl i film o Ležákách a ten se jim nelíbil, ale ty Lidice se jim líbily. Nikolaev dokonce dostal od Legionářů nějaký metál. Já tady mám od Lidic zase nějakou pamětní medaili. Opravdu jsem rád, že se jim to líbilo a v kinech se zvedla návštěvnost. Ten rok co, šel ten film, se zvedla asi o třetinu, což je opravdu hodně. Teď už je to zase míň, ale s tím, že to dost klesalo, pak se jim to nastartovalo a teď to zase lehce klesá. Ten zájem tam prostě v tu dobu vzrost. A to vidím jako dobrou věc. Je normální, že jdete na výlet na Říp, nebo na Pražský hrad, ale když vám někdo řekne: byli jsme v Lidicích, což sem zažil asi čtyřikrát, pětkrát, že se jeli lidi s dětmi podívat do Lidic. Tak to mi přišlo fajn, že to vlastně lidi motivuje, a že to nemají, tak jak jsme to měli my, za povinnost.*

*Jako když jsme šli mávat na prvního máje za totáče. To si myslím, že se podařilo trošku nabourat ten negativní pohled v mé generaci. Ve vaší generaci je to asi jiné, vy jste nebyla už k tomuhle nucena, ale my jsme to měli povinný. Stejně jako jsme měli povinný chodit na ruský filmy, na který se nám nechtělo. Čímž neříkám, že ruská kinematografie je špatná.*

Takže nakonec jste spokojený a myslíte, že emoci se předat podařilo?

*Ano, určitě.*

## 7.2 Odpovědi na otázky od režiséra filmu Lidice, Petra Nikolaeva

Petr Nikolaev mi taktéž slíbil rozhovor, ale bohužel jsme s jeho nabitým rozvrhem nedokázali najít žádný den, kdy bychom se mohli setkat. Proto mi na otázky odpověděl alespoň přes email. Věřím, že při rozhovoru bychom si toho zvládli říct mnohem víc, ale jsem vděčná i za tyto dopovědi.



Obrázek 12: Petr Nikolaev

Proč ses rozhodl převzít film Lidice chvílku před natčením? Je ti téma blízké?

*O převedení knihy Zdeňka Mahlera Nokturno do filmu jsem přemýšlel o deset let dřív po rozhovoru s autorem. Tehdy jsem klíč k adaptaci nenašel a projekt jsem odložil. Téma jsem bral osobně, neboť můj dědeček Alois Tolar byl za heydrichiády popraven.*

Zasáhl jsi po převzetí projektu nějak výrazněji do scénáře?

*Scénář se mně celkově líbil a změny jsem už z časových důvodů dělat nemohl. Během natáčení jsem prováděl jen obvyklé posuny a upřesnění.*

Při tvoření příběhu (například při psaní scénáře), používáš nějakou osvědčenou strukturu, které se držíš, nebo jednáš intuitivně?

*Nejsem příliš zručný scénárista a psaní mě bolí a stojí spoustu času. **Hlavní metodou, kterou používám je najít v příběhu solidní ostrovy, které se pak snažím propojovat mosty, až vznikne pevná struktura.***

Jakým způsobem se ve svých filmech snažíš budovat vztah diváka k postavám?

*V mých filmech se snažím dát divákovi možnost se s postavami na plátně ztotožnit. K tomu jsou podstatné emoce a atmosféry.*

Co je podle tebe největším tahačem emocí v příběhu?

*Asi nejsilnější scénou je, když postava Karla Rodena hledá pod sněhem již neexistující vesnici. Když se člověk vmýšlí do jeho hlavy, je to velmi silné.*

Myslíš, že se vám podařilo ve filmu Lidice plánovanou emoci předat?

*Nemyslím si, že ten film je bez chyby, ale jsem na něj hrdý.*

Jsi spokojený s odezvou diváků na film?

*Jsem hrdý i na reakce, které film vyvolal a to především u mladých diváků.*

Inspiroval tě úspěch Lidic k nějakému novému projektu?

*Pomohl mně pochopit pokles zájmu našeho diváka o český film. Divák platí stejné vstupné za český výrobek, co stál 15 milionů korun, i za americký, co stál stokrát víc. Ta láce dělá z většiny našich filmů telefilmy, na které se do kina nevydá. Proto dávám přednost pracovat na velkých tématech třeba i několik let a vyrobit potom opravdový "biják".*

A nakonec: Proč jsou na hřbitově zrovna bílí králíci? Mají v příběhu nějaký symbolický význam?

*To je takové moje tajemství a proto ti zůstanu odpověď na tuto otázku dlužen :)*



### 7.3 Rozhovor se střihačem Pavlem Hrdličkou o filmu Protektor

Setkání s Pavlem pro mě byl velký zážitek. Už v prvním emailu, který jsme si vyměnili, mi nabídl tykání a omluvil se, že není na rozhovory moc zvyklí, ale že z něho třeba něco dostanu. Pozval mě k sobě do studia na 22.1.2016 a oproti ostatním rozhovorům, se tento nesl spíše v podobě přátelského povídání, než otázek a odpovědí. V průběhu rozhovoru jsme si pouštěli úryvky z filmu Protektoru a Pavel mi prozradil způsob, jakým pracuje s filmem on.



Obrázek 13: Pavel Hrdlička

*Jaké máš téma té bakalářky?*

Já píšu o katarzi. Vlastně o předávání pocitů.

*Tak to je aplikovaná věda, ne? Scénáristi to budou mít popsáni do puntíku.*

To jo, ale já se to snažím najít z hlediska toho stříhu. Samozřejmě se vytváří už od scénáře, ale já řeším, jakým způsobem se ještě dá ovlivnit ta katarze ve stříhu.

*Tak se spolu podíváme na těch posledních pět minut, co mi tady zbývá? (Myšleno z filmu Protektor, který si před mým příchodem pouštěl na notebooku.)*

Tak jo.

