AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Dokumentární tvorba

DIPLOMOVÁ PRÁCE

PAMĚŤ NÁRODA:

MEZI ARCHIVEM A FILMOVOU PRODUKCÍ

Viktor Portel

Vedoucí práce: Petr Kubica

Oponent práce: Vít Janeček

Datum obhajoby: 15.9.2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography, and New Media

Documentary film

MASTER'S THESIS

MEMORY OF NATIONS:

BETWEEN ARCHIVE AND FILM PRODUCTION

Viktor Portel

Tutor: Petr Kubica

External Examiner: Vít Janeček

Date of defense: 15.9.2020

Academic title to be assigned: MgA.

Prague, 2020

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

PAMĚŤ NÁRODA: MEZI ARCHIVEM A FILMOVOU PRODUKCÍ

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne ....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

ABSTRAKT

Tato diplomová práce se zabývá dokumentačním projektem Paměť národa, na jehož budování se autor podílel mezi lety 2012-2020. Práce si klade otázku, zda může být archiv i filmovou produkcí, jak se tyto ambice ovlivňují a co znamená je udržet při sobě. Snahou je zachytit momenty z praxe Paměti národa, které jdou nad rámec dokumentační a archivní povahy tohoto projektu a vypovídají o jeho kinematografické povaze a využitelnosti.

ABSTRACT

This diploma thesis deals with the documentary project Memory of Nations, in the construction of which the author participated between the years 2012-2020. The work raises the question of whether the archive can be a film production, how these ambitions are influenced and what it means to keep them together. The aim is to capture moments from the practice of the Memory of the Nation, which go beyond the documentary and archival nature of this project and testify to its cinematic nature and usability.

OBSAH

| ÚVODEM 1

1| BUDOVÁNÍ ARCHIVU 2
1.1| MEZINÁRODNÍ KONTEXT 4
1.2| INSTITUCIONÁLNÍ ZÁZEMÍ 5
1.3| SPĚNÍ K VIDEU 6
1.4| CO NEZTRATIT 8
1.5| ČEHO SE VYVAROVAT 9

2| PŘÍMÝ POHLED 11
2.1| INTERROTRON 12
2.2| EYEDIRECT 12
2.3| OKÉNKO ZPOVĚDNICE 14
2.4| CO ČLOVĚK DOSTANE NÁDAVKEM 16

3| MIZANSCÉNA 19
3.1| MINIMÁLNÍ AMBICE 19
3.2| DOSTATEČNĚ OCHLAZENÉ POZADÍ 21
3.3| VLASTNÍ POKUSY 24
3.4| TEPLOTA FILMU 26

4| KAMERA 28
4.1| PRÁCE KAMERY 28
4.2.1| JEDNA KAMERA 30
4.2.2| DRUHÁ KAMERA 32
4.3| VELIKOST ZÁBĚRU 34

5| MLUVÍCÍ HLAVA A OSTATNÍ ZÁBĚRY 36
5.1| RODINNÉ ARCHIVY 36
5.2| HRANÉ SCÉNY 36
5.3| SOUČASNÉ ZÁBĚRY 40
5.4| ZCIZENÍ A KONFRONTACE 43

6| INSTALACE 45
6.1.1| OSVOBOZENÍ 70 45
6.1.2| VÝSTAVA PAMĚŤ NÁRODA 46
6.1.3| PAMĚŤ NÁRODA: ANO/NE 47
6.1.4| TRABI 48
6.1.5| PAMĚŤ NÁRODA: 1989 48
6.2| PRINCIPY 49
6.2.1| PROCHÁZENÍ 49
6.2.2| PODKLAD 51
6.2.3| PROSTOR PRO SETKÁNÍ S PŘÍBĚHEM 52

7| ZÁVĚREM 53

| ÚVODEM

Lze archivovat příběhy pro příští generace a zároveň je působivě vyprávět dál? Může být archiv vzpomínek na dvacáté století i filmovou produkcí? Co znamená udržet obě tyto ambice při sobě? A na jaké problémy a limity naráží instituce, která chce minulost uchovávat a zároveň ji vyprávět? To jsou některé z otázek, které si kladu od roku 2012, kdy jsem začal budovat audiovizuální sekci projektu Paměť národa. Na mnohé z nich jsem si v průběhu času dílčím způsobem odpověděl a v této práci bych rád toto odpovídání obnažil. Věřím totiž, že svědectví o tomto hledání může být cenné pro přemýšlení o podobách dokumentárního filmu založeného na vzpomínkách pamětníků minulých událostí.

Není mým cílem a nebylo by ani v mých možnostech provést jakousi metakritiku Paměti národa, tedy zabývat se tím, zda vůbec má smysl podobný archiv budovat, to musejí udělat případně jiní. Má práce nebude objektivním pohledem analytika, ale spíše pohledem zainteresovaného hráče, pro kterého je Paměť národa spojena s jeho vlastním ohledáváním pole dokumentárního filmu a zráním.

Paměť národa se pro mne totiž opravdu stala svého druhu školou i tréninkovým hřištěm. Prostorem, kde jsem se s látkou potýkal ne sám, ale spolu s desítkami režisérů a střihačů. To vše pod patronátem organizace Post Bellum, z níž se postupně vyvinula multižánrová produkce s velmi specifickým zaměřením, jak je ostatně uvedeno v její zakládací listině.

> *„Posláním společnosti je dokumentace vzpomínek pamětníků důležitých historických fenoménů a rozšiřování povědomí veřejnosti o těchto příbězích, svědectvích, hodnotách předešlých generací, zkoumání a analýza historických fenoménů a událostí.*"[1]

Přirozenou součástí tohoto procesu je i neustálé hledání vhodných forem prezentace. V kapitolách 1-4 této práce se proto pokusím popsat, jak se rodil způsob, kterým Paměť národa audiovizuálně zaznamenává pamětnická svědectví. Zaměřím se na jeho inspirativní momenty i možné limity. V kapitolách 5-6 se pak budu věnovat způsobům práce s takto pořízeným materiálem a momentům, které posunuly naše úvahy o metodě.

1 Zakládací listina Post Bellum o.p.s., veřejně dostupné například v https://www.postbellum.cz/wp-content/uploads/vz-pb-2018_web.pdf

1| BUDOVÁNÍ ARCHIVU

Prvopočátky vzniku Paměti národa se datují kolem roku 2000. Tehdy začal Mikuláš Kroupa v rámci své základní vojenské služby v tiskové agentuře AVIS Ministerstva obrany ČR připravovat rozhlasový pořad „Pohov", pod nímž vznikl i projekt „Hlasy hrdinů", jehož hlavním cílem bylo zaznamenávání příběhů veteránů druhé světové války. Mikuláš Kroupa na to vzpomínal v rozhovoru, který jsem s ním vedl 13.7.2020. Položil jsem mu otázku, zda ambice dělat rozhlasové pořady předcházela snaze budovat archiv nebo naopak.

> *„V první řadě šlo o archiv. Tehdy jsem sice připravoval drobné reportáže pro rozhlas, ale v první řadě nás nesla myšlenka pořizovat rozhovory s pamětníky a ukládat je do nějakého archivu. Představa nějakých větších rozhlasových dokumentů pro mě byla dost daleko."*[2]

S Kroupovým odchodem z vojny jeho touha po zaznamenávání příběhů pamětníků 20. století nepohasla, naopak strhla další nadšence, kteří spolu s ním založili organizaci Post Bellum (z lat. „po válce", kteréžto velmi přesně reflektuje tehdejší zaměření organizace). Svou pevnou základnu našli v Českém rozhlase, který od června 2006 začal pravidelně vysílat pořad *Příběhy 20. století*[3]. Internetový archiv Paměť národa byl spuštěn 28. října 2008 s ambicí vytvořit mezinárodní sbírku vzpomínek pamětníků důležitých historických událostí 20. století, podle Mikuláše Kroupy se jednalo o další logický krok.

> *„Bylo nám jasné, že jednou půjde o ohromně cenné nahrávky. A zvlášť pro rozhlas a psaná média to budou využitelné záznamy. Tak jsem si hned od začátku říkal, že jako rozhlasák to budu dělat zvukově a co nejkvalitněji. A co natočím, to poskytnu ostatním jako takový dar tomuto národu. Tudíž, nahrávky bude moci použít kdokoliv, koho historie zajímá. Nebude to sbírka určená jen pro potřeby Kroupy a jeho spoluzakládajících přátel Vítka Makária a Michala Šimůnka. Pro všechny. Mimochodem právě na této věci jsme se rozdělili. Historik Michal Šimůnek se tomu vzpouzel, nepřál si, aby sbírka byla takto volná. Já na tom trval a trvám na tom doteď. I když s odstupem*

2 Rozhovor autora s Mikulášem Kroupou z 13. 7. 2020

3 Ten patří mezi nejúspěšnější dokumentární cykly Českého rozhlasu a pokračuje v podstatě v nezměněné podobě dodnes – jedná se o cca padesátiminutové pořady zaměřené na vyprávění jednotlivých příběhů z doby totality. Jejich autory jsou Mikuláš Kroupa a Adam Drda.

času vím, že musíme využívání výpovědí chránit Etickým kodexem, což také už minimálně deset let činíme."[4]

Základním rysem Paměti národa tedy od počátku bylo, že se jedná o otevřený a veřejně přístupný archiv. Jak to uvádí i zmiňovaný *Etický kodex* organizace Post Bellum.

„Paměť národa je přístupná pro všechny zájemce, registrované i neregistrované, pro studijní účely jako další pramen poznávání minulosti nebo pro poučení o naší historii."[5]

Každý pamětnický záznam uložený v databázi Paměti národa je opatřen krátkým životopisem a delším autorsky zpracovaným textem. Návštěvníci mohou pamětníky vyhledávat pomocí fulltextového vyhledávání, ale zároveň má databáze i svou vlastní taxonomii (jednotliví pamětníci jsou přiřazeni ke konkrétním epochám, výročím či tematickým kategoriím). Důležité je podotknout, že Paměť národa se stala hlavním úběžníkem sjednocujícím veškeré aktivity organizace Post Bellum (v citaci jako „PB"), viz opět *Etický kodex*.

„Hlavním cílem PB je poskytovat službu veřejnosti v podobě zaznamenání autentických osobních svědectví pamětníků významných historických událostí a jejich zpřístupnění v rámci celoevropské platformy dokumentárních a oral-historických projektů, kterou PB s partnery vytvořil v podobě internetového portálu www.pametnaroda.cz."[6]

Ačkoliv zárodky Paměti národa byly svázány především s potřebou zaznamenat příběhy hrdinů druhé světové války, postupně se rozrostla do projektu daleko širšího, který v současné době zeširoka mapuje obě totality 20. století. Jak ukáže pohled do samotné databáze: necílíme pouze na „hrdiny", ani pouze na „oběti", ale snažíme se mapovat i příběhy menšin či příslušníků represivních složek režimu, stejně jako třeba osudy umělců či sportovců, kteří v totalitě žili a působili.[7] Šíře spektra zaznamenávaných pamětníků je mimo jiné odrazem velmi decentralizovaného fungování

4 Rozhovor autora s Mikulášem Kroupou z 13. 7. 2020

5 Paměť národa: O projektu [online]. 2020 [cit. 2020–08–09]. Dostupné z: www.pametnaroda.cz/cs/o-projektu

6 Etický kodex Post Bellum [online]. 2020 [cit. 2020–08–09]. Dostupné z: www.post-bellum.cz/wp-content/uploads/Kodex_POST_BELLUM.pdf

7 Více viz samotná Paměť národa, sekce Témata a kategorie https://www.pametnaroda.cz/cs/topics

Paměti národa, které je z velké části založeno na vyškolených dokumentaristech. Ti sami vyhledávají a natáčejí příběhy pamětníků, na které často dostáváme tip od jejich příbuzných nebo blízkých. Vedle toho samozřejmě máme vlastní dramaturgii a snažíme se zaměřovat na skupiny, které jsou na Paměti národa zastoupeny méně a přesto jsou pro poznání naší minulosti klíčové.[8]

1.1| MEZINÁRODNÍ KONTEXT

Paměť národa byla v roce 2008 v českém a východoevropském kontextu zcela unikátním počinem. Zároveň je ale nutno podotknout, že v západním světě tou dobou již dlouho probíhaly rozsáhlé dokumentační projekty zaměřené na přeživší holocaustu – důvody naznačuje ve své knize *Holocaust Memory in the digital age* Jeffrey Shandler, profesor judaistiky na univerzitě Rutgers v New Jersey.

> *„Během sedmdesátých let se holocaust stával stále výraznější součástí západní kultury. Přeživší holocaustu dostali nový význam, byli oslavováni jako autentičtí svědkové klíčové události moderní doby i jako modely vytrvalosti tváří v tvář nevýslovnému pronásledování. Tento nárůst prestiže přeživších koreloval s jejich stárnutím. S ohledem na jejich pokročilý věk a odcházení rostla potřeba jejich příběhy uchovávat.*"[9]

Shandler dále dodává, že od poloviny 70. let do poloviny 90. let bylo založeno více než dvacet archivů vzpomínek přeživších v Americe, Evropě, Izraeli a Austrálii. Jednou z nejvýznamnějších světových iniciativ v tomto ohledu je projekt USC Shoah Foundation's Visual History Archive, který založil v roce 1994 režisér a producent Steven Spielberg. V jeho rámci bylo mezi lety 1994–2000 pořízeno přes 51 000 rozhovorů s přeživšími a dalšími očitými svědky holocaustu, natáčelo se v 56 zemích.[10] Přesný objem prostředků, které byly na rozsáhlý projekt vynaloženy, není veřejný.

---

8 Více o fungování Paměti národa například v rozhovoru s autorem práce na https://www.dokrevue.cz/clanky/nechat-lidi-odvypravet-jejich-pribehy

9 SHANDLER, Jeffrey. Holocaust memory in the digital age : survivors' stories and new media practices [online]. 2017. Stanford, California: Stanford University Press, 2017 [cit. 2020–08–09]. ISBN 9781503602960. s. 12

10 Visual History Archive Online: About Us: The Archive [online]. 2020 [cit. 2020–08–09]. Dostupné z: http://vhaonline.usc.edu/about/archive.aspx

Východiska pro budování podobných sbírek reflektuje v knize *Film and Video Intermediality* Janna Houwen.

> *„Video jako médium v sobě může najednou a relativně snadno pojmout velké množství vizuálních a zvukových informací. Lze lehko přehrávat a může být rychle šířeno, je proto velmi vhodné pro šíření zpovědí k širokému publiku. Jistou hodnotou je i to, že svědectví zaznamenaná na videu se mohou se ze své podstaty jevit jako reálná. To může posílit status svědectví jako věrohodného důkazu."*[11]

Jisté štěstí i neštěstí Paměti národa spočívalo v tom, že začala své příběhy sbírat ve srovnání s velkými západními projekty velmi pozdě. Jakkoliv jsme byli stejně jako budovatelé jiných archivů strženi nutností co nejrychleji zaznamenat svědectví, která budou „věrohodným důkazem" o minulých dobách, měli jsme i jistý odstup pro přemýšlení o povaze nahrávaného materiálu tak, aby potenciálně umožňoval budoucí filmové využití.

1.2| INSTITUCIONÁLNÍ ZÁZEMÍ

Hlavním hybatelem projektu Paměť národa byla od počátku nezisková organizace Post Bellum. Těžiště jejího specifického know–how neleželo myslím nikdy v samotném způsobu vedení rozhovorů. Jistě jsme si v tomto ohledu našli vlastní cestu, ale zároveň jsme se v mnohém inspirovali dokumentaristickými, oral-historickými a také novinářskými postupy. Hlavní devízou Paměti národa byla skutečnost, že minulost mapovala systematicky a že nahrávky byly od počátku pořizovány pro archiv samotný. To odlišovalo rozhovory pořizované pro Paměť národa od rozhovorů s pamětníky, které vznikaly do filmů a reportáží České televize a Českého rozhlasu – v nich byl totiž vždy především obsažen konkrétní účel, pro který byl ten který rozhovor natáčen. Pokud byl například rozhovor s panem Novákem pořízen pro užití v dokumentárním cyklu o hornících za socialismu, těžko bychom se z materiálu dozvěděli třeba něco o tom, jak horníci přijímali změny roku 1989. Jakkoliv je to pro pomyslnou „paměť národa" klíčové téma.

Právě proto mi z dnešního pohledu přijde fascinující, že se k partnerství v projektu Paměť národa podařilo získat tři klíčové instituce. Zakládajícími členy projektu se v roce 2008 stal veřejnoprávní Český rozhlas spolu s Ústavem pro studium

11 HOUWEN, Janna. Film and Video Intermediality. London: Bloomsbury Publishing, 2017. ISBN 9781501320989. str. 180

totalitních režimů[12]. V prvních letech se jednalo o podporu naprosto klíčovou, bez níž by Paměť národa nemohla existovat. V roce 2014 se k ambici budovat archiv vzpomínek pro budoucí generace připojila i Česká televize.

Přístup obou veřejnoprávních institucí je nestandardní, vykročily ze svého modu vivendi zaměřeného výhradně na produkci audio či audiovizuálních děl a uznaly, že je hodnotné a potřebné budovat společně s neziskovou organizací archiv hrubých zvukových záznamů v případě Českého rozhlasu či zvukově obrazových záznamů v případě České televize.

Zároveň je nutné říci, že z archivu Paměti národa byly mezi lety 2007-2020 vytvořeny stovky rozhlasových pořadů *Příběhy 20. století* a dvě šestnáctidílné série stejnojmenného televizního cyklu (v letech 2017 a 2019). Česká televize dále využila nahrávky mj. pro svou kampaň *Skutečná tvář války*[13] či pro webový projekt *Toto100letí*[14]. V mediálních výstupech obou institucí se tak doposud využilo jistě přes tisíc různých rozhovorů ze sbírky Paměť národa. Není tedy třeba spekulovat o tom, že by se tato spolupráce oběma institucím „nevyplatila".

Na tomto místě je nutno podotknout, že i přesto se Post Bellum několikrát snažilo s Českou televizí uzavřít dohodu o tom, že by bezplatně zpracovávalo relevantní rozhovory pořízené v rámci jiných pořadů a zpřístupňovalo je na Paměti národa. V běžné televizní praxi se totiž nevyužité části rozhovorů mažou, bez ohledu na jejich hodnotu. Tato jednání ale nebyla nikdy úspěšná. V několika případech se na nás obrátili sami režiséři, kteří v Paměti národa spatřili způsob, jak uchovat cenné rozhovory poté, co je využili ve svých dílech (z nejvýznamnějších Helena Třeštíková). V nejednom případu ale tato snaha narazila na složité autorskoprávní prostředí České televize a nevyužitý materiál se tedy smazal.

1.3| SPĚNÍ K VIDEU

Až do roku 2012 byly rozhovory pro Paměť národa natáčeny výhradně v audiu s pravidelnými výstupy v podobě rozhlasového cyklu *Příběhy 20. století*. Volba audio záznamu byla vzhledem na tehdejší spojení s Českým rozhlasem logická a komfortní. Tým Paměti národa tehdy čítal desítky dokumentaristů: byli to

12 Ústav pro studium totalitních režimů vznikl v roce 2007, jen o rok dříve než Paměť národa.

13 Dostupné z www.ceskatelevize.cz/porady/11111948245-skutecna-tvar-valky/

14 Dostupné z www.ceskatelevize.cz/specialy/totostoleti#/

vyškolení externisté rozesetí po celé České republice. Ve světě v tu dobu už dávno proběhla vlna proměny velkých dokumentačních projektů na videoarchivy, tento posun reflektuje Jeffrey Shandler:

> *„Snadná dostupnost obrazového záznamu, která začala v padesátých letech s nástupem televizních kamer a v sedmdesátých letech u videokamer, dovolila nový druh dokumentace vzpomínek přeživších. (...) Některé z organizací, které sbíraly psané záznamy vzpomínek pamětníků je začaly natáčet s pomocí těchto nových technologií. Například Yad Vashem začal ve 40. letech sbírat psané vzpomínky, v roce 1954 začal pořizovat audionahrávky a v roce 1989 videonahrávky."*[15]

Sbírka Paměti národa v lednu 2012 čítala 1 558 audionahrávek a z dnešního pohledu se může zdát přikročení k natáčení na video jako zcela logický krok. Ale pro změnu technologie tehdy žádné nadšení nepanovalo. Svou tehdejší nedůvěru k procesu audiovizuálního záznamu rozhovorů popisuje ředitel Post Bellum Mikuláš Kroupa.

> *„Když jsem několikrát natáčel na kamery pro ÚSTR*[16]*, byl jsem z toho spíš otrávený. Musíte neustále myslet, zda je všechno v pořádku – obraz, osvětlení, zvuk, dostatek místa na nosiči. Přiznám se a uznávám, že to zní divně, ale dalo mi práci vnitřně pochopit, proč potřebujeme video záznam. Koneckonců pro poznání minulosti, pro novinářské a historické zpracování zvuk přeci bohatě stačí. Opravdu jsem video považoval za spíše stresující formát, který výpovědi pamětníka ublíží. Budou vyprávět jinak, šněrovat se. Chceme, aby vyprávěli otevřeně, autenticky, spontánně. A jak toho dosáhnout, když na ně míří bzučící kamera, kouká režisér, zvukař, redaktor?"*[17]

Zmíněný moment intimity je důležitý. V dobách, které popisujeme, byla při natáčení bariéra mezi dokumentaristy a zpovídanými velice malá. Díky vývoji techniky se ztratil externí mikrofon, který bylo nutné pamětníkovi držet před ústy a neustále ho tak upomínat na to, že „je natáčen". Místo minidisku se pracovním nástrojem dokumentaristů Paměti národa stal ponejvíce diktafon Edirol R–05.

---

15 SHANDLER, Jeffrey. Holocaust memory in the digital age : survivors' stories and new media practices [online]. 2017. Stanford, California: Stanford University Press, 2017 [cit. 2020–08–09]. ISBN 9781503602960. s. 62

16 Ústav pro studium totalitních režimů začal s natáčením na kamery už v roce 2008.

17 Rozhovor autora s Mikulášem Kroupou z 13. 7. 2020

Přístroj o velikosti krabičky cigaret stačilo umístit na stojánek před pamětníka a jen kontrolovat ubíhající timecode. Rozhovory probíhaly u pamětníků doma, diktafon se tedy snadno ztratil mezi nakrájenou bábovkou a šálkem kávy. Samotný proces záznamu byl zcela umenšen a skryt, tím hlavním tedy nebylo natáčení, ale rozhovor, dialog, volný ponor do minulosti.

Dilema začátku budování audiovizuálního archivu Paměti národa je tedy dilematem rozhlasového tvůrce, pro kterého je film „stresující formát" a který zároveň usuzuje, že pro poznání minulosti „zvuk bohatě stačí". Myslím, že právě tyto dvě myšlenky je dobré podržet, jelikož budou důležité i pro naše další uvažování.

1.4| CO NEZTRATIT

Jak začít budovat archiv Paměti národa i s obrazem a zároveň nepohřbít onu intimitu, kterou při setkání s pamětníky zažívali dokumentaristé vybavení jednoduchým diktafonem a která působila i na diváky při poslechu rozhlasových Příběhů 20. století?

Sílu působení rozhlasu skvěle vystihl Marshall McLuhan ve své knize *Jak rozumět médiím: extenze člověka* z roku 1964.

> *„‚Když poslouchám, jsem uvnitř přijímače. Snadněji se zaberu do poslouchání rozhlasu než do čtení knihy,' odpověděl jeden posluchač na dotaz reportéra. Schopnost rozhlasu hloubkově vtahovat se ukazuje na takových jevech, jako je zvyk mladých jej poslouchat při psaní školních úkolů."*[18]

> *„Když hovoříme v temné místnosti, slova náhle dostanou nový význam a novou texturu. Stávají se ještě bohatšími než architektura, o níž Le Corbusier správně říká, že ji nejlépe cítíme v noci. Všechny tyto gestické vlastnosti, o které tištěná stránka okrádá jazyk, se vyjevují ve tmě a v rozhlase."*[19]

Jak tedy pořizovat rozhovory, aby budoucí diváci byli pocitově „uvnitř přijímače"? Jak se přiblížit tomu, aby slova zpovídaných pamětníků měla možnost dostat „novou texturu"? A proč se těmto cílům videozáznamy, které pořizovaly jiné paměťové instituce, skoro vůbec přibližují?

---

18 MCLUHAN, Marshall. Jak rozumět médiím: extenze člověka. Přeložil Miloš CALDA. Praha: Mladá fronta, 2011. Strategie. ISBN 978–80–204–2409–9. str. 276

19 Tamtéž. str. 280

1.5| ČEHO SE VYVAROVAT

Když jsem začal dělat rešerše, jak natáčejí výpovědi pamětníků různé jiné instituce, byl jsem zděšen. Většina archivů jako by šla cestou nejmenšího odporu – interview byla natáčena u pamětníků doma, v lepším případě před knihovnami, v horším ve vysokých křeslech, do nichž byli doslova vlepeni. Rozdíly spočívaly snad jen v míře práce se světlem. Hlavní ambicí bylo zachytit svědectví: v intencích toho, že „zvuk přeci bohatě stačí" (Kroupa), ale natáčení na video může „posílit status svědectví jako věrohodného důkazu" (Houwen). Filmové postupy byly každopádně zcela vědomě odsunuty stranou.

ukázka z rozhovoru
USC Shoah Foundation
s J. Aleksanderem
23.6.1995

Svědčí o tom i instrukce z příručky pro kameramany, kteří po celém světě natáčeli výpovědi pamětníků holocaustu pro Visual History Archive - USC Shoah Foundation.

> *„Na začátku rozhovoru začnete se širším záběrem než jaký byste natočili běžně. Chceme se letmo podívat do okolí, především pokud nenatáčíte u pamětníka doma. Jakmile rozhovor začne, měli byste velice pomalu zoomovat do pohodlného, blízkého záběru. Určitě se vyvarujte extrémně blízkým záběrům. Jakmile je blízký záběr zakomponován, už dále nezoomujte. Pohyby kamery by dodaly výpovědi pamětníka další komentář a snížily by tak její historickou hodnotu."*[20]

20 Videographer guidelines [online]. 2020 [cit. 2020–08–09]. Dostupné z: www.vha.fu-berlin.de/media/pdf/vha_videographer_guidelines.pdf

Vizuální stránka samotných archivů nebyla nikdy ani ve středu pozornosti teoretiků, jak to v knize *Holocaust Memory in the Digital Age* reflektuje Jeffrey Shandler:

> *„V současnosti se většina vědeckých diskusí o těchto nahrávkách zaměřuje na jazyk: na to, co přeživší říkají nebo méně často na to, jak mluví. (...) Nedostatek akademické pozornosti věnované samotné povaze zaznamenávaných videí může odrážet fakt, že většina vědců, kteří tyto rozhovory zkoumají, jsou historici, literární vědci či psychologové, a proto se primárně zajímají o informace, které přeživší poskytují, nebo o jejich vyprávění jako takové. (...) Dalším důvodem omezené diskuse o vizuálním prvku videí však může být to, že jsou vizuálně strohá.*"[21]

Naše situace byla z podstaty odlišná, nemohli jsme si dovolit tvořit „strohá videa" , protože Paměť národa byla od svého počátku založená s vědomím toho, že archiv tvoříme s ohledem na možnost budoucího autorského zpracování. To se promítlo i do uvažování o jeho audiovizuální podobě, protože jednou z klíčových pohnutek byla snaha zapojit do projektu Paměť národa Českou televizi. Ředitel vývoje pořadů a programových formátů Jan Maxa nás tehdy propojil s kreativním producentem Petrem Kubicou, s nímž jsme měli vyvinout podobu televizních *Příběhů 20. století*. Od úplného počátku bylo tedy jasné, že pokud se zadaří, tak naše „mluvící hlavy" najdou v budoucnosti využití ve filmu.

Pokud se ale rozhodneme, že svědectví nemá být jen „důkazem" (Houwen), ale i filmovým materiálem, jak postupovat? Co formálně tvoří podstatu působivého filmově zprostředkovaného svědectví? Kromě samotného vedení rozhovoru, jde myslím i o způsob jakým je narátor natáčen a také to, jak se s takto pořízeným materiálem dále nakládá. Našemu hledání specifického snímání rozhovorů se proto budu věnovat v kapitolách *Přímý pohled*, *Mizanscéna* a *Kamera*. Na další aspekty práce s takto pořízeným materiálem se zaměřím v kapitolách *Mluvící hlava a ostatní záběry* a *Instalace*.

21 SHANDLER, Jeffrey. Holocaust memory in the digital age : survivors' stories and new media practices [online]. 2017. Stanford, California: Stanford University Press, 2017 [cit. 2020–08–09]. ISBN 9781503602960. str. 186

2| PŘÍMÝ POHLED

V roce 2011 uvedl Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava film Errola Morrise *Tabloid*. Zážitek z něj pro mne byl tak intenzivní, že jsem si byl hned jist, že touto cestou by se mohla vydat i Paměť národa. Co bylo ale na Morrisově způsobu natáčení speciálního? Proč byly jeho „mluvící hlavy" působivější než v jiných filmech?

ukázka z filmu Tabloid, 2011

Svůj pokus o vhled do Morrisovy kuchyně jsem zachytil v roce 2013 ve své bakalářské práci *Metoda Errola Morrise*, která se stala teoretickým základem pro mé přemýšlení o metodách natáčení pro Paměť národa. Právě vynález Interrotronu, tedy zařízení s pomocí kterého začal Morris jako první dokumentarista na světě cíleně natáčet rozhovory s respondenty tak, aby hleděli během rozhovoru přímo na něj a zároveň do kamery, byl pro natáčení Paměti národa zásadní.

> *„Errol Morris byl výsledky Interrotronu tak nadšen, že od jeho používání pak už nikdy neupustil. Důvody jsou jednoduché: díky pohledu z očí do očí se mu daří dosáhnout větší působivosti a bezprostřednosti, fascinuje ho tvář člověka a to, jak se do ní zapisuje čas a prožité události."* [22]

Nutno říci, že Morrisovu fascinaci Interrotronem jsem začal brzy sdílet. Nešlo než potvrdit, že jde o *„opravdu hloupý nápad, který má skvělé výsledky"*[23], jak se nechal slyšet Morris v jednom z rozhovorů.

---

22 PORTEL, Viktor. Metoda Errola Morrise. Praha, 2013. Bakalářská práce. FAMU. Vedoucí práce Petr Kubica. str. 4

23 MALKIN, Benjamin S. Errol Morris Makes The Case For Spontaneity. SHOOT. 23.6.2000, Vol. 41 Issue 25. str.7

2.1| INTERROTRON

Interrotron pracuje na principu dvou digitálně propojených čtecích zařízení. V jedné místnosti sedí režisér před spuštěnou kamerou, v druhé místnosti je jeho štáb s respondentem – přesto vedou rozhovor doslova z očí do očí. Výsledek pro mne byl jako pro diváka fascinující: Morrisovi respondenti totiž najednou nemluvili k někomu schovanému za kamerou, ale své výpovědi směřovali přímo k divákovi. Působivost tohoto odvážného kroku popisuje Bernadette Wegenstein: totiž, že čelní detail tváře (en face) funguje jako *„moment nejzazšího ztotožnění diváka s postavou – jako chvíle, kdy filmový protagonista přesvědčí diváka o své existenci*". Divák pak může *„vstoupit do filmového vyprávění (...) a žít ho, jako by to byl svět jeho samotného*".[24]

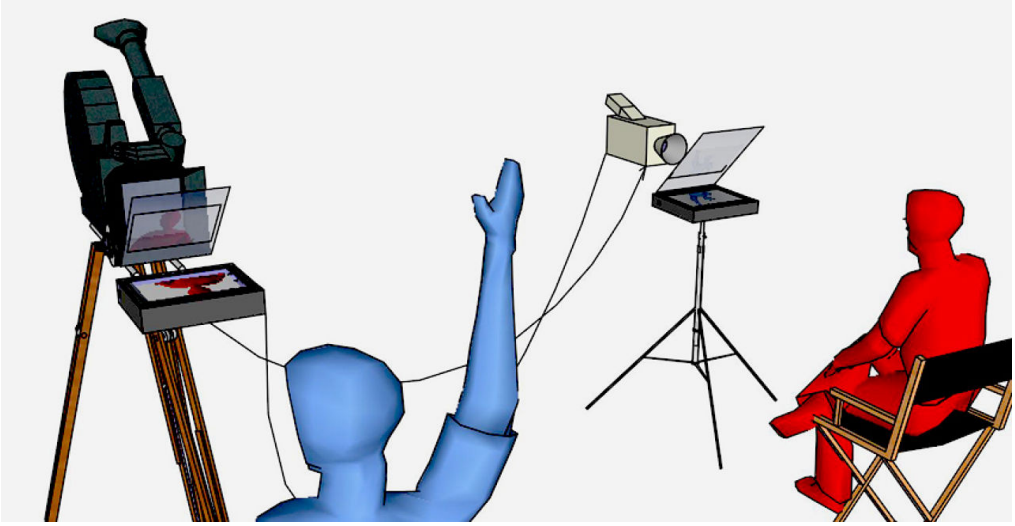


schéma fungování zařízení Interrotron

2.2| EYEDIRECT

Paměť národa v roce 2013 neměla vlastní filmovou techniku ani prostory pro natáčecí ateliér, natož pak pro ateliér se dvěma oddělenými místnostmi. Představa pořizování dvou nákladných čtecích zařízení pro nás byla také nereálná. Proto když jsme při rešerších zcela náhodně objevili systém EyeDirect, který o sobě hlásal, že se jedná o *„The Professional's Choice for Guaranteed Eye Contact*"[25], tušili jsme, že jsme našli to, co potřebujeme.

Zařízení EyeDirect je na rozdíl od Interrotronu o mnoho jednodušší. Jedná se jen o nástavec s polopropustným zrcadlem, který se umístí před kameru.