*No my jsme hledali způsob jak to jako udělat, protože to samo nefungovalo na začátku. Jestli si dobře pamatuju, tak tam jsou hodně přes sebe jako ty linie prostříhávány mezi sebou do takového stupňovaného maglajzu. A tím jsme to asi dělali ten katarzní pocit. Ale takhle je to i napsaný že jo, jenom jak to bylo nafilmovaný, jako scény, které se za sebou odvíjely, tak to nefungovalo.*

Takže se to vlastně vytvářelo opravdu až v té střížně. To muselo zabrat spoustu času, ne? Nebo jak dlouho se to stříhalo?

*Tak já jsem hrozně pečlivej, takže mě to fakt trvá. Nejsem si jistej, že jsem s tím fakt spokojenej, a že jsem to zkusil zleva zprava, a že mě to baví ne jen s denním ale i s tejdenním odstupem, tak to prostě nenechám bejt. **Já dělám na etapy.** Jakože...vidíš to máš do práce úplně krásný. **Nejdřív skládám scény bez ohledu na výsledný tvar.** Vůbec mě nějaký tvar nezajímá. **A snažím se vytáhnout z herců a ze scén to co tam je.** To co odevzdalo a co se jim povedlo, jak štábu, tak hercům. Tak to tak jako ožiju. Já tomu říkám oživování. A dělám úplně všechno. I věci, o kterých si myslím, že se nepoužijou. Tak je stejně udělám, jako připravím. Vložím je do té scény normálně podle bodového scénáře. A bezhlavě normálně chronologicky od začátku do konce jako jedu a vybírám prostě. A do toho už víceméně pak mluví režisér, protože má nějakou představu a je to dobře. **Takže vznikne nějaký materiál pro film a pak se oklepu a začnu zjišťovat, jak se to chová, když to takhle žije. Jaký to má jako na tebe vliv. Vnímání času, kde se nudíš, kde to má propady, co tě zajímá, jak se ty linie jednotlivý ovlivňují. A pak tedy tomu začnu dělat nějaký výsledný tvar.** Pokud samozřejmě ten materiál na to má, někdy ne že, když je to nějaká kravina... díky bohu že to stojí na nohou, tohle vyhodíme, to je blbý, tohle zase trochu podpoříme a víc s tím třeba ani nejde dělat.*

A jak dlouhý musí být ten odstup? Pro tebe, abys to mohl vidět s nějakým čerstvým náhledem.

*Když právě nevnučuji těm scénám nějakou podobu už od začátku, to znamená, že opravdu jen přijdu do práce a prostě postříhám si svých tři až pět minut a večer to je jako za mnou, tak za týden, nebo už druhý den vlastně nevím, co jsem pořádně dělal. Když se s tím nemořím, když prostě jenom jako jedu.*

Aha, tak to je super.

*Co jsem třeba úplně nenáviděl je, když přijde někdo do střížny, třeba nějaký nervózní režisér a začne po tobě chtít, abys dělala expozici. Jako výsledně. "Co kdy jsme to zkusili takhle?" "No a proč jako? Vždyť nevíš, co budeš mít za film" Třeba on to ví, protože má skvělou představu. Ale jak já to můžu vědět, že jo? Vždyť jsem nebyl ani na natáčení. Já nevím, co mi dali za materiály.*

A režiséři se chodí sem dívat už od počátku?

*Jak kteří no. Tak já jsem toho moc neudělal, že? To byl můj čtvrtý film třeba.*

Jo? A mezitím nějaký projekt, určitě toho bylo spousta, ne?

*Já jsem dělal mistry. A pak jsem dělal tuším Czech made mana a ještě něco.*

Jestli to byl čtvrtý film, tak to byly v tom případě všechny nominovaný na lva, ne?

*To myslím že jo no.*

A jaké to je? Měl jsi z toho radost, když došli nominace? Když jsi ho vyhrál?

*Jako napoprvé? Strašnou. Si představ, že uděláš svůj první film a teďka nevíš jestli to budeš umět a pak jako ti to kvete pod rukama a zjistíš že tě to baví a že na to máš a vidíš že to je dobrý. Mě ještě tehdy nominovaly moje vzory že ano. Akademie oslovila nějaký tři nebo pět lidí od fochu a ti mě nominovali, jako moji kantoři. To už bylo něco. Protože pak, když děláš ty velký projekty, tak ony na sebe ty ceny přitahují tak nějak automaticky.*

To je pravda, ono jich tady taky moc není v Česku. Jestli deset, dvacet, jich vznikne za rok.

*No filmů vzniká asi aji třicet, ale když si to nějaká partička udělá na video, mnohdy i zajímavou věc, tak ale ne všechno jde do kin. Já si myslím, že dělat filmy v tom starým slova smyslu, což znamená velkou produkci, že je to prostě dobrý, protože když tam jsou podmínky, tak ten projekt na sebe stáhne špičku z daných oborů. To znamená, že se dělá na dobrý látce, že se na ní pracuje dostatečně dlouho, že ten scénář stojí za to ho zfilmovat, což prostě u většiny českých filmů tak bohužel není. Ted' jsem viděl pár věci kvůli nominacím, který jsem pak teda ani nedělal, ale sednul jsem si jedno dopoledne k počítači a ke streamu, kde mají všechny filmy k mání. Tak jsem to vzal a abecedně jsem jel, že to jako zvládnou, že to za pár dní nakoukám. Po čtyřech filmech jsem to vzdal. Jsem si říkal, tak já strávím pár dní života tím, že někdo realizuje věci, které se realizovat vůbec nemaj. A při-*

*tom nejsou vůbec špatně zrealizovaný, víš jako, zajímavý kamery, výborní herci, ale to prostě nejsou látky pro celovečerní film no. Takže když je to dobře připravený, jako literárně, a je to dobře zaplacený projekt, tak na tom dělají lidi, který to dělají léta a umějí to a nebo se na tom udělají, že tomu dají všechno, to je skvělý. Ale to tyhle ty home celovečeračky nemají.*

S tím souhlasím. No a k tomu Protektoru, jak dlouho to trvalo?