24 GERBAZ, Alex. Direct address, ethical imagination, and Errol Morris's Interrotron. Film–philosophy [online]. London: Film–Philosophy, 2008, 12.2 [cit. 2013–08–22]. Dostupné z: http://www.film–philosophy.com/2008v12n2/gerbaz.pdf str. 26

25 Eyedirect.tv. [online]. 2020 [cit. 2020-07-21]. Dostupné z: https://eyedirect.tv/

Zatímco Interrotron pracuje na principu dvou oddělených prostor, mezi nimiž je zvuk i obraz přenášen digitálně, používání zařízení EyeDirect naopak předpokládá, že je celý štáb v jedné místnosti spolu se zpovídaným. Místo digitálního řetězce pro přenos obrazu a zvuku se tváře rozmlouvajících odrážejí v soustavě dvou zrcadel a jejich slova se nesou volně prostorem.

princip fungování zařízení EyeDirect

Zatímco Errol Morris použil Interrotron poprvé v roce 1988 ve svém Oscarem oceněném filmu *The Thin Blue Line*, Steve McWilliams údajně vynalezl EyeDirect v roce 1997, když měl točit reklamu se psem Wishbone, známým z pořadů americké televizní stanice PBS.

> *„Když zvířecí trenér řekl, že nedokáže přimět psa, aby se podíval přímo do kamery, dostal Steve nápad. Z krabice na pizzu a několika zrcadel vyrobil první prototyp EyeDirect. Pes uviděl svého trenéra v zrcadle a podíval se na něj, přímo do objektivu.*"[26]

pes Wishbone

26 Eyedirect.tv. About EyeDirect [online]. 2020 [cit. 2020-08-23]. Dostupné z: https://eyedirect.tv/about/

Je otázkou nakolik je McWilliamsův příběh pravdivý a nakolik se jedná jen o marketing, při této pochybě vycházím z toho, že krabic od pizzy člověk na natáčecích setech najde jistě hodně, ale polopropustných zrcadel o poznání méně. Když jsem se v krátkém emailu ptal Steva McWilliamse, zda pro něj byl Morrisův Interrotron inspirací pro vývoj vlastního zařízení, odvětil mi stroze: *„I got the patent on EyeDirect in 2000. USPTO 6044226. Curiously, Morris never patented the Interrotron.*" [27]

Kuriózního na tom ale myslím není nic. Errol Morris se ve své práci a svém životě vždy soustředil na tvorbu (i jeho komerční projekty často financovaly jeho filmy). Interrotron si patentovat nepotřeboval, protože pod rozhovorem vedeným z očí do očí bude jako duchovní otec podepsán vždy. McWilliamsovi se jen podařilo tento princip zjednodušit a začít vyrábět a distribuovat funkční zařízení pro filmaře po celém světě.

Randall Dale Adams ve vězení,
z filmu Thin Blue Line, 1988

Pro záznam rozhovorů s pamětníky jsme tedy v roce 2013 začali používat zařízení údajně vzniklé při natáčení reklamního psa. Vlastnili jsme ho tehdy jako první v ČR a nejspíše i jako jedna z prvních produkcí v Evropě.

2.3| OKÉNKO ZPOVĚDNICE

Přestože jsme se rozhodli nepoužívat Morrisův Interrotron, jeden jeho aspekt jsme zachovali. A to distanci mezi režisérem a zpovídaným. Naší snahou bylo ve zcela umělém prostoru studia vytvořit dojem intimity, kterou jsme znali z natáčení u pamětníků doma. To znamenalo paradoxně vybudovat prostor úplně surreálný: postavit blackbox, ve kterém pamětník uvidí jen tvář dokumentaristy, s kterým vede rozhovor. Od počátku jsme se proto rozhodli zástěnou oddělit štáb od pamětníka. A minimalizovat tak množství štábu a techniky, kterou má pamětník okolo sebe a která ho zákonitě znervózňuje. Mám za to, že se nám kombinací těchto dvou

27 Z e-mailové konverzace autora se Stevem McWilliamsem, 1.7.2020.

principů: vizuálního „oddělení se“ od respondenta a zároveň blízkosti slyšeného slova, které není přenášeno digitálně, podařilo vytvořit novou kvalitu, která se ale projevuje až ve vztahu ke skoro třem tisícům rozhovorů, které jsme zatím pořídili.

Jakkoliv totiž hlavním Morrisovým cílem je dosažení co největší intimity: vzdaluje se za tímto účelem od člověka, s nímž má vést dialog do zcela jiné místnosti a svou tvář a hlas na něj pouští ze Interrotronu, za nímž stojí cizí člověk (kameraman). Při našem natáčení na sebe sice režisér a dotazovaný hledí přes soustavu zrcadel EyeDirectu, ale slyší se a pocitově sdílejí jeden prostor. Zvuk se nese zcela přirozeně místností a tváře rozmlouvajících se odráží v zrcadle. To vše v potemnělém studiu. Zpovídaný i zpovídající jsou si poměrně blízko. Zážitek to není nepodobný zpovědnici v kostele.

natáčení
z pohledu pamětníka

pohled do zákulisí studia

2.4| CO ČLOVĚK DOSTANE NÁDAVKEM

K momentu zpovědi se odkazuje i Vít Janeček ve své habilitační práci *Dramatika mluvící hlavy*, v níž popisuje několik modalit mluvících hlav, přičemž pro rozhovory vedené pro archiv Paměti národa jsou relevantní především módy dva: „svědčící" a „zpovídající se" hlava.

Řeč hlavy „svědčící" podle Janečka *„aktualizuje hluboké osobní prožitky a svědectví o nich často tvoří poutavé vyprávění"*[28]. Přesahy, které můžeme v takových momentech vyprávění zažít, velmi zajímavě reflektuje v disertační práci Tomáše Polenského *Dramatika mluvící hlavy* Jan Gogola ml.

> *„V momentě, kdy třeba já mluvím s pamětníkem, který mě vypráví o druhé světové válce, nebo o 50. letech, dochází k pozoruhodnému jevu. Ta mluvící hlava toho pamětníka začíná být mluvící hlavou té války, ona začíná být mluvící hlavou těch 50. let. My v tu chvíli v té tváři vidíme tvář té doby. To znamená že, z hlediska filmové terminologie vidíme polodetail, nebo vidíme detail. Všichni se shodneme na evidentním momentu, toho pana Vomáčku vidíme prostě v polodetailu nebo v detailu. Jenomže zároveň vidíme svým způsobem i nějaký celek jisté epochy. Poněvadž on nám vypráví o nějaké bitvě nebo o nějakých politických procesech, o kolektivizaci na venkově a v tu chvíli je velmi sporné si říct, co vlastně vidíme, poněvadž my v tu chvíli vidíme jak tvář člověka, tak v ní také obraz epochy, o které mluví. Mluvící hlava se tak stává také mluvící epochou."*[29]

Janeček pak ale popisuje ještě jiný mód, kdy se člověk před kamerou dotýká *„zkušeností, které už vlastně nelze sdílet"*. Dostáváme se do roviny, *„kde představa druhého, který sedí za kamerou a naslouchá, už je irelevantní, protože subjekt před kamerou vstupuje do stavu jakési samomluvy"*. Janeček navrhuje nazývat tento typ zážitku „zpovídající se" hlavou. *„Ač je v církevní praxi protějškem zpovídaného zpovědník, skutečná zpověď nesměřuje k druhému člověku, ale kamsi hlouběji do nitra, k Bohu, kterému se zpovídající otevírá a skládá účty."*[30]

---

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

29 POLENSKÝ, Tomáš. Tvůrčí aspekty tzv. mluvících hlav v dokumentárním filmu. Zlín, 2019. Disertace. Univerzita Tomáše Bati, Zlín. Vedoucí práce Libor Nemeškal. str. 17

30 JANEČEK, Vít. Dramatika mluvící hlavy. Dok revue [online]. 1/2014 [cit. 2020-07-04]. Dostupné z: http://www.dokrevue.cz/clanky/dramatika-mluvici-hlavy .

Myslím si, že Janečkem navržená typologie je velmi cenná. Ve vztahu k rozhovorům natáčeným pro Paměť národa bych ale mód svědčící hlavy rozšířil v tom smyslu, že zmiňovaná zpověď v sobě nemusí mít pouze rozměr obrácení se k Bohu a „skládání účtů". Do tohoto výměru totiž myslím patří i rozhovor, kterému jsem byl kdysi přítomen a k němuž se často v myšlenkách vracím, totiž když důstojník Státní bezpečnosti Jaromír Ulč bilancuje svůj život v rozhovoru s Mikulášem Kroupou.

První část výpovědi by jistě byla „svědčící hlavou".

> *„Čím jsem byl, tím jsem byl rád. Neměl jsem důvod, proč bych měl tuto zajímavou práci opustit, protože mě to i bavilo a uspokojovalo mě to, i co se týče psychiky a podobně. Ta komunikace s lidmi a přesvědčování těch lidí, aby mi řekli to, co já potřebuju, a kdyžtak vyhodit nějakou dezinformaci a pak čekat, odkud se co zase objeví zpátky na stole, jak je tam ta provázanost. Je to hezký, hezká práce."*[31]

Když se ale dostáváme k Ulčově reflexi roku 1990, který pro něj znamenal odchod z Ministerstva vnitra, hlas Jaromíra Ulče se láme, zajíká se.

> *„Podívejte se, když někdo dělá svojí práci, poctivě, a potom najednou tahlencta práce přijde vniveč... tak vás to zamrzí. Ta strana vás hodí přes palubu, odporným způsobem, zničí vaši práci... tak to se nedělá. To se vážně nedělá."*[32]

ukázka ze zmiňované pasáže rozhovoru s Jaromírem Ulčem

31 Rozhovor s Jaromírem Ulčem. PAMĚŤ NÁRODA [online] [cit. 2020-08-23]. Dostupné z: https://www.pametnaroda.cz/cs/ulc-jaromir-1950

32 Tamtéž.

Myslím, že i v tomto momentu jsme řečeno s Janečkem svědky *„jakési samomluvy*", bolestného, niterného a ze své podstaty nepřenosného prožitku. Jakkoliv v sobě nemá žádnou katarzi či duchovnost, kterou bychom očekávali od obrácení se k Bohu.

Vít Janeček a Jan Gogola ml. pro mne ve vybraných citacích skvěle vystihují tři klíčové ambice, které má dokumentarista Paměti národa při vedení osobního rozhovoru mít. Totiž aktualizovat hluboké „osobní prožitky", postihnout v nějakém momentu „obraz celé epochy" a zažít autentickou zpověď postavy, která se „otevírá a skládá účty".

Ambice tyto módy spolu s respondenty prožít, může myslím odlišovat Paměť národa od jiných dokumentačních projektů ukotvených více v metodice oral–history. A věřím, že volba specifického způsobu snímání může této ambici napomoci.

Nejde přitom jen o diváky, ale i o situaci do níž uvádíme zpovídané. Původně jsme si totiž mysleli, že budeme navštěvovat pamětníky v jejich domovech a studio u nich vždy postavíme. Hned při prvním natáčení, kde stavba studia trvala přes dvě hodiny, během nichž nám pamětnice odvyprávěla celý svůj příběh, jsme byli z tohoto omylu vyvedeni.

Skutečnost, že všechny pamětníky vozíme do našeho studia, má myslím zvláštní psychologický efekt: ve studiu jsou na návštěvě, kde se má něco odehrát. A to nic menšího než „zpověď pro Paměť národa". Přestože se s pamětníky často potkáváme několikrát – některé rozhovory natáčíme až na čtyřech setkáních – jedná se o svého druhu jednorázový akt: všem stranám je jasné, že jakmile se definitivně zavřou dveře studia, budou už těžko moci svou stopu v Paměti národa zásadněji doplnit.

Natáčení v nepřirozeném a cizím prostředí spolu s vědomím tohoto jednorázového aktu rozhodně posilují vědomí, že se jedná o unikátní moment, možnost bilance vlastního života a příběhu, bilance, která bude navíc archivována a uložena pro příští generace. Tedy o moment, který je dobré nepromarnit.

3| MIZANSCÉNA

V úvodu předchozí kapitoly jsem popsal své rozčarování z vizuality rozhovorů, pořizovaných různými archivními institucemi. Estetická hodnota zmiňovaných rozhovorů mi z dnešního pohledu přijde velmi problematická, možnost zpracování takových záznamů je velmi nízká. Obraz jako by při pořizování interview byl pouze jakousi nutností, kterou bylo nutno přežít. Motivace ale zároveň i úskalí videonatáčení pamětníků popisuje Jeffrey Shandler.

> *„Předpokládalo se, že ‚živé portrétování' pomocí kamery, přidá historickému záznamu soucitný rozměr. Pozorování přeživších při vyprávění jejich životních příběhů je často chápáno jako způsob, jak zprostředkovat přímější spojení s jejich vzpomínkami. Sledování postarších přeživších nám ale zároveň neustále ukazuje, že vzpomínají na válku, kterou zažili před desítkami let. Proto by sledování natočených výpovědí přeživších ve skutečnosti mohlo divákovi omezit schopnost představit si minulé události, vzhledem ke kontrastu starého zpovídaného a toho na co vzpomíná. To se nám při čtení textu nestává."* [33]

Shandler naznačuje, že vizuální záznam rozhovorů s pamětníky může být kontraproduktivní, pokud vede ke „kontrastu starého zpovídaného a toho na co vzpomíná". Jak se toho vyvarovat? Lze tomu alespoň z části pomoci vhodnou volbou mizanscény?

3.1| MINIMÁLNÍ AMBICE

Důležitým momentem pro přemýšlení o audiovizuální podobě archivu Paměť národa pro mne byl projekt Lukáše Přibyla *Zapomenuté transporty* (r.v. 2008 a 2009). Přibyl za patnáct let usilovné práce natočil stovky pamětníků z doby holocaustu s vizí, že z nich poté vytvoří film. V tom byla jeho ambice podobná projektům Paměti národa – natáčel ve snaze zmapovat téma a uchovat ho pro budoucí generace.

> *„Prvotní byl sběr materiálu v archivech a soukromých sbírkách po celém světě a hledání a kontaktování svědků. (...) Chtěl jsem film, ne televizní dokument."* [34]

---

33 SHANDLER, Jeffrey. Holocaust memory in the digital age : survivors' stories and new media practices [online]. 2017. Stanford, California: Stanford University Press, 2017 [cit. 2020–08–09]. ISBN 9781503602960. str. 186

34 Když nejde o život, jde o...: rozhovor s Lukášem Přibylem [online]. Praha: Mafra, 2008 [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/kultura/kdyz-nejde-o-zivot-jde-o.A080124_141941_ln_rozhovory_glu

Výsledkem Přibylovy práce je střihově vysoustružené, plnohodnotné kinematografické dílo (oceněné Českým lvem za nejlepší dokument roku a Cenou filmových kritiků a teoretiků za nejlepší dokument, obojí v roce 2009). I když se jedná o výsostně autorský projekt, kterému autor zasvětil patnáct let života a co do důkladnosti rešerší nemá na poli historického dokumentárního filmu v Česku myslím obdoby, tak se tato píle do vizuality filmu moc nepropsala. Divák neznalý kontextu ho může vnímat jako umně složený „střihový film" z archivů, které pořídili jiní. Výrazně se na něm totiž podepsala dlouhá doba natáčení a nejasná obrazová koncepce natáčení mluvících hlav, každý rozhovor tedy působí jako z jiného světa.

ukázka filmu Zapomenuté transporty do Polska

Demonstrovat to lze například na filmu *Zapomenuté transporty do Polska* (2010). Zatímco Jan Bachrich, Perec Szechtman a Lucie Poláková–Langford působí jako by byli natočeni ve studiu, Magda Lichtigová–Sedláková, Kurt Ticho, Regina Fieldman–Zielinski, Chaim Engel, Selma Vijnberg–Engel jsou natočeni v přirozených prostředích svých bytů. V celkově velmi vycizelovaném filmu, kde každá fotografie znamenala pro Přibyla týdny a měsíce pátrání, působí obrazová stránka mluvících hlav trestuhodně ledabyle.

Důvody mi v rozhovoru obšírně popsal Lukáš Přibyl:

> *„Filmové to není ani trochu. Odpověď je na to docela jednoduchá. Peníze. Když jsem začínal, byl to naprostý závod s časem, točili jsme ve skoro třiceti zemích, úplně všechno jsem platil sám, za dva lidi. Nejsem vzděláním filmař, takže jsem s žádnou podporou nemohl počítat, všichni na mne srali. (...) Jezdili jsme pouze ve dvou, sami si svítili, sami dělali zvuk. Ve studiu jsme netočili ani jednou, vozit improvizované studio fakt nebylo finančně možné, ani bychom všechny ty krámy sami neunesli, měli jen jednu kameru (taky technika od té doby neuvěřitelně zlevnila, moje pitomá DV kamera tehdy stála 160 000 korun, kupoval jsem ji za vlastní a byla relativně veliká). Točili jsme v bytech, kde když ve čtvrtém patře spláchli hajzl, bouchlo mi to ve sluchátcích jak bomba. Těm natáčeným lidem bylo průměrně devadesát, nebylo možné je někam přemístit, vypovídali většinou poprvé, byl jsem rád, že se mnou vůbec mluví.*"[35]

Obrazy z filmů Lukáše Přibyla stejně jako z archivu USC Shoah Foundation's Visual History Archive v sobě nesou silnou zprávu o samotném procesu natáčení: o tom, že někdo považoval za důležité zaznamenat „věrohodné důkazy" pamětníků holocaustu (Houwen), ale zároveň jejich obraz rychle stárne. Jeho silná dobovost jako by stavěla bariéru mezi zpovídanými a diváky, jak to zmiňuje Jeffrey Shandler. Najednou nevidíme ve filmu někoho, kdo by mohl mluvit „teď k nám", ale vnímáme především, že mluvil „tehdy k někomu". Šlo by to ale dělat jinak?

3.2| DOSTATEČNĚ OCHLAZENÉ POZADÍ

Při hledání odpovědi na otázku funkční mizanscény pro natáčení rozhovorů se chci dílčím způsobem opřít o myšlenky již citovaného filosofa a mediálního teoretika Marshalla McLuhana, který ve své knize *Jak rozumět médiím: extenze člověka* definuje horká (vysokodefiniční) a chladná (nízkodefiniční) média.

> *„Fotografie je vizuálně ‚vysokodefiniční', karikatura je ‚nízkodefiniční', prostě proto, že je v ní velmi málo vizuálních informací. (...) A řeč je chladné médium, prostě proto, že posluchač toho dostává tak málo a tolik toho musí doplnit. Na druhé straně horká média nemusí být posluchači tolik zaplňována či doplňována.*"[36]

35 Rozhovor autora s Lukášem Přibylem z 28. 7. 2020

36 MCLUHAN, Marshall. Jak rozumět médiím: extenze člověka. Přeložil Miloš CALDA. Praha: Mladá fronta, 2011. Strategie. ISBN 978-80-204-2409-9. str. 33

McLuhan dále vysvětluje:

> *„Princip, který odlišuje horká a chladná média, je dokonale vyjádřen v lidovém úsloví: ‚Kdo by flirtoval s obrýlenou dívkou?' I přes muzikálovou postavu atraktivní obrýlení knihovnice Marion brýle intenzifikují vnější vzhled a příliš vyplňují ženský obraz. Na druhé straně sluneční brýle vytvářejí záhadný a nepřístupný dojem, podněcující ke značné míře participace a doplnění."*[37]

V myšlenkách jsem se často vracel k obrazu z filmu *The Five Obstructions*, v němž Jorgen Leth přetáčí svůj film *The Perfect Human* dle instrukcí Larse von Triera. Jednou z podmínek přitom je, že Leth musí udělat remake filmu na nejchudším místě na světě, ale nesmí místo ukázat na plátně.[38] Výsledkem je silný záběr Letha, kterak sedí u prostřeného stolu v Mumbai.

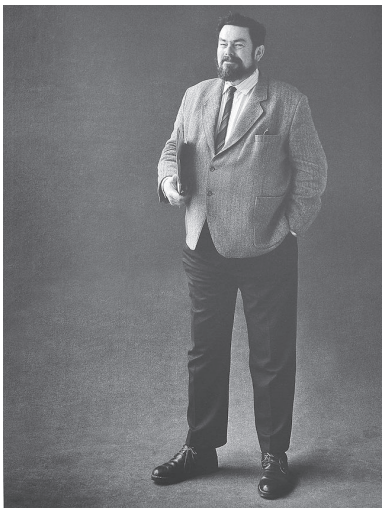
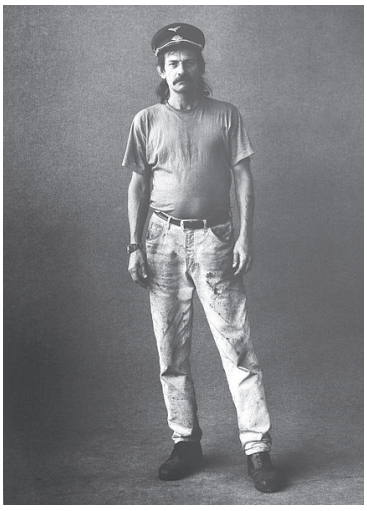
The Five Obstructions,
Lars von Trier, Jørgen Leth
2003

Za poloprůsvitným plátnem vidíme obrysy shromážděného davu. Zatímco ale ambicí Letha bylo obraz částečně skrýt, aby tak vybudil jeho význam, my jsme potřebovali význam pozadí zcela ochudit. Udělat z něj jen nekonkrétní náznak, který bude estetický, ale neponese žádnou konkrétní informaci a nebude na sebe strhávat pozornost. Důležitou inspirací pro budování archivu Paměti národa se mi tak stal časosběrný fotografický cyklus *Český člověk*, za nímž stáli Jan Malý, Jiří Poláček a Ivan Lutterer (probíhal od roku 1982). Výsledkem jejich práce je soubor postav na šedém, prostém pozadí, hledících přímo do objektivu. Jednoduchost a síla. Na jedné straně čistá dokumentace lidí zachycených v normálním životaběhu, na druhé straně velká důstojnost zobrazovaných postav. Zajímavý je i samotný princip vzniku, ne

37 MCLUHAN, Marshall. Jak rozumět médiím: extenze člověka. Přeložil Miloš CALDA. Praha: Mladá fronta, 2011. Strategie. ISBN 978-80-204-2409-9. str. 24

38 Více viz. http://www.ephemerajournal.org/contribution/five-obstructions-experiencing-human-side-enterprise

nepodobný Paměti národa, kdy fotografové jezdili s pojízdným stanem, který postavili vždy v jiném městě, kde postavy portrétovali. Fotografované vždy odměnili polaroidovou fotografií, zatímco negativ si uchovali pro pozdější využití.

ukázka z cyklu Český člověk

Kunsthistorička Anna Fárová se v úvodním textu k publikaci *Český člověk* odkazuje k předobrazu tohoto cyklu, který vytvořil americký portrétista Irving Penn, když v 50. letech portrétoval v Londýně a v New Yorku různé řemeslníky.

> *„Prezentoval jejich celé postavy v patřičné póze, kostýmu a s nářadím na neutrálním, jakoby neprostorovém pozadí. (...) Je tak vyzdvihnut ‚kdokoli', je vyjmut z ulice, z přirozeného prostředí a předveden na neutrální podklad jako objekt výzkumu. Je tak na něho lépe vidět, nemůže nám nic zakrývat a nic nebrání ho pozorovat. (...) Nakonec zbylo jediné a podstatné: konfrontace objektu s okem za kamerou. Výjimečný portrét je vzácností. Podaří–li se, stane se tvářnost nějaké osoby extraktem lidské bytosti vůbec a začne promlouvat o člověčenství, nikoli jen o jedné personě."* [39]

Proč by takhle jednoduše a kultivovaně nemohly vypadat nahrávky rozhovorů pro archiv Paměti národa? Vždyť i my chceme na pamětníky „lépe vidět" a postačí nám, když zbude to podstatné, tedy „konfrontace objektu s okem za kamerou". Ve světle setkání s *Českým člověkem* mi častý názor, na který jsme v začátcích natáčení Paměti národa naráželi totiž, že „o něco přijdeme", pokud neukážeme současné sociální prostředí pamětníků, začal připadat zcela zcestný.

39 MALÝ, Václav, Ivan LUTTERER, Jiří POLÁČEK a Anna FÁROVÁ. Český člověk. Studio JB, 1997. ISBN 80-900903-4-6.

3.3| VLASTNÍ POKUSY

Naše snaha byla hnána potřebou získat důstojný kinematografický prostor pro tvář a příběh, což v důsledku znamenalo vytěsnit ze záběru cokoliv, co byť třeba jen vzdáleně diváka od vyprávěného příběhu odvádělo. Neměli jsme přitom nijak široké spektrum možností. Nedisponovali jsme filmovou kamerou s objektivy s nízkou hloubkou ostrosti, proto jsme přemýšleli nad jinými cestami. Zkoušeli jsme experimentovat s tím, že bychom postavy vysvítili a pozadí naopak utopili ve tmě, zvažovali jsme i variantu pozadí vytvořeného z desky z pískovaného plexiskla. S výsledky jsme ale nebyli spokojeni ani v testovacích podmínkách, pozadí zůstávalo stále velmi konkrétní.

první testování
zařízení EyeDirect
pro Paměť národa
2013

Postupně jsme se dobrali k naprostému minimalismu a postavy jsme natáčeli na středně šedém pozadí s vysvíceným „kruhem" za hlavou. I od toho jsme ale brzy upustili, protože naše kamery nezvládaly nízké světelné podmínky a šedé pozadí výrazně šumělo. Nakonec jsme tedy došli k jaksi banálnímu výsledku, totiž mluvícím hlavám natočeným na pozadí z černého sametu.

Nutno říci, že se při tomto hledání nejednalo o žádný teoreticky promýšlený a uchopovaný proces, hlavním vodítkem nám byla kritéria estetická. Až s odstupem času mi dochází, že součástí tohoto přemýšlení byla i – řečeno s McLuhanem – snaha ochladit nově pořizované videozáznamy na podobnou teplotu, jakou měly zvukové nahrávky Pamětí národa. To znamenalo vytvořit pro pamětníky paralelní vesmír, ve kterém nám své vzpomínky vyprávějí: díky užití černého pozadí se zhroutil prostor studia a zůstalo jediné, pamětníkova postava, tvář, jeho hlas a vzpomínky. Tma kolem mluvících hlav nejenže utlumila nežádoucí vlivy, ale doslova zaostřila divákovo vnímání na tvář a příběh vypravěče. S odstupem času je zjevné, že jsme šli cestou, kterou si prošel i Errol Morris, který se ve svých filmech také postupně zbavoval přirozené mizanscény rozhovorů.

„Ve filmu Vernon, Florida (1981) ještě natáčí v krajině a před domy podivných usedlíků a v The Thin Blue Line (1988) využívá fragmentů v pozadí k ilustraci současné situace respondentů (nespravedlivě uvězněný R. Adams za sebou má vězeňskou mříž). Naopak od filmu Fast Cheap & Out Of Control (1997) již používá unifikované pozadí. Dochází totiž k tomu, že pro něj není důležitý sociální kontext lidí, které zpovídá, ale příběh, který vyprávějí."[40]

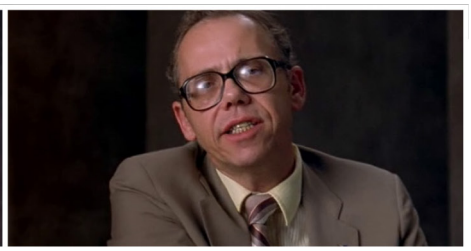
Gates of Heaven (1978)

Vernon, Florida (1981)

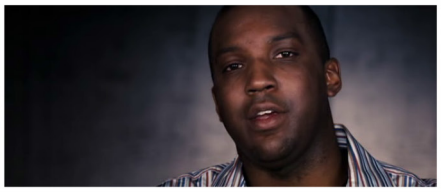
The Thin Blue Line (1988)

A Brief History of Time (1991)

Fast, Cheap and Out of Control (1997)


Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr. (1999)

The Fog Of War (2003)


Standard Operating Procedure (2008)

Tabloid (2010)

Na začátku této práce jsem zmiňoval, že bylo naší snahou objevit způsob zaznamenávání výpovědí, který by umožnil využívání pořízených záznamů v široké paletě výstupů. Od začátku jsme si totiž uvědomovali, že pokud chceme, aby vznikající audiovizuální archiv mohl fungovat v budoucnu pro využívání v různých dalších dílech, nebudeme moci zvolenou formu záznamu principiálně měnit. S odstupem osmi let je třeba říci, že se toto podařilo více, než jsme si uměli představit.

Fakt, že se v našem případě tento přístup osvědčil, potvrzuje v disertační práci Tomáše Polenského *Tvůrčí aspekty tzv. mluvících hlav v dokumentárním filmu* i dokumentarista Ivo Bystřičan, který režíroval i dva díly televizních Příběhů 20. století.

40 PORTEL, Viktor. Metoda Errola Morrise. Praha, 2013. Bakalářská práce. FAMU. Vedoucí práce Petr Kubica. str. 6

„Příběhy 20. století by se krásně daly točit doma, ale přijde mi, že to ten prostor hrozně zanáší. Hrozně tam vnáší kontext, který není podstatný. Není v tu chvíli vůbec důležité, v jakých sociálních podmínkách ten člověk žije. To studio je dobré tam, kde se potřebuje soustředit na něco, co nijak nesouvisí s tím, jak a v čem ten člověk žije teď. Nedáme divákovi ten prostor, aby přemýšlel nad okolnostmi toho natáčení. Když toho člověka vezmeme do parku nebo do kavárny, tak divák začne přemýšlet, proč v parku, proč v kavárně a nedává pozor. Všechno, co není obsahem sdělení, odvádí pozornost."[41]

3.4| TEPLOTA FILMU

Jakkoliv se při našem hledání způsobu pro Paměť národa jeví studiový způsob snímání jako nejvhodnější, nejedná se rozhodně o přístup univerzálně platný. V disertační práci Tomáše Polenského je citován i Jan Gogola ml., který upozorňuje na problematickou míru artificiálnosti, spojenou s natáčením mluvících hlav ve studiu.

„Já si myslím, že tady musíme dát bacha na míru té artificiálnosti. Do jaké míry má být ten člověk opravdu vysvícený katalogovým způsobem? Máme člověka, který nám vzpomíná na něco znejišťujícího, je zaobalený celkově v té mizanscéně do něčeho, co je tak vzdálené momentu každodennosti."[42]

Gogolova obava je jistě na místě. Vytržení postavy z reálného světa je totiž tak výrazným stylistickým prvkem, že musí být vždy vztaženo k filmu jako takovému. V návaznosti na McLuhanovu teorii horkých a chladných médií se ale dá říci, že pokud chceme vytvořit prostor pro vcítění a ponor do postavy, pro „zpověď, která nesměřuje k druhému člověku" (Janeček), měla by být mizanscéna rozhovoru chladnější než okolní film. Musíme být totiž samotnou výpovědí strženi, řečeno s McLuhanem dostatečně vybuzeni k ohřívání média, jež nám je servírováno.

Fakt, že přemýšlení o roli mizanscény musí být v případě mluvících hlav kontextuální, lze demonstrovat na filmu Wernera Herzoga *Lessons of Darkness* (1992). Herzogův film je postaven na velmi žhavých obrazech z hořícího Kuvajtu po válce v Perském zálivu. Na několika málo místech v něm pak zaznívají rozhovory natočené v exteriéru. V kontrastu vůči hořícímu světu působí jako to nejsterilnější

41 POLENSKÝ, Tomáš. Tvůrčí aspekty tzv. mluvících hlav v dokumentárním filmu. Zlín, 2019. Disertace. Univerzita Tomáše Bati, Zlín. Vedoucí práce Libor Nemeškal. str. 57

42 Tamtéž. str. 53-54

studio. Mizanscéna rozhovorů, která působí v Herzogově filmu velmi chladně, by v Příbězích 20. století působila zcela nepatřičně – přiznaný prostor by akorát zanášel zbytečné otázky, které s tématem filmu nesouvisí.

ukázka z filmu Lessons of Darkness (Werner Herzog, 1992)

ukázka z filmu Příběhy 20. století II: Připravení (Viktor Portel, 2019)

4| KAMERA

Záběr respondenta mluvícího přímo k divákovi pro nás je strašně cenný, ale vystačíme si jen s ním? Troufneme si točit jen na jednu kameru? To byly také jedny z otázek, které jsme si na začátku natáčení kladli. Jediné, co jsem věděl s jistotou bylo, že většina filmů Errola Morrise (*Standard Operating Procedure, The Thin Blue Line, Vernon, Florida, The Fog of War* a další) je natočena pouze jednu kameru. Zároveň byla s pomocí jedné kamery natáčena i většina rozhovorů archivních institucí, vůči nimž jsme se snažili vymezit. Netřeba asi říkat, že rozdíl byl propastný.

Nakonec jsme se rozhodli točit na kamery dvě. Hlavní kameru s EyeDirect nástavcem, vedlejší bez něj. Jednalo se o pragmatické rozhodnutí, které jsme udělali mj. i kvůli České televizi. Tušili jsme, že pokud jí nabídneme účast v projektu, kde se mnohahodinové rozhovory natáčejí pouze na jednu kameru, budou to pokládat za znak amatérismu a do projektu Paměť národa se nezapojí.

Druhý důvod pro natáčení na dvě kamery spočíval ve vědomí, že začínáme vytvářet archiv, který bude k užívání nejen pro nás, ale i pro další tvůrce. Od druhé kamery jsme si slibovali větší variabilitu práce s pořízeným materiálem.

4.1| PRÁCE KAMERY

Na jiném místě této práce jsem citoval příručku pro kameramany USC Visual History Archive, kde bylo explicitním pokynem po počátečním zakomponování držet záběr, protože *„pohyby kamery by dodaly výpovědi pamětníka další komentář a snížily by tak jeho historickou hodnotu*". Naše zadání pro kameramany bylo ze začátku zcela odlišné: *„Nebojte se experimentovat, ale musíte poslouchat každé slovo, švenkovat sice často, ale jen když respondent zrovna říká něco nepoužitelného. Vaše role je pro výsledný záznam zcela klíčová.*"

skoro dvouminutový záběr
Jaromíra Ulče
z filmu Moje StB

Podobnými slovy jsme ze začátku motivovali kameramany, kteří ve studiu Paměti národa natáčeli. S odstupem času se dá říci, že některé záznamy jsou díky tomu famózní, některé klíčové části výpovědí jsou díky přemíře kreativity nepoužitelné. Jako například záběr Jaromíra Ulče, kterému v jedné z nejdůležitějších částí rozhovoru kamera zabírá jen ústa a do očí se mu podívá o dlouhou minutu později, než by měla.

Jak to tomu při produkcích čehokoliv bývá, i kreativní kamera se postupně znormalizovala. Vytratila se dá se říci samovolně. Co je na vině a je to trend, který má pokračovat? K reflexi tohoto faktu jsem vyzval dva dlouholeté kolegy.