*To už si nevzpomenu, ale myslím si, že to nevzniklo nějak zásadně dlouho. Já i Marek (myšleno režisér Marek Najbrt) jsme pečlivci, myslím si, že jsme to dělali určitě nějaký tři měsíce. A já mám do toho ještě tu kapelu, takže pořád někam odbíhám. A pak se ještě Marek, když jsme byli na statku u mě v zimě, uklouznul na zápraží, když šel čůrat, a hnul si se žádama. Tak jsme to před koncem přerušili a on šel do nemocnice, myslím že na dva měsíce.*

Tak tím se vytvořil ten odstup, ne?

*No, ne, to už bylo hotový vlastně. Jsme právě na statku dělali projekci. U toho jsem zjistil, že to netáhne ta poslední třetina a že s tím budu muset něco vymyslet. Tak se mi to do rána nějak rozleželo a pak jsem do večera, to tam ještě zrovna byli scénáristi Ben Tuček a Robert Geisler, jsem od rána do večera připravil jen na hrubo nastříhaný ty scény. Ten zásah, když už víš, kudy bys to mohla jako poslat, tak to pak je rychlé. Třeba pul dne, den. Jsme si to zase večer pustili. Tak koukali chudáci, co s tím dělám za hrůzy. Ale cítili, že to funguje. Domluvili jsme se, že to tak nakonec udělám, že už je to jenom na pár dní víš. Víš, že je to jenom o nějakém diváckém pocitu, který je hezký si uchovat a je potřeba nějak ho tam prostě dostat do toho. A když, to je jedna z odpovědí na tvoje téma, já neznám ty poučky, když jsem měl v ruce nějakou zajímavou knížku prostě, to byla nějaká scénaristická brožurka, někdo vydal, nějaký americký pisec, tam bylo popsáno do detailu, jak mají být strukturované klasické příběhy.*

No to jsme myslím četli, od Sid Fielda, to není?

*To je možný. Je to jako strašně zajímavý, poučný, to stoprocentně. Ty zákonitosti určitě fungují. Určitě jste se rejpli i v antickém dramatu, že jo? Jenže ony ty scénáře mnohdy tak nejsou napsané. Tak člověk hledá způsob, jak to zachránit. A já říkám, že nejedu podle těchto pouček, protože je prostě neumím a zkušenosti mám vlastně mizivý, protože*

*jsem furt zavřenej ve střižně, nebo někde s kapelou, tak mám málo nakoukanejch filmů, málo chodím do divadla, nestíhám číst, takže to vlastně všechno musím řešit intuitivně.*

Tak asi to není špatné řešení. Jsou to dobré filmy.

***Taky si najdi nějakou metodu.***

Já mám třeba problém v momentě, když už strávím nad filmem hodně času. Najednou se nejde odpoutat od toho, co jsem vytvořila a třeba už zvuk je pro mě hrozná změna. Už jsem zvyklá, jakým je ta atmosféra podána způsobem a někdy ten zvukař to tak výrazně změní, že to nedokážu přijmout. A nedokážu jakoby upustit od toho co jsem si tam původně vymyslela. Tak je určitě super, pokud to zvládáš vidět po padesáté a najít v tom ještě jinou cestu.

*Po padesáté ne, vždyť to jsem vysvětloval, že jo. Od začátku se snažím nebejt v tom utopenej. Nejhorší je, když se ještě neví co to je za film a už se dělaj verze scén. Nevíš proč.*

Takže fakt to jenom naházet a potom až si to pustíš poprvé...

*Tak každej je jinej že jo. Jsou režiséři různých typů. Takový, třeba jako Marek, mají koncepci, podle který konkrétně na tom filmu vedou herce a stavěj scény, ale on třeba nevidí ten výsledek. On to má analyticky rozložený na jednotlivý součástky a ty dává dohromady nějakým způsobem, jako kdyby vyráběl auto. Tak dneska vyrábí kola, zítra ví, že bude vyrábět dveře a už si tomu vdechne nějaký styl, pokud na to má podmínky a ví tak zhruba bude to auto vypadat. Ale ten film jako nevidí, nemá ho v hlavě, neodehrává se mu tam. Tak to jsem byl v šoku, když jsem pak dělal s tou Aničkou Holland a ta měla k ruce Martina Štrbu kameramana. Jsem se třeba měsíc s tím materiálem potýkal, furt jsem na něj šahal, jako bych ho chtěl někam znásilňoval, furt jsem to stříhal, pořád mi to přišlo pomalý takový, až jsem pochopil, že oni už viděj výsledek dopředu. Že si dokážou ten film promítnout. Si sednou prostě do kanape, zavřou oči a ten film normálně vidí.*

Tak to je dar tak trošku, ne?

V protektoru bylo hrozně moc zajímavých prvků, třeba když se postavy ve scéně teprve potkávají a už v tom momentě se odehrává dialog toho následujícího rozhovoru. Což vlastně pěkně posouvá to tempo filmu dál.

*Se na to teďka koukám, hezký no.*

To je. A čím to byl nápad, to tak udělat?

*Čím myslíš?*

Tvůj nápad?

***No ano, jsem byl nějaký hravej ještě v té době. A přemýšlel jsem, jakým způsobem zařadit ty scény, které děj nikam dostatečně efektivně neposouvají. Jenom jsem hledal způsob jak to udělat no a tohle se nabízelo. Přirozeně vlastně.***

A i ty předěly s titulky jsou velmi zajímavé. Ty už byly naplánované předem?

*Ty titulky, to jo, to už bylo předem. To je Markova zásluha. Ta interpunkce grafická, tu dělal Marek dokonce z velké části sám. Se naučil s avidem a ve stopách dělal. Takže to už si tam naházel sám. Jak měl právě to zpoždění se žádama. Já už jsem dělal něco jiného.*

A naučil se to všechno v té posteli, když se léčil, jo? No tak proč ne, jestli to byly dva měsíce.

Mě by zajímalo, zda si myslíš, že je jen jedna osoba, která stojí za předáváním pocitu ve filmu. Jako třeba režisér, který to zaštiťuje. Anebo to bývá více osob, kdy každý do toho vloží ten svůj určitý prvek a až poté to může fungovat?

*V realizaci, jo? (dlouhá pauza). No je to umění, rozhodne, svobodný, takže každéj. To je jako jasná odpověď si myslím. Pokud ty lidi na těch jednotlivých profesích jsou opravdu umělci, což předpokládám, tak z logiky věci ano.*

Samozřejmě tam ještě musí být někdo, kdo to udrží v rovině, ale to už dělá třeba ten scénář.

***Všichni mají obecně, nebo měli by, pracovat pro dané téma. Ideálně pro režisérovu vizi. To je zásadní. Proto taky říkám, že nemám žádný styl. Že jenom čekám, až pochopím, co ten režisér chce a pak se mu to snažím strašně moc a zásadně a plnohodnotně splnit, tak aby ty jeho představy se zrodily a pak se teprve ukázalo, že třeba některý nejsou životaschopný a teprve pak mu můžeš nabídnout jakoby jiný svět. To je jiný způsob pracování. A někdo to dílo prostě na začátku viděl, a tak to musíš vzít, jinak to tam nebude. Bude to***

*osekaný. Bude to stát na nohách, ale nemůže tě to bavit. Musí to jít tudy, kudy to někdo porodil.*

A jak dlouho po dodání finálního čistého stříhu se ten film dostal do kin? Byl tam velký odstup?

*To už si nepamatuju.*

Mě by totiž zajímalo, jak dlouho jsi čekal na zpětnou vazbu. Jestli to skončilo a hned jsi čekal na tu zpětnou vazbu, nebo tam byla nějaká dlouhá doba a pak až jsi zjistil, co na to říkají diváci.

*Úplně nevím, na co se ptáš. Jako na smysl té otázky. Ty to odevzdáš, strávíš s tím nějakým způsobem skoro půl roku a už toho máš plný zuby. Už to nechceš vidět, ani slyšet, protože si pamatuješ každý slovo, každou náladu dialogů. A já pracuji na zvuku. Chodím na zvukový míchačky, protože ten zvukař je citlivej a dobrej, mám štěstí, že se mi daří často dělat s dobrejma zvukařema. **Tak při míchačce se dá hrozně ovlivnit to vyznění scén, jak sis je představovala. Poměrem jednotlivých prvků a skladby. On je to jenom obrázek a prostě ten film se dá skládat ne jenom do délky, ale i do výšky. Takže to jsou další dva tři měsíce. Pak se to rychle vylodí, víceméně. Většinou ta distribuce čeká na dodání, že jo. Mají to nějak naplánovaný. Za další měsíc to vidíš v kině na nějaké premiéře. To je všechno ještě hrozně živé. Prostě víš, co bude za další záběr. To je spíš utrpení, pořád vidíš nějaké chyby. Jsem jenom spocenej a těším se na skleničku.***

Já jsem možná směřovala k tomu, že člověk dostává zpětnou vazbu, jestli se mu to podařilo, nebo nepodařilo, až od těch diváků a že je tady dlouhá doba od toho odevzdání po ten výsledek, jestli se to líbí.

*No to je otázka jestli se to dozvíš jako. Nedávno shodou okolností jsem se o tom bavil s někým. Jsem byl zvědavěj, jak bude s nějakým odstupem, třeba ještě maličkým, na dva na tři roky, jak bude vnímanej Polski film. Ten jsme taky s touhle partou dělali a já jsem ho neviděl od té doby. A vlastně mě překvapilo, jak to bylo negativně i pozitivně vnímaný. Spousta lidí to jako odvrhla, že je to nezajímá, a nějaký lidi, nevím jak moc, neznám poměr těchto skupin, zase říkají, že je to nejlepší film jaký kdy viděli. A jsem zvědavěj, co s tímhle tím udělá čas. To je asi prostě projekt od projektu. Ale já rozhodně potřebuju ten odstup mít obrovskéj. Já to nepoznám ani s písničkama třeba. Protože jsem takovej hodně naivní a*

*pozitivní, takže si vždycky strašně přeju, aby to bylo dobrý. A tohle to přání asi převažuje nad realitou. Ani to nepoznám pořádně z lidských reakcí. Takže si někdy člověk až moc něco nalhává.*

Chce v tom něco vidět ten člověk...

*No jako když je to sračka, tak to poznáš snadno, takže to bych ani nepustil. U písničky to jde nepustit. Blbý je, když pak člověk dělá třeba klip na tu písničku a už během realizace ví, že tam někde uklouzlo to, co by nemělo a už jsou v tom nějaký prachy, takže je potřeba to dodělat. Tak s některýma písničkama se prostě nechci chlubit. Myslíš, že to souvisí s katarzí? Jakože jak to lidi jako vnímají?*

Tak určitě. Protože každý člověk se nějak promítá do toho filmu.

***No takhle, když se ti podaří vybudovat to daný dílo a je jedno jestli je to malej časovej úsek, jako malej útvar, reklamou počínaje, po ty celovečeračky konče, tak pokud je to dobře vymyšlený námět a dobře zpracovaný, tak tam vždycky ta katarze je a ty lidi to zasáhne. Musí být ten film aspoň koukatelnej, ať od toho lidi neodejdou, až tak, že je vlastně nezajímá o čem to je. Ted' mluvím o běžným divákovi, nemluvím o tom poučeným. A ten příběh se někam doplahočí a ve správným místě prožijí nějakou katarzi, tak pak to hodnotěj, jako že se jim to líbilo.***

To je pravda. Ona se dá katarze vytvořit i v příbězích, které zprvu působí strašně banálně.

*Nemusíme se bavit ani o filmech, shodou okolností jsem ted' dělal jednu reklamu. (Jdeme se podívat na dojemnou reklamu s malým chlapcem a jeho otcem, nostalgickou hudbou a klišé poselstvím.) No tak to je taky příběh, že jo.*

No ano, ale tam to ta hudba strašně táhne.