Kameramana Jana Vlnase, který stál u zrodu našeho natáčení, jsem poprosil, zda by mohl reflektovat posun, který se za ty roky udál.

> *„Kreativní kamera se okoukala jako každý manýr, raději mám nakonec naši novou cestu, je hlavně praktičtější pro více kameramanů, každý má jiný styl a pocit, takhle je můžeme díky Standardu držet na uzdě a výsledek je jednotný. Nejradši jsem, když není poznat, od koho nahrávka pochází.*"[43]

Zmiňovaný *Standard pro natáčení rozhovorů metodou EyeDirect* je manuálem a svého druhu závaznou normou pro všechny kameramany, kteří pro Paměť národa natáčejí (v současné době jsou jich asi dvě desítky). Definuje například způsob svícení a právě i zmiňovanou procentuální časovou četnost velikosti záběrů. Říká, že hlavní kamera s EyeDirect zařízením by měla zabírat 20% polocelek, 50% polodetail, 25% detail, 4% větší detail, 1% velký detail. Jistě se jedná o funkční způsob, díky kterému jsme se zbavili extrémů. Nepřišli jsme ale s touto „normalizací" i o něco hodnotného? Může kreativní kamera opravdu zevšednět? Ke střihačskému protipohledu jsem vyzval kolegu Matěje Pospíšila, který se na filmech Paměti národa už přes tři roky podílí.

> *„Jsou pamětníci, kteří umějí poutavě vyprávět silné příběhy a tady by kamera mohla vyprávět s nimi. S pár takovými nahrávkami už jsem se setkal. Kamera půlila tváře, brázdila krajinou emocemi vypjatých rysů a vpíjela se do zvlhlých očních důlků. Pokud kamera vypráví spolu s pamětníkem, tak zásadně přetváří onen tmavý statický prostor a umožňuje ‚pohled jinam'. Je jasné, že ne každý pamětník a ne každý příběh inspiruje k takovému*

43 Rozhovor autora s Janem Vlnasem z 14. 7. 2020

pojetí. Pokud je však dokumentarista dobře připraven a tuší nebo přímo zná potenciál vyprávění, které se chystá zvěčnit, byla by chyba nepřizvat kameramana ke spoluvyprávění příběhu. O pozdější radosti při práci ve střižně nemluvě."[44]

Myslím, že právě tento rozpor více než jakýkoliv jiný ztělesňuje otázku, která byla nastolena v úvodu, totiž zda lze budovat archiv zároveň s filmovou produkcí. Kameramanský pohled Jana Vlnase správně volá po standardizaci, zatímco pohled střihače a kreativce Matěje Pospíšila volá po jedinečnosti. Jednoduchá odpověď, která by tuto ambivalenci sjednotila, zdá se neexistuje. Nezbude než ji tedy podržet jako jeden z živých principů, o kterých se budeme další roky přít.

4.2.1| JEDNA KAMERA

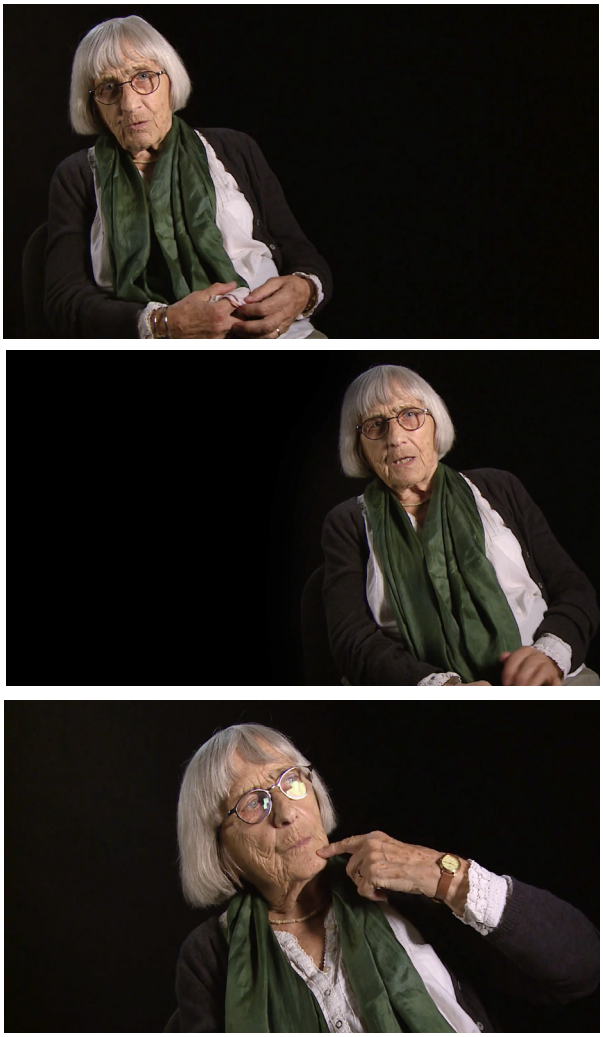
Přestože všechny záznamy pořizujeme na dvě kamery, u některých filmů jsme se hned na začátku střihu rozhodli, že budeme pracovat výlučně s hlavní kamerou opatřenou EyeDirect nástavcem. Vycházeli jsme přitom z vědomí, že vedlejší kamera do filmů vnáší jakýsi zcizující prvek a objektivizuje postavy před kamerou. Ve filmu *Agent Vian* (režie Viktor Portel, 2016) nebylo na objektivizaci místo, film měl být naopak co nejniternější. Proti sobě tu stály příběhy Jiřího Imlaufa a Petra Mičky, dvou přátel z Pedagogické fakulty v Ústí, z nichž se jeden stal agentem Státní bezpečnosti a donášel na toho druhého.

ukázka z filmu Příběhy 20. století: Agent Vian (Viktor Portel, 2017)

44 Rozhovor autora s Matějem Pospíšilem z 4. 7. 2020

Film byl prostorem pro jejich setkání, které v reálném životě neproběhlo. Zároveň právě na tomto filmu jsme poprvé zakusili i omezení, která střih jumpcuty skýtá. Totiž, že pokud chceme zachovat princip intimní zpovědi, je zcela nevhodné používat v rámci jedné výpovědi více než jeden jumpcut, další střih totiž už vždy působí jako nečistá chyba a svévolná manipulace s výpovědí.

Abychom se podobným nečistotám vyhnuli, rozhodli jsme se ve filmu *Skauti bez lilie* (režie Viktor Portel, 2017), který skrze pohledy šesti protagonistů tematizuje různé strategie, jak se dal dělat skauting i za totality, sice čistý EyeDirect pohled podržet, ale zároveň hledat cestu, jak jumpcuty vyčistit. Problém totiž nespočíval jen v jejich opakování, ale hlavně v jisté centrálnosti, kdy jeden záběr na druhý padaly jako karty na odkládací hromádku. Začali jsme proto se střihačem Tomášem Polenským experimentovat a posouvali jsme záběr mluvící hlavy doleva či doprava, abychom se vyhnuli jumpcutu – chybě. V tu chvíli jsme ocenili dřívější volbu černého pozadí, která nám podobnou postprodukci usnadnila.



ukázka z filmu Skauti bez lilie

Inspirací nám v tom byly filmy Errola Morrise, který například ve filmu *Tabloid* pracoval s jumpcuty daleko výraznějšími. Nutno říci, že jsem až donedávna žil v domnění, že Morris rozhovory pořizuje ve 4K rozlišení a ve střižně je pouze adjustuje do HD. Vyveden z letitého omylu jsem byl až při přípravě této práce, když jsem objevil rozhovor s Errolem Morrisem z roku 2011. Publicista Nicolas Rapold se ho v něm ptá, proč respondenti ve filmu *Tabloid* jsou často *„vlevo, vpravo, uprostřed, skáčou dokola*". Morris odpovídá, že se tak chce zbavit jumpcutů a popisuje, že ve filmu *The Fog of War* tento problém řešil tak, že kamera musela být *„neustále v pohybu*" míněno neustále překomponovávat.

> *„Pak jsem se přesvědčil, že mohu vlastně digitálně posouvat lidi v záběru, a tak se jumpcutů zbavit.*"[45]

A doplňuje, že natáčel lidi na širokém pozadí tak, aby mohl své postavy komponovat i s přesahem vlevo i s přesahem vpravo.

> *„Když jsem rozhovory natáčel, natočil jsem si i prázdné pozadí po pravé a levé straně respondenta. Řekněme, že chci posunout osobu do pravé části záběru, posunu jej tam digitálně, prostě pohnu s celým záběrem a pak doleva vložím prázdné pozadí.*" [46]

Toliko k představám o tom, že všichni mají lepší technologii než my. Jednoduché triky evidentně používají i oscaroví filmaři.

4.2.2| DRUHÁ KAMERA

> *„Speciální kapitola je, co dělat s druhou kamerou. Je problém vymyslet jí takový úhel a kompozici, aby byla použitelná a užitečná, aby přinášela něco nového, aby byl vůbec důvod se na ni přestřihnout.*"[47]

Reflektoval v našem rozhovoru „pozici" druhé kamery v našem snímání střihač Adam Patyk. Pravdou je, že v průběhu času jsme vyzkoušeli dvě varianty postavení

45 RAPOLD, Nicolas. Interview: Errol Morris: An uncut conversation. FILM COMMENT [online]. July-August 2011 [cit. 2020-08-23]. Dostupné z: https://www.filmcomment.com/article/errol-morris-interview/

46 Tamtéž.

47 Rozhovor autora s Adamem Patykem z 1. 7. 2020

druhé kamery. Začali jsme s tím, že stála velmi blízko hlavní kameře a de facto falešně dublovala čelní pohled zařízení EyeDirect. Výsledek byl sice použitelný, ale ne uspokojivý. Vedlejší kamera vytvářela při střihu podivný pocit zcizení. Střih mezi přímým pohledem a pohledem skoro přímým zkrátka nemohl dobře fungovat.

první pozice dvou kamer vůči sobě, stejný moment videa

Po čase jsme se proto rozhodli postavit vedlejší kameru tak, aby z boku zabírala pamětníka pod úhlem cca 60°. Kvůli dramatičnosti tváře jsme se rozhodli pro záběr, který je částečně proti hlavnímu světlu. Rozhodnutí to bylo hodně standardní a pragmatické.

Výsledek je myslím zajímavější než standardní televizní způsob dvoukamerového snímání. Důvod spočívá ve velké rozdílnosti obou záběrů. Boční záběr je výrazně zcizující a tematizující zpověď jako takovou, zatímco přímý EyeDirect záběr má tendenci nás okamžitě vtáhnout přímo do děje. Princip, který mezi oběma typy záběrů podvědomě nastává mi připomíná situaci člověka, který v hloučku ostatních lidí poslouchá něčí povídání, načež se vypravěč obrátí přímo na něj.

druhá pozice dvou kamer vůči sobě, stejný moment videa

V některých projektech nás existence dvou kamer zachránila. Například ve filmu *Ponížení* (cyklus Příběhy 20. století, 2016) nám daly dvě kamery možnost v šestadvaceti minutách provést přehlídku toho, co pro českou kulturní sféru znamenala

tzv. Anticharta. Vzhledem k tomu, že se v této krátké stopáži vystřídá sedm postav (František Ringo Čech, Karel Hvížďala, Karol Sidon, Miroslav Jirounek, Michal Prokop, Paul Wilson, Zdeněk Potužil) se to samozřejmě neobešlo bez ostrého a razantního střihu, který bychom si nemohli při používání jedné kamery nikdy dovolit.

ukázka z filmu Příběhy 20. století: Ponížení (Viktor Portel, 2017)

4.3| VELIKOST ZÁBĚRU

Jako nejproblematičtější se ukázal aspekt, kterému jsme popravdě nevěnovali moc velkou pozornost. Jedná se o velikost záběru, která v případě mluvících hlav výrazně determinuje vyznění a možnosti využití natočeného materiálu.

Sám jsem krajinou lidských tváří fascinován a nedělá mi problém je sledovat i ve velkých detailech: ale z rozhovorů a reflexí diváků vím, že je přílišná míra detailu rozptyluje, jelikož příliš detailně pojatá tvář přehnaně strhává pozornost sama na sebe. Řešíme–li, zda je respondent dokonale učesán či proč nemá oholených několik vousů na bradě, logicky nás to odvádí od jeho příběhu.

Detail mluvící hlavy, který může být zcela funkční, je-li zarámován televizní obrazovkou, pak provokuje na velkém plátně. Vysvětlení podle mne spočívá v poměru velikosti mluvící hlavy k divákům samotným. Hlavním účelem, který jsme vždy sledovali, byla intimita ve vztahu mezi divákem a zpovídaným: a ta zákonitě padá, pokud se z tváří, které v televizi měly přijatelnou velikost, najednou v kinosále stávají obři.

V našem rozhovoru tuto „situaci kinosálu" reflektoval střihač Matěj Pospíšil:

> *„Sedí naproti sobě, obaleni tmou. Jako kdyby děda vyprávěl vnukům příběhy z mládí. Vnuky v kině možná ale mírně znepokojuje dědovo nadproporční vzezření."*[48]

Je třeba uvědomit si, že se toto uvažování děje v kontextu roku 2020, který na otázku po správné velikosti záběrů odpovídá dost jednoznačně. Televize, tablet ani mobilní telefon velký celek nevyžadují, ba je pro ně dokonce kontraproduktivní, jak to reflektuje americký scénárista Paul Schrader.

> *„Close–up je dnes v jistém ohledu perverzně nadužívaný a současně je v dnešní době komponován často jako ‚sestřih' – vršek hlavy herce, kde dříve bývaly vidět vlasy, je ustřižený. Velká obliba tohoto záběru v posledních třiceti letech je přímým důsledkem vlivu televize s její převahou close–upů a příchodu obrazovek smartphonů v 21. století. Režiséři, kteří pracují v televizi, mi říkají, že za nimi při natáčení chodí producenti a říkají jim: ‚Jak to bude vidět na iPhone? Musíš ten záběr udělat užší.'"* [49]

Otázka, jak se k tomuto trendu postavit, je pro mne v tuto chvíli jednou z těch palčivých. Paměť národa v poslední době produkovala několik filmů, které skončily i v alternativních kinodistribucích a je jasné, že takovým snímkům blízké záběry prostě nesvědčí. Trend televize a internetu je ale jasný. A zároveň, kdo ví, jestli budoucí projekce filmů nepůjde zcela opačným směrem než teď; totiž zda se neposune do virtuální reality, kde budeme potřebovat narátory vidět od hlavy až k patě. Samé otázky. Jistou vizi nabízí Matěj Pospíšil.

> *„Pokud by měl film zůstat vizuálně čistý s tím, že středobodem je postava pamětníka s tmavým pozadím, nebál bych se natáčet ve velkém prostoru (divadla, haly) s funkčním svícením. To by nám dovolovalo velkou variabilitu skladebných postupů od velkých celků přes makrodetaily, práci s tmou polotmou, hloubkou tmy a šera, pohybem kamery i samotného pamětníka. Narušila by se určitá stísněnost,která plyne z dispozice současného studia."* [50]

---

48 Rozhovor autora s Matějem Pospíšilem z 4. 7. 2020

49 SCHRADER, Paul. Game Changers: The Close-Up. FILM COMMENT [online] [cit. 2020-08-23]. Dostupné z: https://www.filmcomment.com/article/the-close-up-films-that-changed-filmmaking/

50 Rozhovor autora s Matějem Pospíšilem z 4. 7. 2020

5| MLUVÍCÍ HLAVA A OSTATNÍ ZÁBĚRY

Paměť národa nikdy nedisponovala vlastními archivními materiály k jednotlivým historickým událostem tak jako například Česká televize, proto jsme hledali cestu, jak moci tvořit jinak. Některé z dílčích postupů a „objevů" se pokusím zachytit v této kapitole.

5.1| RODINNÉ ARCHIVY

V rámci natáčení pro Paměť národa jsme od pamětníků vždy sbírali jejich rodinné fotografie. Jejich reprodukce byla z počátku neodborná: jelikož v době začátků Paměti národa nebyly přenosné skenery tak rozšířené jako dnes, fotografie se reprodukovaly většinou s pomocí digitálních fotoaparátů. To se samozřejmě neobešlo bez kompromisů ve kvalitě. S rozvojem videonatáčení jsme začali profesionálně skenovat daleko větší množství fotografií, přesto nebylo nikdy v našich silách skenovat kompletní fotografické archivy našich respondentů. Soustředili jsme se proto na to, aby fotografie ilustrovaly klíčové body života pamětníka a případně zachytily klíčové události 20. století.

Logickou extenzí potom bylo, že jsme začali postupně budovat vlastní archiv rodinných amatérských filmů. Důležitou nám v tom byla podpora Jana Šikla (autora dokumentárního cyklu *Soukromé století* a vlastníka asi největší soukromé sbírky rodinných filmových záznamů v ČR). Ten nám jednak od začátku pomohl s digitalizací a druhak jsme od něj do konkrétních projektů i záběry vykupovali.

Otevřel se nám tak přístup k pestrým a intimním podobám filmu. Začali jsme v našich krátkých filmech budovat zcela fikční svět, složený z autentických fotografií pamětníků a zároveň často z rodinných záběrů zcela nesouvisejících. Může to působit jako paradox: Paměť národa stojí na tom, že je bytostně autentická a přesto je doprovodný materiál užíván čistě asociativně, protože na otázku „v tom záběru je opravdu on?" můžeme málokdy odpovědět kladně.

5.2| HRANÉ SCÉNY

V rámci hledání forem prezentace jsme začali experimentovat s kombinací mluvících hlav pamětníků, dobových archivů a hraných scén, které v návaznosti na archivy měly ambici doplnit to, co se v archivech najít nedalo. Tento proces probíhal především na poli krátkých filmů, které vznikají od roku 2011 pro televizní pořad *Ceny Paměti národa*. Po devíti letech mi přijde, že to je proces nad míru problematický a že se nám ještě uspokojivý způsob najít nepodařilo.

Pokusím se to popsat na jedné pasáži z šestiminutového portrétu Františka Lízny, který pro Ceny Paměti národa v roce 2017 režíroval Radim Špaček.

Celý film doprovází voiceover ze vzpomínek Františka Lízny. Špaček začíná archivní pasáží z jakéhosi komunistického průvodu, prostřihává se na chlapce znázorňujícího hlavní postavu, kterak sleduje dva muže na ulici, vrací se do archivu, kde pozorujeme průvod jdoucí po poli. Potud je vše v pořádku. Další záběr je ale pro rozjeté filmové vyprávění jako rána na solar. Chlapec v celku strhává vlajku. Ten záběr není špatně natočený, ale zde najednou působí zcela nepatřičně. Celou dobu jsme totiž byli lapeni v proudu pamětníkova vyprávění a najednou přes sebou vidíme postavu chlapce, kterému sice nevidíme do tváře, ale je před námi celý.

ukázka z portrétu Františka Lízny pro Ceny Paměti národa
(režie Radim Špaček, 2017)

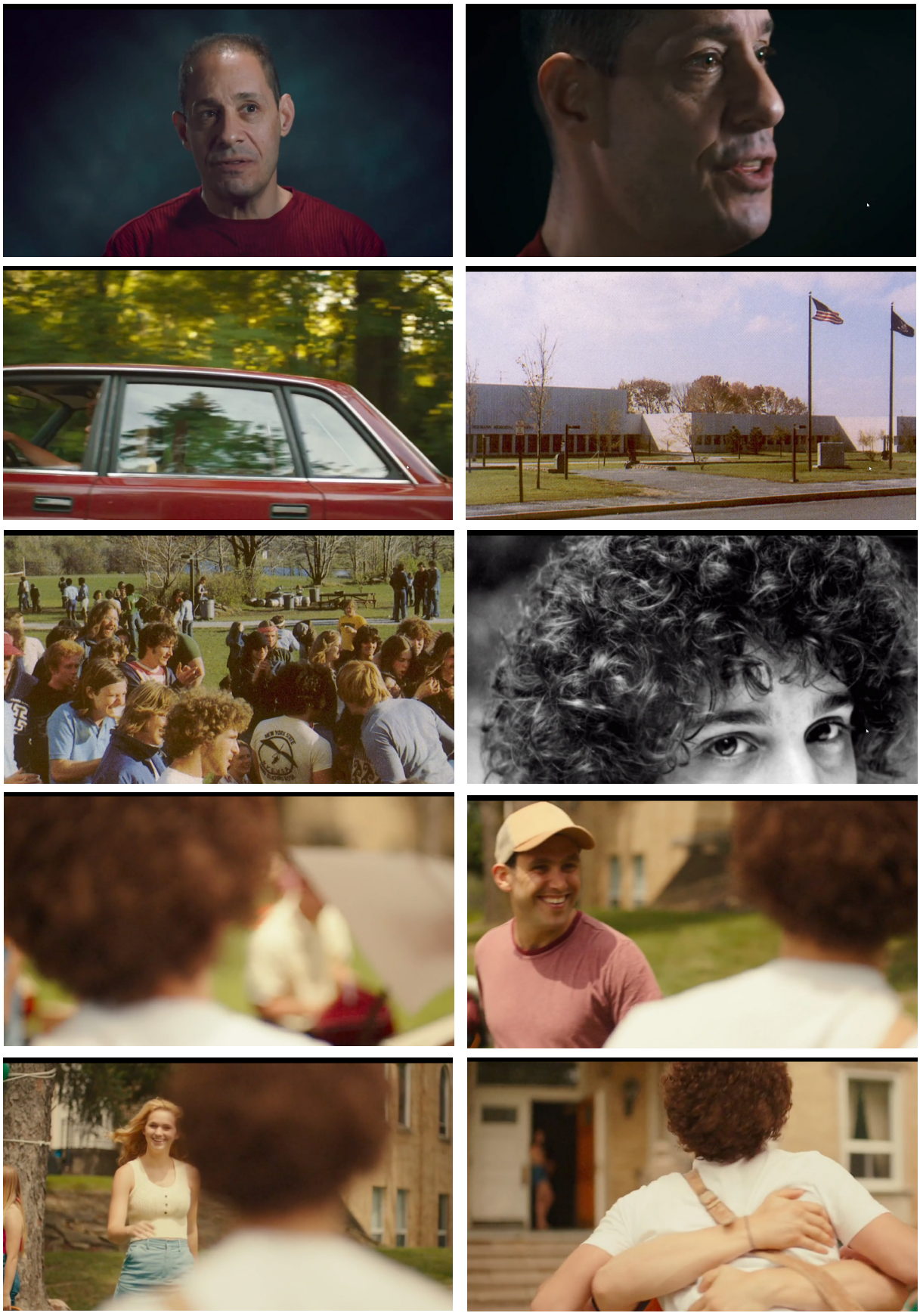
Spouští se nezadržitelný proud otázek:
– Je to Lízna?
– Určitě není, vždyť je to hrané.
– A on byl takhle mladý?
– A proč vypadá jinak, než jsem si ho představoval?

Obraz je, řečeno s McLuhanem, najednou oproti předchozímu filmu moc horký, ale informace v něm obsažené nevedou k meritu věci, naopak nás od něj odvádějí. Spojení hraného filmu s archivními záběry není přitom nerealistickou disciplínou.

Jak tedy mohou hrané scény (rekonstrukce) fungovat ve vztahu k naraci založené na mluvících hlavách? Velmi inspirativní mi v tomto ohledu přijde úvodní scéna z filmu *Tři blízcí neznámí* (režie Tim Wardle, 2018), filmu mj. oceněného v roce 2018 na festivalu Sundance Zvláštní cenou poroty za storytelling.

Několikaminutovou úvodní pasáž začíná mluvící hlava Bobbyho Shafrana, který nám popisuje svou první cestu na univerzitu. Následuje hraná pasáž, která jeho výpověď doplňuje. Sledujeme auto, které svižně projíždí lesem, pak Wardle střihá do dobových fotografií univerzity a hloučku studentů v kampusu o prvním školním dnu. Následně vidíme na černobílé fotografii Bobby Shafrana a v zápětí navazuje scéna, jak herec se stejným účesem prochází davem. Vidíme ho ale zezadu a ještě v neostrosti: důležitý pro nás totiž z hlediska filmu není on, ale lidé, kteří ho potkávají a zdraví ho, jako by byli staří známí, i když on je na univerzitě poprvé (v průběhu filmu zjistíme, že si ho pletli s jeho bratrem, dvojčetem, o kterém ale neměl v tu chvíli žádné tušení).

Hraná scéna je natočena tak, že nebudí žádné odstředivé otázky. Obraz nijak nepřebíjí sdělení a zároveň ho geniálním způsobem vyostřuje, probouzí divákovu imaginaci.

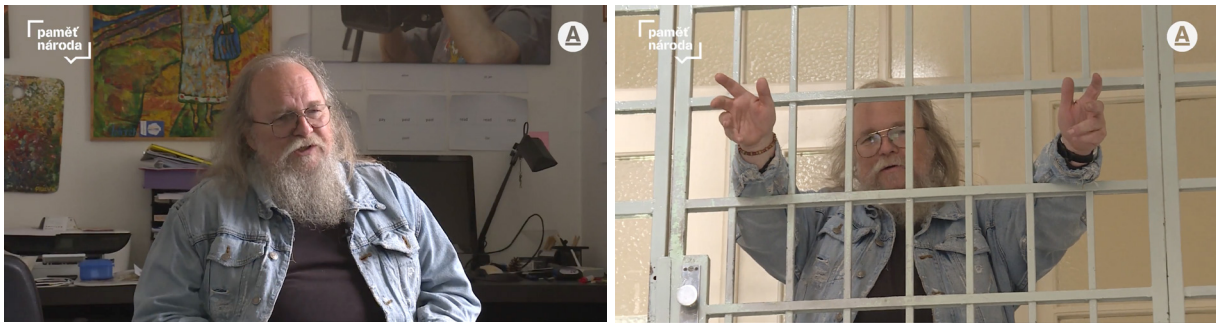


ukázka úvodní pasáže filmu Tři blízcí neznámí

5.3| SOUČASNÉ ZÁBĚRY

„Hlavně natočte nějaké prostřihy, ať máme čím tu mluvící hlavu pokrýt.“ Jakkoliv jsme se ilustračním dotáčkám od počátku bránili, v rámci projektu *Tváře vzdoru* (realizace 2018-2020) jsme k nim byli přivedeni. Jednalo se o cyklus desetiminutových portrétů, který vznikl ve spolupráci režiséra Petra Jančárka a fotografa Pavla Hrocha. Námět spočíval v tom, že příběhy budou zaměřené na konkrétní zkušenosti jednotlivých aktérů z doby totality a na to, jak prizmatem těchto zkušeností hodnotí současnou dobu.

Pilotní díl, natáčel Petr Jančárek s Pavlem Hrochem, spolupráce s Pamětí národa začala až později, když se ukázalo, že není v jejich produkčních kapacitách dostát svým závazkům. Zmiňovaný díl je klasickou televizní reportáží v tom smyslu, že se drží v jednom čase a prostoru. Rozhovor s Františkem Stárkem je veden v jeho kanceláři v Archivu bezpečnostních složek a je proložen několika ilustračními záběry, v nichž se Stárek prochází po prostorách Archivu, drží se za mříže, když mluví o zážitcích z vězení apod.



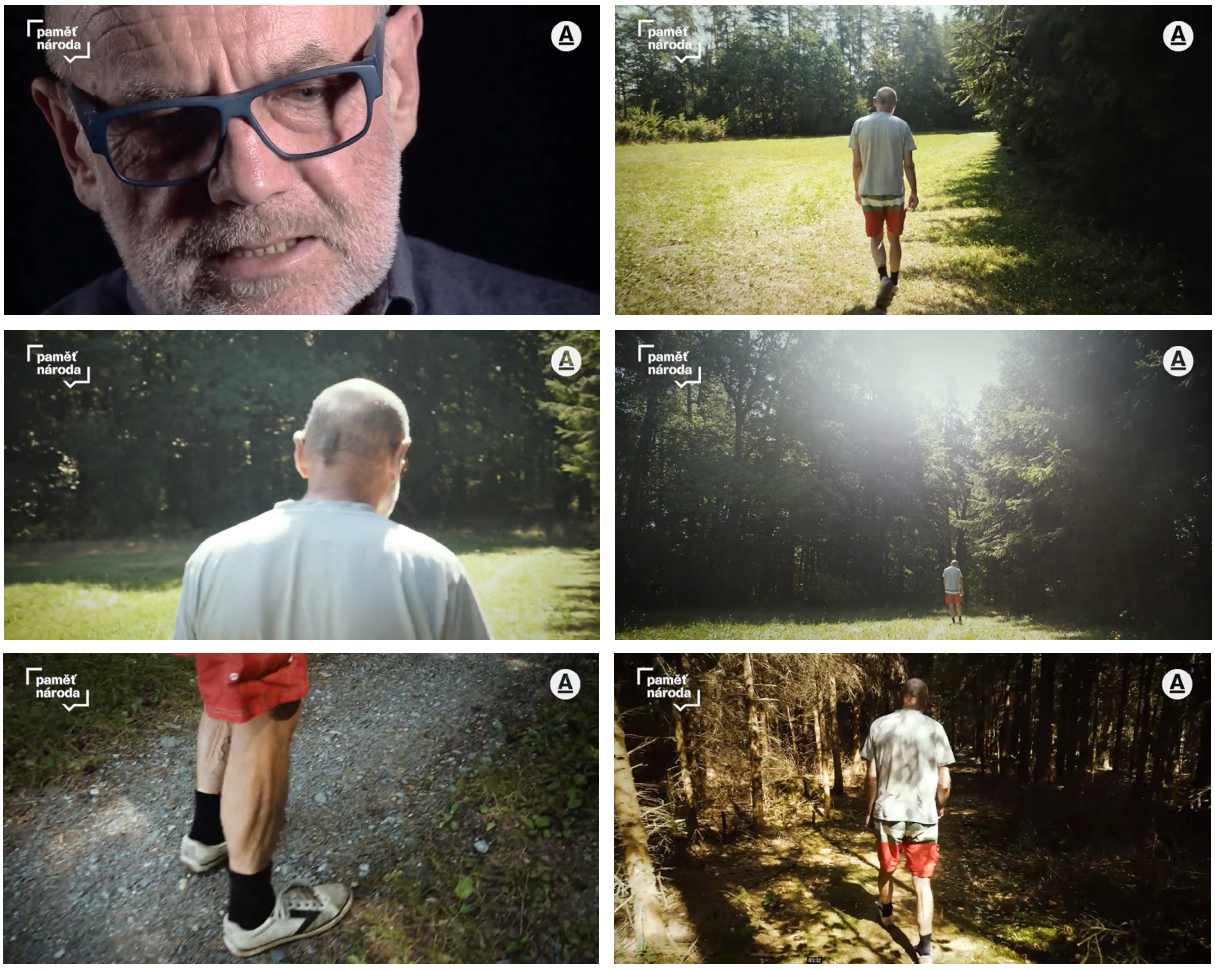
ukázka z krátkého filmu Tváře vzdoru: František Stárek

Vstup Paměti národa do tohoto projektu znamenal, že jsme začali všechny rozhovory natáčet metodou EyeDirect, abychom pořízené rozhovory mohli zařadit do naší sbírky a dále s nimi pracovat. Obavy jsme měli z toho, jak se zděděný princip ilustrativních dotáček potká s naším minimalistickým pojetím mluvících hlav. Výsledek nás ale v mnohém překvapil. V několika portrétech se totiž podařilo něco filmového – totiž vybudovat mezi dvěma obrazovými liniemi jakousi distanci, prostor vybízející k reflexi.

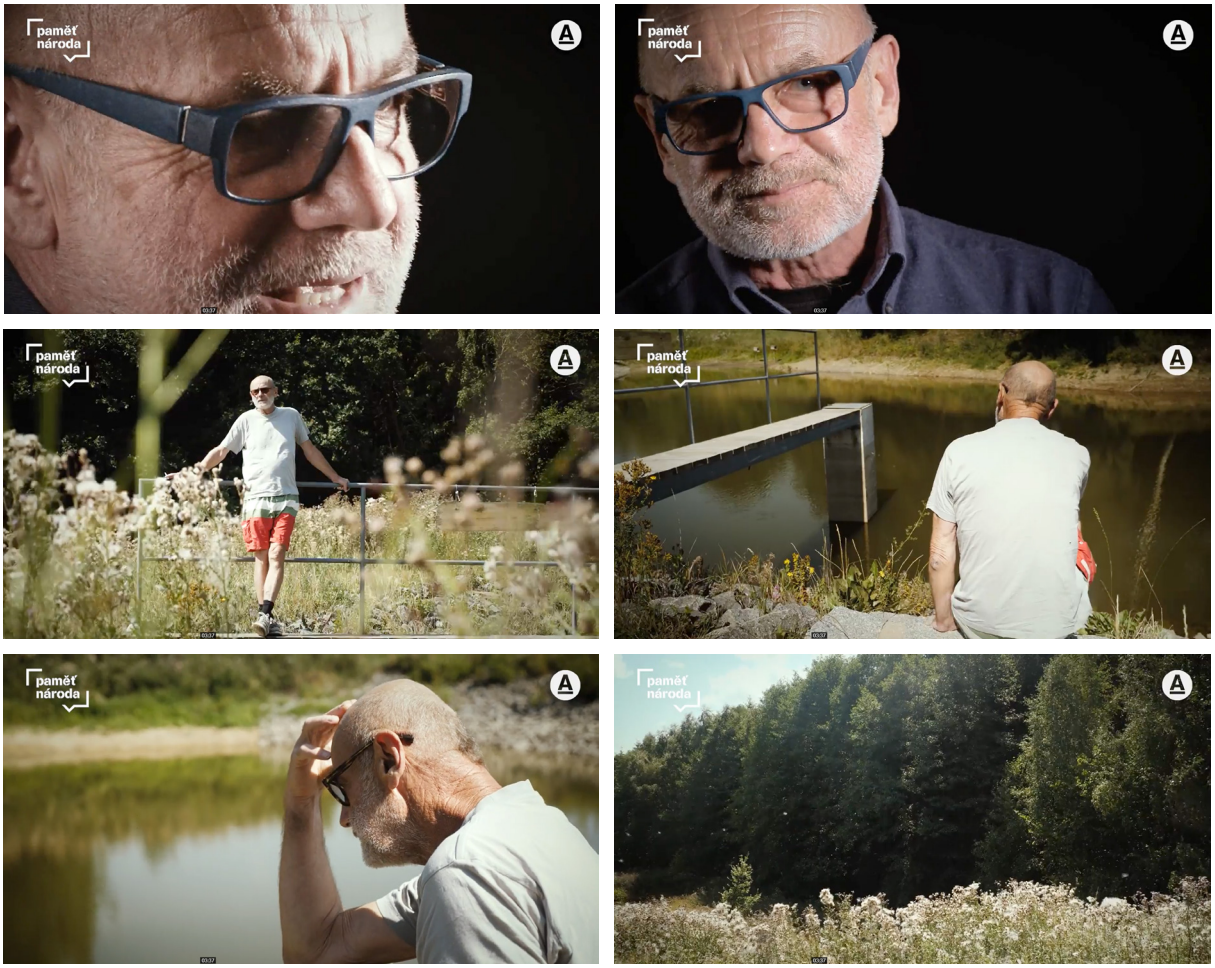
Dříve jsem v této práci vyslovil hypotézu, že pokud chceme napomoci tomu, aby se ze snímané hlavy stala „hlava svědčící“ či dokonce hlava „zpovídající se“, je dobré ji řečeno s McLuhanem ochladit (ve vztahu k další matérii filmu), tedy oprostit od

nadbytečných konotací a dovolit divákovi soustředit se na ni samotnou. Ve *Tvářích vzdoru* se tak spojil se velmi chladný záznam mluvící hlavy vyprávějící minulost a horký záznam přítomnosti pamětníků, kterému propůjčila svou tvář pečlivá a všímavá kamera Zdeňka Chaloupky. Maximální distance mezi dvěma složkami filmu provokuje spoustu otázek, ale v některých případech, jako je například portrét Jana Rumla (režie Michal Špirko, 2019) jsou to otázky dostředivé:

> (titulek) *Jan Ruml se stává jednou z klíčových osob Charty a distributorem samizdatu.*
>
> *„Já jsem měl pocit, že to je vítězství nad komunismem, já jsem ji rozepisoval, rozmnožoval, prostě začal jsem se účastnit všech těch debat. Dělal jsem takového lepšího pošťáka všem mluvčím Charty, řadě mluvčích Charty 77. Já sem lítal nahoru a dolu, sem a tam, já jsem měl strašně energie. A připadalo mi, že jestli komunismus má padnout, tak takovýmhle způsobem."*
>
> Ruml míří po louce do lesa. Kamera ho sleduje, pozorujeme v detailu jeho shrbená záda a následně vidíme celek, jak vchází do lesa.