*Samozřejmě je to doják, což se navzájem podporuje, ale je to prostě malej příběh s katarzí. Ačkoli je to trošku svinstvo, že ano, protože sázej prachy a přes děti se tu dojí nějakéj pocit. Stejně to budou lidi hodnotit kladně, že jo.*

Jo, protože jim to připomíná to důležité v životě, rodina, dítě, pocit štěstí. Prostě to stačí jen vystavět na těchto pocitech. Ale to vychází také už od toho nápadu.



*Tady se dostáváme do anglického dramatu. Vyprávění příběhu tak, aby to ty lidi, co se na to koukaj, vtáhlo a aby si představovali, že ten příběh, který sledují, se jich vlastně taky týká a nějakým způsobem ho prožívají sami ten příběh. A pak je dorazí nějaká katarze. Prožili si prostě něco.*

A patří mezi ně i Protektor?

*Já nevím. (dlouhé ticho)*

Vyjadřuje se tvá rodina k tvým filmům? Třeba tvoje manželka, dokáže ti říct „to je blbost“, nebo „tohle se mi líbí“?

*No v zásadě ano, v tomhle jsme parťáci. Je dobré mít kolem sebe lidi, kteří se dají použít v určitou chvíli na ověření si některých prvků.*

Takže taky jí všechno ukazuješ před tím, než se to uveřejní, jo?

*Někdy ne. Někdy je to třeba zbytečný, když jsem si jistej, že je to dobrý. Ale už takový věci z materiálu – „Hele jak si ti kouká na tohohle člověka?“ **Protože tobě někdo přijde sympatický a pracuješ s tím ve zvýšený míře, ale někomu to může přijít opačně z nějakého důvodu a to je dobré vědět.***

Inspirovala tě práce na Protektoru k něčemu dalšímu? Použil jsi ty vytvořené prvky třeba někde jinde?

*Ty chceš mít práci s přesahem, vid'? No jasně, zkušenost prostě furt sbíráš. **Do velký míry je to o zkušenosti tahleto práce. O trpělivosti a o zkušenosti. A o nějaký otevřenosti ke všem těm novým a novým tématům, materiálům, nevím jak to přesně pojmenovat.***

A pracuješ se scénářem? Jakože první se přečteš scénář a potom až jdeš stříhat?

*Ano.*

A s nějakým odstupem, nebo přímo s ním skládáš ty obrazy dohromady?

*Dřív jsem se tomu bránil, když jsem byl ještě blbej. A asi jsem se to potřeboval naučit s nimi vůbec stříhat. Představ si že dostaneš najednou celovečeraček. To ti přistane 5 000 záberů a ty z toho máš složit něco, na co se dá koukat. Tak se v tom měsíc topíš. Pak pomalu*

*začneš zjišťovat, jak se na to šahá, jak se ty scény stavěj. A vlastně povědomě si vytvoříš nějaký přístup, nebo styl, jak přistupovat k tomu materiálu. Já jsem zjistil, že třeba intuitivně stavím scény nějakým rafinovanějším způsobem, než abych obecně začal scénou s nějakým širokým záběrem, kde se ti lidi zorientujou a pak jim prostě zprostředkuješ co se děje na nějaké bližší úrovni. A to se nedá říct, že to má nějaký zákonitosti. Takže já jsem se na začátku bránil těm scénářům. První jsem si to přečet a pak jsem říkal, nechte mě bejt, já to všechno přece musím vědět. A topil jsem se v tom. Ted'kom dejme tomu, že už mám nějakou základní míru. Myslím, že to je minimální, ta míra zkušeností. Takže klidně už vezmu scénář do ruky, přečtu si scénu a tam máš krásně psáno, jako v literárním scénáři, máš vlastně návod, co maj lidi cejtít. A vidíš, jo proto on se tady takhle kouká ten herec, on tím chtěl asi něco říct. Víš? Protože jinak si toho třeba nevšimneš.*

Mě se občas u některých filmů stává, že, nad tím musím víc přemýšlet, například ted'ka před dvěma dny jsem viděla něco v televizi a jedna postava tam strašně dlouho koukala do kamery, ale já vůbec nepochopila co se mi tím jako snaží říct. Co jako může cítit. Takže chápu. Zvláště když je ten záběr vytržený z kontextu.

*V té vizi už víš jak s tím zacházet a vlastně tvójim úkolem je, jako střihače, to tam jako dostat. Na správném místě, správnou skladbou.*

Aby to diváci pochopili.

*Chceš se podívat na ten konec tedy? (pouští konec Protektoru)*

*Jo on má číst tu zprávu... Ten je dobrej teda. To skvěle udělal. (89 minuta filmu)*

*Taková jako drobnost. Střih jak pracuje s nějakým způsobem vyčíslovaným materiálem, nějak měkce. A tady je Hitlerův portrét jo. Proto tam asi ten záběr zůstal vyset. Tak to kluci trochu natáhli. To bys tam nikdy nenechala, kdybys to rozstříhla, že jo. (90 minuta filmu)*

*Zrovna jsem se s Petrem o tom filmu bavili, že je vlastně dobrej, ale že je hrozně při zdi napsanej a režírovanej, že to ty lidi nezajímá moc. Kdybys měla víc ráda, jak jí, tak jeho, nebo je víc nenáviděla, tak by to bylo rázem lepší.*

*A taky muzika je dobrá, protože je nestandardní v tom obecném slova smyslu. Protože dovoluje tuhle tu divokou skladbu.*

A všechny ty skladby už jsi měl při tom střihu?

*Většinu.*

Já jsem měla tu hudbu hodně ráda už předtím. Jsem si jí stáhla, ještě než jsem viděla film.

*On je fakt jako šikovnej. On to má dost vymyšlený vždycky.*

*Láska. (když se na sebe Emil a Hanka naposledy koukají)*

*To bude asi konec, že?*

*To se shodou okolností dělalo tady ten konec. 300 metrů odsud. Já bych pustil ještě jednu scénu, jestli ti to nevadí. (82 minuta filmu)*

*Ona si myslela, že ten Emil to udělal?*

No. (souhlasně) Já sem to tak aspoň pochopila.