„Já vím, že jsem byl stokrát u výslechu a že jsem, že jsem vůbec nevypovídal. Trošku jsem se styděl za to, že jsem třeba tomu vyšetřovateli, protože jsem slušně vychovanej, podal ruku. Tam jenom instinkty hrály roli. ‚Jakej byl oběd?' ‚Ále byla rajská,' já jsem si říkal, proč s ním mluvíš, debile. Pamatuju, že jsem se i vinil z toho, prostě jsem to cítil jako takovej ústupek."



„Pamatuju se, že mě jednou přivázali k topení a oholili mi vousy, že mám vši, tak to člověk nějak strpěl, nějak se cukal, ale co jsem měl jako dělat. Jinak fyzicky si na mě ten režim nedovolil vůbec nic, přitom jsou případy, který znám, třeba Vlasta Třešňák, kterýho pálili cigaretama při výsleších, Zinu Freundovou chtěli znásilnit, že byly takový případy a ty lidi pak emigrovali většinou, protože tohle už nemohli jakoby snýst."

Ruml si na břehu zapaluje cigaretu. Hledí do dálky. Sedí se shrbenými zády.

Jan Ruml nám sice vypráví svůj disidentský příběh, ale my se zároveň díky dotáčkám stáváme svědky jeho současnosti. Jde o střet bezčasí filmového ateliéru a živé reality. Z blízkého záběru ve studiu se dostáváme do celku, odstupu. Sice jsme stále

lapeni „uvnitř" Rumlova vyprávění, ale zároveň jsme vybízeni k přemýšlení o něm jako o člověku. Jako by se v postavě unaveného muže ztělesňovala únava celého českého disentu, řečeno s Gogolou, z mluvící hlavy se stala „mluvící epocha". Nestalo se tak „zázračně" a v jednom záběru, ale za pomoci přemýšlení a střihu.

5.4| ZCIZENÍ A KONFRONTACE

V rozhovorech pro Paměť národa primárně chceme, aby nám pamětníci vyprávěli svůj život tak, jak ho zažili. Nenecháváme je ale v tom těžkém úkolu samotné, snažíme se jim být partnery v dialogu. Doptáváme se jich na kontext, na věci, které při rozhovoru opomenou nebo třeba zamlčí, protože jsou jim nepříjemné. Prioritou je, aby dokumentarista, který rozhovor natáčí, pochopil životní příběh pamětníka a mohl ho tak učinit pochopitelným i pro druhé.

Považovali bychom totiž za nedůstojné nechat člověka říct nepravdu, ať už v důsledku nevědomosti, nebo záměrného klamu, a pak na Paměti národa připsat červenou tužkou: *„Pan Imlauf neříká v tomto momentu pravdu, protože se Státní bezpečností v letech 1988-89 vědomě spolupracoval a vypracoval pro svého velícího důstojníka několik desítek zpráv, jejichž seznam zůstal zachován v torzu jeho svazku.*"

Jako jediná korektní varianta nám přijde tuto skutečnost vnést přímo do rozhovoru a dát respondentovi prostor k vyjádření, rozvzpomenutí, opravení se. I přesto, že se tedy naši dokumentaristé někdy ptají na nepříjemné věci, ze studia Paměti národa během rozhovoru zatím nikdo neodešel.

Tato snaha o poctivé pochopení životních příběhů vedla i k dalšímu důležitému momentu, který při některých natáčeních občas využíváme. Poprvé jsme ho použili právě v rozhovoru s hudebníkem Jiřím Imlaufem[51], který byl v roce 1988 jako student ústecké pedagogické fakulty po nepovolené demonstraci u Lennonovy zdi v Praze pod pohrůžkou vyhazovu ze školy zverbován jako agent ke spolupráci se Státní bezpečností. Jiří Imlauf patří k několika málo lidem, kteří o své spolupráci veřejně mluví, což je samo o sobě obdivuhodné. Vedle toho je ale nutno dodat, že o svém údělu agenta neříká všechno, protože není ochoten (či snad schopen) připustit, že jeho spolupráce měla aktivní rozměr a dodával Státní bezpečnosti vlastnoručně psané zprávy o svých spolužácích na fakultě, o čemž svědčí dostupné archiválie.

51 Rozhovor s Jiřím Imlaufem. PAMĚŤ NÁRODA [online] [cit. 2020-08-23]. Dostupné z: https://www.pametnaroda.cz/cs/imlauf-jiri-1966

Když jsme přemýšleli, jak tento moment filmově uchopit, najednou nám princip rozhovoru natočeného na EyeDirect připadal nedostatečný, proto jsme se s Adamem Drdou, který rozhovor vedl, rozhodli, že v nejkritičtější chvíli, kdy se bude Jiřího Imlaufa ptát na jeho svazek, vystoupí zpoza zástěny a sedne si k Jiřímu před kameru. Vznikla tak silná chvíle, v níž se náhle zbořil princip čisté zpovědi a odhalilo se, že i zde je někdo, kdo se táže a kdo má na příbězích druhých účast. Ve způsobu, jakým Adam Drda s Jiřím Imlaufem mluví, se pro mne odráží mnohé: nesmělost, hraničnost toho rozhovoru i jistá trapnost, kterou jsme během jeho natáčení zažívali.

Drda: Můžem se teď ještě podívat na ty papíry spolu?
Imlauf: Ano. Já nevím jaký ale..
Drda: Já vám to hned ukážu. Já si tam sednu k vám.
(přechází k Imlaufovi před kameru)
Drda: Mně jde o to, tohleto je z toho spisu, je to složka vlastnoručních zpráv. Podle toho, jak je vedenej ten spis, by to měly být zprávy, který jste vy vypracovával a podával. Je to možný?
Imlauf: Rozhodně jsem nevypracovával nic, nevypr... to slovo se vůbec nehodí. On si mě zavolal nebo mi volal na tu kolej, jak jsem vyprávěl, během rozhovoru se mně vyptával a furt něco chtěl vědět. Jako ale nic jsem ne, ne, nepsal, rozhodně ne.

Adam Drda s Jiřím Imlaufem (vpravo)
z filmu Agent Vian, 2017

Důležité mi přijde, že to je moment, který není samoúčelný. Naopak dokumentarista tu vychází ze své bezpečné zóny za kamerou a dává zpovídanému najevo svou účast na jeho příběhu. Pro popis našeho způsobu natáčení jsme na začátku této práce použili příměr se zpovědnicí. Pokud ho ještě chvíli podržíme, může být zmiňované „setkání před kamerou" částečně podobné momentu, který zažívají katolíci po zpovědi: totiž chvíli, kdy si věřící s farářem před zpovědnicí podají ruku či se obejmou.

6| INSTALACE

Výpovědi pořízené v rámci budování audiovizuálního archivu Paměti národa nevyužíváme pouze na poli dokumentárního filmu, ale experimentujeme i s jinými způsoby vyprávění ve veřejném prostoru. Naše pátrání zkusím popsat na čtyřech instalacích z minulých let, na kterých jsem se jako režisér a kurátor podílel. Nejprve je představím a následně se pokusím upozornit na tři principy, které se jimi prolínají.

6.1.1| OSVOBOZENÍ 70 (2015)

Mezi první projekce, které jsme v Paměti národa připravovali, patřila audiovizuální instalace, která doprovázela výstavu *Osvobození 70*, věnovanou 70. výročí konce druhé světové války. Jednalo se o 13 minutové video, které se promítalo v uzavřeném prostoru železničního vagónu. Video bylo širokoúhlé (64:9), takže pokrývalo celou jednu stěnu vagonu.

Obsah byl založen na výpovědích deseti pamětníků, kteří popisovali svou „zkušenost války" tak, aby se před divákem tyto dílčí zkušenosti složily do mozaikovitého celku zakončeného hořkou promluvou a písní Voskovce a Wericha z roku 1945.

> *Werich: No není to báječný, že už se teďka roděj do zásoby svobodný děti, svobodnej národ? Děti, který už zaručeně nebudou mluvit německy?*
>
> *Voskovec: No to je pravda vlastně, přibejvá nás, ale jich by mělo desetkrát rychlejc ubejvat.*
>
> *Werich: Teď ještě ne, až za chvilku.*
>
> *Voskovec+Werich (zpívají): Teď ještě ne, až za chvilku, až zazní děla z hranic, teď ještě ne, až za chvilku, až bude zrádcům na nic. Teď ještě ne, až za chvilku, až budem s nimi sami. Přijde to draze, zrádcovat Praze. Teď ještě ne, až za chvilku.*

ukázka z projekce Osvobození 70

6.1.2| VÝSTAVA PAMĚŤ NÁRODA (2018)

Výstava, kterou Paměť národa připravovala spolu s Pink Production (art director Martin Hejl) v nitru Stalinova pomníku měla čtyři části: Obrazy, Svědectví, Stély a Zeď. V podzemí čekaly diváky dvě pásma o devíti kapitolách, které se vzájemně doplňovaly. Obrazy a Svědectví zpracovávaly podobná témata, používaly k tomu ale jinou formu. V imerzivních Obrazech jsme pomocí videomappingu nechávali na diváky působit vybrané momenty z československých dějin, ve Svědectvích promlouvali pamětníci o období, kdy se tento okamžik stal. Venkovní Stély na spodní terase spojovaly Svědectví a Obrazy a Zeď byla symbolem cenzury, nesvobody a násilného rozdělování světa.

V sekci Svědectví jsme vytvořili 45 minutovou smyčku, která shrnovala 20. století očima asi šesti desítek pamětníků z Paměti národa. Jejich tváře byly promítány na pět ze stropu zavěšených stél (6x1m), kde se zobrazovaly v různých kombinacích tak, aby podpořily vyznění jejich řeči. Historik Václav Sixta popisuje fungování expozice.

> *„Ke každému z témat promlouvá více hlasů, každý zdůrazňuje jiné aspekty či specifickou osobní perspektivu. Mluví muži i ženy, různé generace, lidé s odlišnými zkušenostmi. (...) Přístup uplatněný v rámci Svědectví vytváří prostor pro diváka a jeho interakci se shlédnutým materiálem. Na co bych se zeptal/a já? Kdo všechno může být pamětník či pamětnice? Čí perspektiva chybí? Proč se vzpomínky na stejnou dobu/událost liší?"*[52]

52 SIXTA, Václav. Paměť národa „pod Stalinem". Dějiny a současnost [online]. Dostupné z: http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2018/9/pamet-naroda-pod-stalinem/

Celá skladba byla hodně apelujícím svědectvím – před pěti hlavami se nedá utéct. Výrazně jsme zde mj. využili potenciálu dvou kamer.

sekce „Svědectví"
výstava Paměť národa
2018

6.1.3| PAMĚŤ NÁRODA: ANO/NE (2018)

Výstava *Paměť národa: Ano/Ne* vyprávěla příběhy dvanácti pamětníků z šesti evropských zemí (Bulharska, Česka, Maďarska, Německa, Polska a Slovenska). Všichni měli společnou životní zkušenost: dostali od komunistické tajné policie nabídku, aby se stali jejími spolupracovníky. Každý z dvanácti vypravěčů se měl v určitou chvíli rozhodnout, zda si ulehčí či zpříjemní život v nesvobodném státě. Někteří podlehli a odpověděli ano, jiní v sobě našli odvahu a řekli ne. V rámci hledání způsobu, jak tuto intimní a hraniční zkušenost prezentovat ve veřejném prostoru, jsme se rozhodli vytvořit výstavní objekt, pomyslnou chodbu panelového domu s šesti dveřmi po jedné straně a šesti dveřmi po straně druhé. Na jedné straně chodby byly příběhy lidí, kteří nabídku Státní bezpečnosti odmítli, na druhé příběhy těch, kteří přijali. Krátká videa byla ještě pokřivena optikou dveřního kukátka.

výstava Paměť národa: Ano/Ne
2018

6.1.4| TRABI (2019)

Instalace *Trabi*, kterou jsme ve spolupráci se Studiem Signal Production připravovali v rámci Signal Festivalu 2019, tematizovala exodus východních Němců v září a říjnu 1989. Centrem Prahy tehdy proudily davy lidí, kteří běželi vstříc svobodě a volnosti. Celkem se přes Velvyslanectví Spolkové republiky Německo dostalo do západního Německa 15 000 východních Němců. *„Oni běželi, dobíhali, tlačili se, my jsme stáli tiše, nehnutě, ani jsme se raději na sebe moc nedívali, bylo nám všelijak, hlavně trapně,"* vzpomínal na zářijové dny Petr Pithart.

Audiovizuální instalace se skládala z deseti trabantů umístěných na Petříně v místech, kde v roce 1989 stála opuštěná východoněmecká auta. V obrazovkách starých televizních přístrojů mohli diváci nahlédnout pohledy obou stran, tedy překvapených Čechů, kterým se obrazy prchajících Němců lezoucích přes plot ambasády vryly navždy nesmazatelně do paměti, stejně jako příběhy Němců, jejichž cesta za svobodou směřovala právě přes Prahu.

instalace Trabi
2019

6.1.5| PAMĚŤ NÁRODA: 1989 (2019)

Projekce připravovaná se studiem 3dsense se odehrávala 17.11.2019 po celé délce Národní třídy. Ta se pomocí lightdesignu stala jednou velkou projekční plochou, jejímž hlavním bodem byl pro tuto událost připravený pětiminutový film *Paměť národa: 1989*. Ten se nesnažil objektivně zachytit dění 17. listopadu 1989 na Národní třídě „minutu po minutě" ani připomínat brutalitu policejního zásahu. Vyprávěli jsme v něm příběh začátku celospolečenské změny, která měla zásadní vliv na to, v jaké zemi žijeme dnes. Klíčové pro nás bylo ukázat, že dění roku 1989 mělo i své poražené a využít prostor třicetiletého výročí sametové revoluce pro jisté smíření i s jejich příběhy.

instalace Paměť národa: 1989
2019

6.2| PRINCIPY

Na základě uvedených instalací bych rád zobecnil některé principy a zkušenosti s využíváním pamětnických výpovědí ve výstavním a veřejném prostoru.

6.2.1| PROCHÁZENÍ

Jedním ze zásadních posunů, ke kterému jsme v rámci pokusů o vnášení audiovizuální archivu Paměti národa do veřejného prostoru dospěli, je vědomí, že vzpomínky pamětníků jsou pro prezentaci ve výstavním prostoru v zásadě nevhodné a velmi se mu vzpouzí. Proto se v maximální možné míře snažíme v našich projektech vyvarovat situaci, kterou známe z mnoha českých muzeí, tzn. že na určitém místě hraje pořád dokola smyčka jakéhosi obsahu.

Tato varianta může být stravitelná ve chvíli, kdy se jedná o projekční místnost, kde se promítají filmy – trpělivý či předchozí expozicí znavený návštěvník si zde může sednout a na začátek filmu si počkat. Zásadní problém nastává ve chvíli, kdy jsou rozhovory s pamětníky povýšeny na úroveň samostatného obsahu a jsou umísťovány jako „objekty" přímo do expozice. Neexistuje podle mne totiž nic potupnějšího, než když necháte člověka „ze zdi" dokola vyprávět nějakou jeho intimní historku a návštěvníci kolem něj volně procházejí. To je způsob, který pro prezentaci mluvících hlav v českém kontextu používá například pražské Muzeum komunismu, využili ho ale i naši slovenští kolegové ve výstavě *Železo Zamat Nožnice*.