*To je dobrý.*

Ale on taky měl chvilku strach, že to kolo s tím mělo něco společného.

*Mhm. (přítaká)*

*Ještě se podívám na tu pasáž, kde ta skladba je taková...tadyhle. (87 minuta filmu)*

*Jsem dobrej co? (překvapeně a potěšeně zároveň)*

Mě se líbí, že to nemá žádný hluchý místa. Tempo kolísá, ale pořád to má náboj.

*Ono tě to nutí dávat pozor, že jo? Jak jsou ty scény seřazené.*

Funguje to právě, že se taky člověk neptá, proč tam najednou je úplně jinej obraz.

*Ono to je jasný. (vypíná film)*

A jak je to s tou němčinou, Ty umíš německy? Dobře?

*Měl jsem ji na gymplu no.*

Protože já třeba německy neumím vůbec, tak jsem si říkala, jak by se mi to asi stříhalo. Že bych vlastně vůbec netušila, co říkají.

*Je to potřeba přeložit. Třeba od nějakého překladatele. Teďka dělám film v polštině.*

Tmavomodrý svět, tam se mluvilo německy, anglicky, česky, tak to jsem si říkala, ty jo dobrý.

*Ale musím říct, že je to omezující. Třeba při výběru hereckých akcí, protože nepoznáš, když se něco řekne slangově, nebo s určitým zabarvením v hlase, že to má vlastně opačný význam. A třeba když si lidi nadávaj, tak tobě přijde, že to má šťávu, ale pak ten režisér, kterej mluví tím jazykem, ti vysvětlí, že to prostě nejde, že to je třeba špatný a nahráný.*

Nebo když se přereknou a řeknou to slovo špatně.

*Jo a to prostě nepoznáš.*

Právě no. Tak já budu mířit pouze na anglicky mluvící.

Ale jinak je to skvělý film, jak to celé na konci graduje.

*Nevím, jestli je to dáno i tím, že **ten příběh je prostě jednoduchý.***

On je, ale netváří se.

***Tak jsou tam čtyři postavy vlastně.** Plus ta holčina jedna navíc, ale ta tam je jako nábytek. Pak je tam ten odbojář, ale ten je tam taky jen kvůli tomu, aby tam nějaký odboj byl. Ty kluci taky. Ale prožíváš to s něma dvěma, pak s tou kolegyní, ta je taky trošku nastrčená, a s tím klukem v kině že jo.*

Ale jsou to dobře vymyšlené postavy. Jdou k sobě do kontrastu. Jednak tam je odbojář a poté kolegyně, která se přizpůsobí hned.

*A tam ještě byla napsaná jedna linie.*

Jo?

*Tam byl pérák normálně.*

Proto tam byl na něj ten vtípek, jo? Aha.

*To je pro lidi, který znají dobový rádio. Ta legenda za toho protektorátu existovala. Takže pro lidi, který tohle znají, ta scéná dává smysl, ta co tam zůstala. Ta vlastně neměla jít pryč. **No ale celá linie šla pryč, protože vůbec nefungovala. Šla přesně na druhou stranu od intimity toho vztahu.***

Takže přišla už natočená, jen vypadla jo?

*No, jako, občas se něco mihlo, víš. Měla sis připadat, že je to trošku strašidelný. Zase přiš-  
tě jenom něco slyšíme.*

Ale nevadilo mi to na tom večírku, že se zmiňovali o něčem, co já jsem předtím neviděla. Mě vůbec nenapadlo, že by to tam muselo být.

*Divadlo Vosto5 na tom postavilo představení.*

Ted'ka někdy?

*Před rokem, před dvěma...*

Tak, mě už asi nic dalšího nenapadá.

***Stříhem se z toho dostaneš.***

***Je to snaha vlastně se někam dobrat. Něco jako sdělit. Musí to být vlastně tobě přirozený. Jinak je to asi příliš těžká práce, než aby to člověk podstupoval.***

## 7.4 Rozhovor s režisérem Zdeňkem Jiráským o filmu V tichu

Se Zdeňkem Jiráským jsem se setkala 10.11.2014 v Londýně, během mé stáže v Českém Centru, kde na festivalu Made in Prague uváděl svůj film V tichu. Rozhovor byl veden za účelem krátké reportáže z festivalu, proto jsem z něj vybrala pouze pasáže, ve kterých se vyjadřuje přímo k filmu. Následně jsem Zdeňka Jiráského ještě kontaktovala a poprosila ho o rozhovor cíleně k této práci, avšak nacházel se zrovna na dva měsíce na Srí Lance a proto mi odpovědi na otázky zaslal pouze emailem.



Obrázek 14: Zdeněk Jiráský

Rozhovor z 10.11.2014:

Do teď jsi točil své autorské filmy. Jaké to bylo točit námět někoho jiného?

*Těžké. Je to hodně těžké a je to pro mě vlastně velmi důležitá zkušenost, protože jsem zjistil, že z mého pohledu jsem mnohem svědomitější v přístupu k té látce, než se do ní pustím, než jí otevřu, než jí začnu dělat, když je moje. Zatímco když je cizí, (udělal jsem zatím jen tuhle jednu zkušenost), když nastoupíš do rozjetého projektu, tak vlastně nemáš takové to ochranné pole, který ti umožní ten čas, aby ses nad tím víc zamyslela, nebo promyslela určité věci, něco co uděláš, což potom těžce bereš zpátky. V tom autorském přístupu je to naopak. Tam, dokud já nejsem spokojený s tím, co jsem napsal a co chci já dělat autorsky, tak to vlastně vůbec nepustím ven, nebo to nedám nikomu číst do té doby, než jsem já spokojený. Takže v tomhle je to úplně opačné.*

Téma filmu je holocaust a i když to není tvé autorské dílo, našel sis v tom tématu něco svého, blízkého?

*Našel. Já bych to jinak asi nedělal, nebo bych se do toho nepustil, protože je to velký závazek, jak už časově náročný tak i zodpovědný vůči okolí. Pro mě to byla výzva z toho hlediska, že jsem si mohl trochu tak jakoby zaexperimentovat. Probírali jsme to před natáčením, než jsme se do té látky pustili, hlavně s kameramanem a od producentky jsme dostali relativně volnou ruku, co se týče obsahu. Co se týče rozpočtu, tam už to bylo slabší. Ale pro mě ta zkušenost byla dobrá v tom, že jsem si vyzkoušel, do jaké míry jsme schopní improvizovat, jak v průběhu natáčení, tak ještě paradoxně v té postprodukci, což se normálně člověku nestane a nedá se to běžně praktikovat. Tady to šlo, protože to bylo výjimečné a samozřejmě spoustu věcí, jako vždycky, bych udělal jinak ale ta zkušenost v tom nakládání s cizí látkou, s cizím námětem, který člověku někdo nabídne, je vlastně velmi dobrá i pro moji budoucí práci, doufám.*

Takže způsob toho vyprávění se vyvíjel v průběhu celého natáčení a i v postprodukci, nebo nápad, že půjdete tímhle směrem, jste měli už na začátku?

*On na začátku byl limit. Byl to limit jednak finanční, protože to prapůvodně měl být dokumentární film a vlastně na to, co my jsme se z toho pokusili udělat, se to trošičku dofinancovalo, ale ne moc a rozhodně to nedosáhlo rozpočtu hraného filmu. Promiň, ještě jednou mi řekni otázku...*

Jestli způsob toho vyprávění...

*Jo ten způsob. Na úplném začátku, když jsme to vymanili z té kategorie dokument, tak jsem si myslel, že to bude film, který bude vyprávěný jenom obrazem a hudbou. Protože to je o muzikantech. A vzhledem k tomu, že těch muzikantů jsme vybrali z nějakých pětadvaceti pouze pět. Vybírali jsme s ohledem na to, aby to bylo multižánrové a pestré, jak obsahově a žánrově, tak třeba i dobou ve které ti lidé tvořili a podařilo se nám dát dohromady šlágrů lidové, jazzovou, swingovou hudbu, klasickou komorní symfonickou, plus balet, a v podstatě to bylo velmi pestré. Na začátku natáčení mě to napadlo, a v průběhu se to pořád zdůrazňovalo, že to asi nebude stačit. A já jsem dostal ten nápad až ve střížně, že ex-post dopíšu vnitřní voiceover, vnitřní monology těch postav, které vlastně jsem na tom natáčení neznal, herci je neznali a točili jsme v duchu tohoto experimentování, že to prostě podložíme nějakým ne komentářem, ale nějakým obsahem. No a ten obsah*

*jsme hledali tak dlouho, až jsme ho tedy nenašli. Takže jsem sednul a dva měsíce jsem psal ty vnitřní hlasy, které potom v rámci nějakých castingů, zase na Slovensku, mezi Slovenskými herci, který já jsem neznal, vznikl nějaký užší výběr. Dokonce jeden z těch herců...no to nebudu říkat...pardon.*

Tereza Porybná: My to vystříhneme.

*To by se mohlo otočit proti mně. Po všech stránkách to byl skok do neznámé vody, že jsme nikdo nevěděli na začátku, v průběhu a ještě ani před koncem, jakým způsobem ten film bude vypadat a jakým způsobem bude působit. Ty voiceovery jsem v průběhu ještě několikrát upravil a pak jsme maximálně vyhazovali. Bylo toho napsáno a namluveno daleko víc než co zůstalo ve filmu a hudby taky zůstalo méně, než bylo nahráno. Já jsem si tedy naivně myslel, že téma voiceoverama se možná zvýší nějaký divácký zájem. On se samozřejmě nezvýšil a zůstal na úrovni toho, jako bychom ten film vyprávěli jen tou hudbou. Těch diváčeků na to samozřejmě moc nechodí a nikdy jsme s tím ani nepočítali, protože to není vůbec apriori divácká záležitost. Ale je to, jak jsem říkal, taková zkušenost, za kterou jsem sám sobě vděčný.*

A podle čeho jste vybírali ty postavy?

*Podle toho co vybádala muzikoložka Agáta Schindler, což je autorka námětu, tak bylo v tom seznamu zakázaných židovských muzikantů, kteří se dostali do takzvaného lexikonu zakázané židovské hudby, pětadvacet takových, o kterých ona vybádala nějaký konkrétní historiografické věci, se kterými se dalo pracovat. A z těch pětadvaceti, já když jsem teda rozhodl, že to nebude dokument, nebo shodli jsme se, že to nebude dokument s producentkou a ostatními, tak jsme hledali takových pět až šest, které by se od sebe co nejvíce odlišovali, aby to nesplývalo. Protože mimo jiné v těch pětadvaceti bylo třeba dvacet klavíristů. Takže vyprávět o třeba deseti klavíristech a točit je, by bylo hrozně náročné. Já jsem byl hrozně vděčný, že se objevila baletka, mezi téma vybádanýma, že tam mohla být ta choreografie. Pak tam byl, ten se dostal do užšího výběru a nakonec z produkčních důvodů vypadl (vlastně až během natáčení, ještě jsme to neroztočili, ale těsně před tím než jsme to měli točit), tam byl žák Ference Liszta, jmenoval se Josef Vajs, který byl mimo jiné jedním z nejoblíbenějších klavíristů Gustava Mahlera. Velmi zajímavý, excentrický Slovák, Maďarského původu, velmi zajímavá osobnost s velmi zajímavou historií, teda trudná, protože on nepřežil ten holocaust, ale vypadl na poslední chvíli, protože na to prostě nebyly peníze.*



***Snažili jsme se hlavně o tu pestrost.***

Jak probíhá natáčení takto jedinečného konceptu? Bylo už předem rozhodnuto co všechno a jak se bude točit

*No, probíhalo to tak...já to vlastně nedokážu úplně srozumitelně říct. Ono to bylo v několika fázích a ty fáze byly takové, že ta následující částečně vyloučila tu předcházející. Například do poslední chvíle jsme všichni trochu věřili, že bude nějaký literární scénář a ten nakonec nebyl. Pod scénářem jsem nakonec podepsaný já a to, co vlastně jsme jako scénář naplňovali, byl minimálně rozšířený bodový scénář, nic víc neexistovalo. Například jedna scéna ve filmu, kterou si vzpomínám, byla popsána jednou větou: Edith Kraus, po té, co se dostala do koncentračního tábora, stojí nastoupená na apelplacu mezi stovkami dalších vězeňkyň. Tahle jedna věta obnáší hrozně moc, jednak peněz, poté produkční práce, castingu, práce s komparzem, no a já jsem měl pár dní, dva týdny, maximálně tři, abych napsal, na základě těch historických fakt, něco jako ten bodový scénář. A pak jsme to naplňovali s ohledem na rozpočet, co jsme si mohli a nemohli dovolit. Takže jsme v průběhu toho vyškrtávali, anebo i připisovali, a furt se nám to měnilo pod rukama. Nikdo nevěděl ani co se bude točit v příštím bloku, protože jak bylo málo peněz, tak se to točilo v jednotlivých blocích. Dohromady to natáčení trvalo asi rok a půl s přestávkami. A vždycky ten následující blok se točilo s ohledem na to, kolik peněz je k dispozici. A taky jsme byli redukováni časem herců, kteří už najednou nemohli, nebo motivy najednou nebyly, na kterých jsme chtěli točit, nebo nebyli k dispozici. Mimo jiné jsme měli obhlídky v Terezíně, na který už byl připraven detailní natáčecí plán, na ten bodový scénář, částečně storyboard, a na poslední chvíli jsme se dozvěděli, že v Terezíně točit nemůžeme, z produkčních důvodů. Takže to všechno, co jsme udělali, tu hromadu práce, jsme shodili ze stolu, takhle jedním šmahem, a začali jsme znova, protože jsem se dozvěděl, že musíme točit na Slovensku a začali jsme hledat na Slovensku místo, které by aspoň trochu evokovalo ten koncentrák. Takže nikdy to nebylo vlastně koncepční z tohohle toho hlediska.*

To zní strašně náročně. Jak dlouho trvalo jenom to samotné natáčení?

*No bylo to náročné, ale samotné natáčení bylo, pokud se nepletu, do třiceti dnů. Nějakých sedmadvacet, osmadvacet dohromady natáčecích dnů, ale jsou v tom i nějaké půl dny. Dneska to málo kdo to ví. Já to teda nevím, kolik to bylo v součtu. Ale v tom časovém horizontu to trvalo rok a půl s přestávkami.*



Obrázek 15: Se Zdeňkem Jiráským a kolegyněmi z Czech Centre v Londýně, foceno hned po rozhovoru

Doplňují otázky z 18.01.2016:

Když jste se rozhodli, že osudy vybraných hudebníků budou předány spíše pocitově, skrze obraz a hudbu, stála za tím nějaká inspirace, která na tebe dříve zapůsobila? Nebo jste se rozhodli jednoduše experimentovat s něčím novým?

*Hledali jsme novou formu, shodli jsme se, že se pokusíme "staré téma" vyprávět nově... Původně jsem ten film chtěl vyprávět jenom obrazem a hudbou, musel jsem ale akceptovat producentské hledisko.*

Byla hudba ve filmu vybrána ze skutečných děl zobrazených lidí? A byla k dispozici už při střihu?

*Ano, pracovali jsme s autentickou hudbou už od počátku, podle ní jsme nejen střihali, ale i komponovali scény.*

Probíhal střih v průběhu natáčení, mezi jednotlivými bloky, a ovlivňoval tím vývoj příběhu, nebo jste první vše natočili a pak až to začali dávat dohromady?

***Do střizny jsme šli až s kompletně natočeným materiálem, s vědomím, že podle potřeby dotočíme refrén v podobě Lexikonu.***

Kolik času střih přibližně zabral?

*cca tři měsíce*

Závěrečná tečka ve formě koláže fotografií, mezi kterými jsou i hlavní postavy, byla či nápad? Počítalo se s ní ještě před tím, než se začalo stříhat?

***Závěrečná mozaika byla v plánu od počátku, původně měl být ve filmu větší, zhruba dvojnásobný počet hudebníků; proto se tam objeví i několik autentických fotografií těch, které se nám z produkčních důvodů natočit nepodařilo.***

Kdo, kromě tebe jako režiséra, měl na film a jeho formu či příběh velký umělecký vliv?

***Zásadní byla spolupráce s kameramanem, hodně mi pomohla práce střihačky a sound designera.***

A obecně si myslíš, že u většiny filmů je vždy jedna výrazná osoba, která určuje to, jakým způsobem bude film na lidi působit, nebo mají na této skutečnosti podíl všechny hlavní složky

*Viz odpověď výše v tomto případě, obecně se to samozřejmě liší projekt od projektu.*

Myslíš si, že se vám nakonec podařilo emoci divákovi předat?

***Tomu, kdo má emotivní vnímání nastaveno podobně se stylem našeho vyprávění, to podle reakcí zarezovalo.***

Jaká byla zpětná vazba na film? Byl v ohlasech vidět rozdíl mezi českými a slovenskými diváky oproti zahraničním?

*Na Slovensku byl film vnímán jako artový až experimentální... nedělali jsme to ostatně pro většinového diváka... české reakce jsme v podstatě nezaznamenali (film běžel v Če-*

*chách jen na několika projekcích), na zahraničních festivalech byl přijat velmi dobře (objeli jsme cca 30 festivalů, na kterých film dostal 7 cen).*

Navnadil tě film k vytvoření něčeho podobného? Ovlivnil tě ve výběru dalších projektů?

*Vyzkoušeli jsme si hranice vlastních možností co do formy, ne obsahu. Momentálně připravuju tři nové projekty, každý je úplně jiný a (nejen tahle) zkušenost se do nich rozhodně promítne.*