Hledání způsobů, jak se podobné situaci vyhnout, se prolíná všemi našimi instalacemi.

výstava
Železo Zamat Nožnice, 2019

Z toho důvodu jsme video *Osvobození 70* instalovali ve vagónu, kde se za diváky na třináct minut zavřela těžká vrata, proto jsme na výstavě *Paměť národa* v útrobách Stalinova pomníku nahnali návštěvníky do úzké chodby, slepé uličky; odejít z ní před koncem smyčky znamenalo pokazit zážitek ostatním. A proto jsme si v případě projekce *Paměť národa: 1989* zvukem a světlem uzmuli celou ulici, aby se diváci museli zastavit a projekce po celou dobu sledovat.

Jiný způsob jsme vyzkoušeli v projektu *Paměť národa: Ano/Ne*. Tam jsme nastavili systém tak, aby se výpovědi spouštěly až teprve ve chvíli, kdy se návštěvník podívá do dveřního kukátka.

Ve chvíli, kdy jsme byli donuceni použít samostatnou mluvící hlavu jako objekt, jako v případě instalace *Trabi*, jsme koncipovali zážitek jako pomyslnou křížovou cestu, tedy tak, aby na jednotlivých zastaveních diváka nic nerušilo. Zároveň jsme s mluvícími hlavami velmi šetřili – z deseti projekcí ve starých trabantech bylo mluvících hlav jen pět. To vše při vědomí, že nepracujeme s diváky, kteří by byli pevně přikování v sedačkách, a proto potřebujeme, aby byli maximálně bdělí.

instalace Trabi
Signal Festival
Praha 2019

6.2.2| PODKLAD

Minimalistický způsob záznamu nám dal neuvěřitelnou svobodu v tom, na jakých podkladech necháváme pamětníky vyprávět, protože tváře pak mohou vystupovat z jakéhokoliv pozadí. V *Osvobození 70* jsme tak v zamaštěném železničním vagónu vyprávěli příběhy cest na frontu a z fronty, cest do koncentračních táborů i do odsunu. Důležité přitom bylo, že vagón byl opravdu vyroben před druhou světovou válkou, takže události obsažené v instalaci „mohl pamatovat". Podobná očekávání jsme měli i od fungování instalace *Paměť národa: 1989*, kdy se domy Národní třídy staly podkladem pro vzpomínky a reflexe pamětníků, to vše přesně třicet let od demonstrace, která odstartovala pád komunistického režimu v Československu.

Mezi oběma zmíněnými instalacemi byl přitom podstatný rozdíl: zatímco prostředí vagónu bylo řečeno s McLuhanem velmi chladné a bezpříznakové, prostor Národní třídy byl velmi horký. Tváře se promítaly v rámci velké oslavy Korzo Národní a současný rozměr v něm podpořil i samotný podklad, reklamy na domech apod.

ukázka z projekce
Osvobození 70
Praha 2015

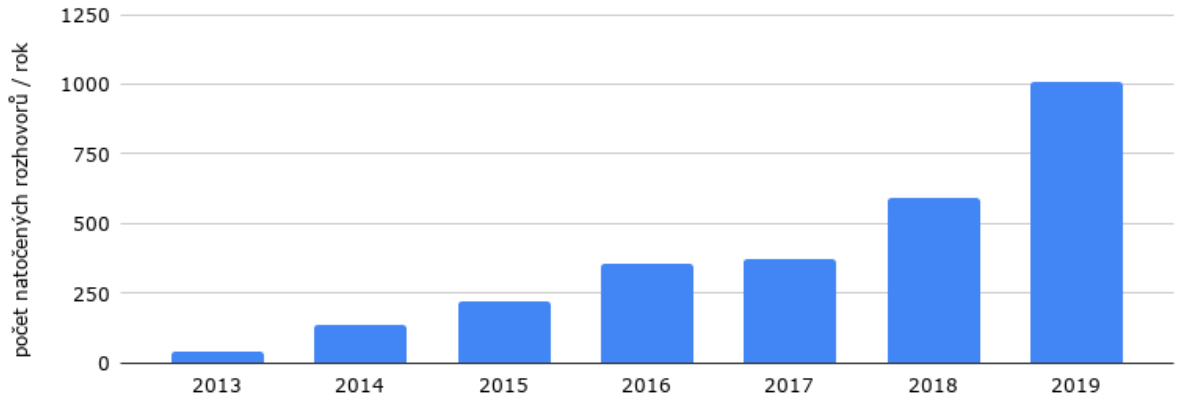
projekce
Paměť národa: 1989
Praha, 2019

6.2.3| PROSTOR PRO SETKÁNÍ S PŘÍBĚHEM

Na výše zmíněných expozicích jsme si ozkoušeli, že umíme přetavit archiv Paměti národa do zkráceného a zahuštěného sdělení, které může nést silnou emoci. Důležitou zkušeností pro nás ale také je, že se v takových chvílích vytrácí něco, co je samotnou podstatou Paměti národa. Totiž intenzivní setkání s konkrétním lidským příběhem, řečeno s Janečkem zážitek, kdy člověk před kamerou „aktualizuje hluboké osobní prožitky" či se dokonce dotýká „zkušeností, které už vlastně nelze sdílet" – a my jsme u toho. Takového setkání lze ale stěží dosáhnout jen jakkoliv umným sestřihem množství výpovědí do sebe. Proto chceme do budoucna hledat cesty, jak návštěvníky i ve veřejném prostoru konfrontovat s jednotlivými příběhy, které k nim doopravdy promluví, spíše než aby z expozic odcházeli jen s (jakkoliv silným) pocitem o určité dějinné etapě či tématu. Podobné hledání se nyní zcela aktuálně odehrává na půdorysu příprav expozic pro Instituty Paměti národa, které by měly v příštích letech vznikat v Praze, Brně, Olomouci, Pardubicích ad.

7| ZÁVĚREM

V letech 2013–2019 jsme zmíněnými metodami natočili pro Paměť národa 2 725 videorozhovorů a to nejen v České republice, ale i na Slovensku, v Německu, Izraeli či ve Spojených státech. Vedle toho v současné době spolupracujeme s dokumentaristy na Kubě, v Bělorusku a v Barmě a učíme je, jak natáčet rozhovory se svými pamětníky a využívat Paměť národa (respektive její zahraniční mutaci memoryofnations.eu) pro jejich účely.



počty pamětníků zaznamenaných systémem EyeDirect v jednotlivých letech

Ve srovnání se sbírkami United States Holocaust Memorial Museum, ke kterým se jako k referenčnímu zdroji odvolává při popisu rozsáhlosti celosvětových sbírek vzpomínek na 20. století v této práci mnohokrát citovaný Jeffrey Shandler, se Paměť národa řadí mezi největší vzpomínkové sbírky na světě.

USC Shoah Foundation Visual History Archive 51 165 nahrávek
Imperial War Museum přes 33 000 nahrávek[53]
United States Holocaust Memorial Museum 6 979 nahrávek
Paměť národa 5 642 nahrávek
Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies 4 517 nahrávek
United States. National Archives and Records Administration 1 536 nahrávek
Holocaust Documentation and Education Center 1 237 nahrávek
Bundesarchiv, Filmarchiv 463 nahrávek

Dalo by se pokračovat tím, že archiv Paměti národa v roce 2019 využívalo 9 952 registrovaných badatelů (studentů, historiků, novinářů ad.), není ale důvod k přehnanému optimismu. Dle šetření agentury NMS Market Research z roku 2016 na

53 Není zařazeno v Shandlerově výčtu, ale zařazeno by tam být nejspíše mělo.

otázku „Znáte nějakou českou organizaci/aktivitu, která natáčí vzpomínky pamětníků minulého století a zprostředkovává je veřejnosti?" odpovědělo 96 % populace 18+, že neznají žádnou. Ze 4% respondentů, kteří byli schopni odpovědět na tuto otázku kladně uvedly 3% Paměť národa/Příběhy 20. století/Post Bellum, 1% uvedlo Českou televizi. Novější šetření neproběhlo.

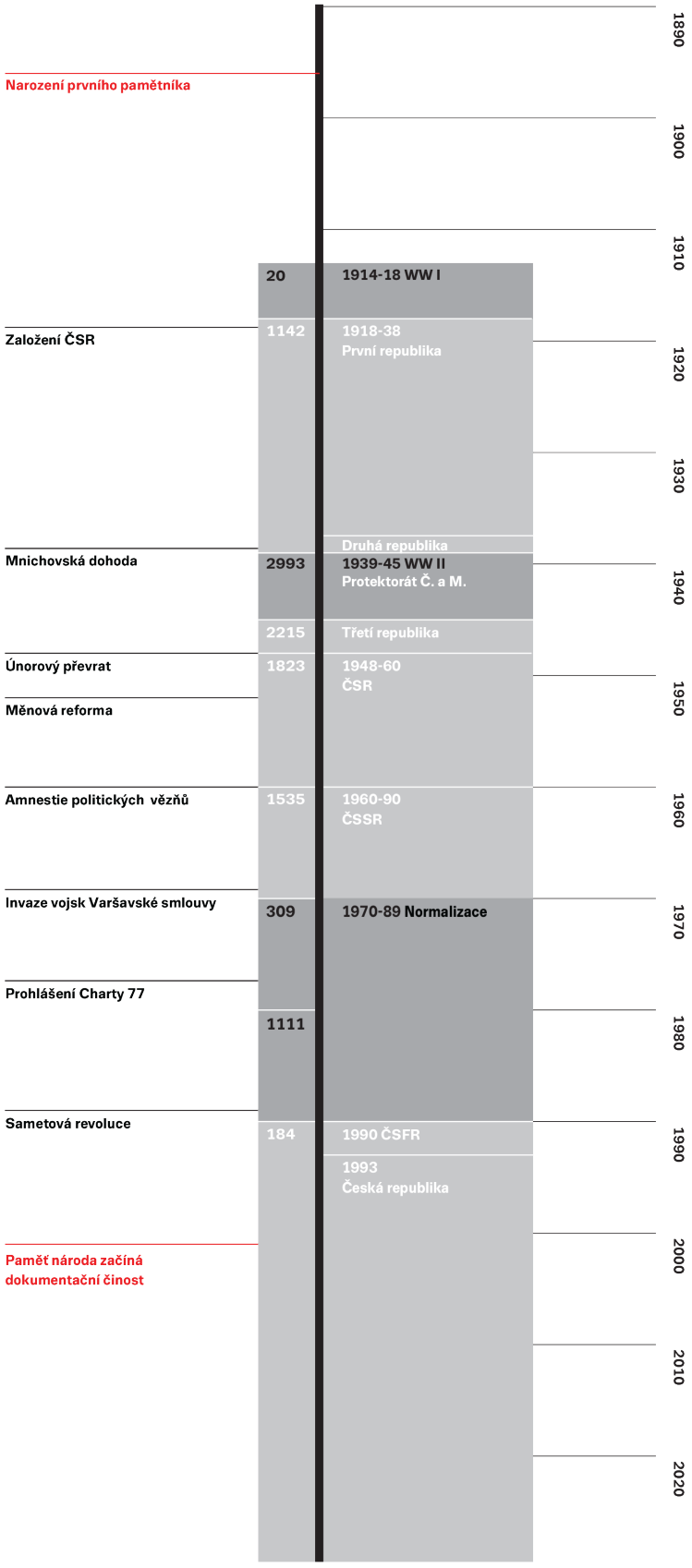
Ve zkratce se dá říci, že audiovizuální archiv Paměti národa doposud těžíme pro své projekty především my sami a stále stojí a ze své podstaty možná vždy bude stát někde na okraji jak společenského, tak i filmového a televizního světa.

Filmaři je Paměť národa zatím využívána spíše jako obrovská databáze kontaktů na pamětníky obou totalit než jako zdroj materiálu – většina autorů dává pochopitelně přednost pořízení vlastních rozhovorů s pamětníky.[54] Jelikož je ale demografická křivka neúprosná (v současné době už žije například jen zlomek pamětníků, kteří zažili druhou světovou válku), lze předpokládat, že archiv Paměti národa najde v budoucnu širší uplatnění jako zdroj materiálů pro televizní a třeba i filmovou produkci. To bude také moment, kdy dojde nejkritičtějšího zhodnocení cesta, na kterou jsme se při jeho budování vydali.

Zda se nám podařilo vybudovat archiv využitelný i pro další generace filmařů ukáže až čas. Stejně jako zda bylo dobré rozhodnutí, postavit ho na použití velmi výrazné technologie EyeDirect, kterou pokud je mi známo nepoužívá pro pořizování rozhovorů žádná jiná paměťová instituce na světě.

Zatím se ale jeví, že je možné budovat zároveň archiv a filmovou produkci a že úskalí a kompromisy, které si takový postup vynucuje, jsou bohatě vykoupeny šiří záběru, který Paměť národa poskytuje (viz vizualizace na poslední straně této práce).

54 Zároveň je nutno říci, že plejáda režisérů a střihačů, kteří pracovali s námi nahromaděným materiálem je široká, uvádím je schválně pospolu, protože při práci s archivem se mnozí střihači stali režiséry a naopak: Michal Böhm, Ivo Bystřičan, Tomáš Elšík, Petr Hátle, Janek Jirků, Robert Kirchhoff, Josef Krajbich, Robin Kvapil, Ilona Malá, David Mencl, Adam Patyk, Tomáš Polenský, Matěj Pospíšil, Karel Poupě, Jan Rendl, Ondřej Šálek, Michal Špirko, Radim Špaček, Michal Špirko, Tereza Vejvodová a další.


Paměť národa
Počet svědectví
Historické epochy
Narození prvního pamětníka
Založení ČSR
Mnichovská dohoda
Únorový převrat
Měnová reforma
Amnestie politických vězňů
Invaze vojsk Varšavské smlouvy
Prohlášení Charty 77
Sametová revoluce
Paměť národa začíná dokumentační činost
20
1142
2993
2215
1823
1535
309
1111
184
1914-18 WW I
1918-38
První republika
Druhá republika
1939-45 WW II
Protektorát Č. a M.
Třetí republika
1948-60
ČSR
1960-90
ČSSR
1970-89 Normalizace
1990 ČSFR
1993
Česká republika
1890
1900
1910
1920
1930
1940
1950
1960
1970
1980
1990
2000
2010
2020

SOUPIS CITACÍ POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

ETICKÝ KODEX POST BELLUM [online]. 2020 [cit. 2020–08–09]. Dostupné z: www.postbellum.cz/wp-content/uploads/Kodex_POST_BELLUM.pdf

EYEDIRECT.TV. About EyeDirect [online]. 2020 [cit. 2020-08-23]. Dostupné z: https://eyedirect.tv/about/

GERBAZ, Alex. Direct address, ethical imagination, and Errol Morris's Interrotron. Film–philosophy [online]. London: Film–Philosophy, 2008, 12.2 [cit. 2013–08–22]. Dostupné z: http://www.film–philosophy.com/2008v12n2/gerbaz.pdf str. 26

HOUWEN, Janna. Film and Video Intermediality. London: Bloomsbury Publishing, 2017. ISBN 9781501320989. s. 180

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

Když nejde o život, jde o...: rozhovor s Lukášem Přibylem [online]. Praha: Mafra, 2008 [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/kultura/kdyz-nejde-o-zivot-jde-o.A080124_141941_ln_rozhovory_glu

MALKIN, Benjamin S. Errol Morris Makes The Case For Spontaneity. SHOOT. 23.6.2000, Vol. 41 Issue 25. str.7

MALÝ, Václav, Ivan LUTTERER, Jiří POLÁČEK a Anna FÁROVÁ. Český člověk. Studio JB, 1997. ISBN 80-900903-4-6.

MCLUHAN, Marshall. Jak rozumět médiím: extenze člověka. Přeložil Miloš CALDA. Praha: Mladá fronta, 2011. Strategie. ISBN 978–80–204–2409–9. s. 276

PAMĚŤ NÁRODA: O PROJEKTU [online]. 2020 [cit. 2020–08–09]. Dostupné z: www.pametnaroda.cz/cs/o-projektu

POLENSKÝ, Tomáš. Tvůrčí aspekty tzv. mluvících hlav v dokumentárním filmu. Zlín, 2019. Disertace. Univerzita Tomáše Bati, Zlín. Vedoucí práce Libor Nemeškal. s. 17

PORTEL, Viktor. Metoda Errola Morrise. Praha, 2013. Bakalářská práce. FAMU. Vedoucí práce Petr Kubica. str. 4

RAPOLD, Nicolas. Interview: Errol Morris: An uncut conversation. FILM COMMENT [online]. July-August 2011 [cit. 2020-08-23]. Dostupné z: https://www.filmcomment.com/article/errol-morris-interview/

Rozhovor s Jaromírem Ulčem. PAMĚŤ NÁRODA [online] [cit. 2020-08-23]. Dostupné z: https://www.pametnaroda.cz/cs/ulc-jaromir-1950

SHANDLER, Jeffrey. Holocaust memory in the digital age : survivors' stories and new media practices [online]. 2017. Stanford, California: Stanford University Press, 2017 [cit. 2020–08–09]. ISBN 9781503602960. s. 12

SCHRADER, Paul. Game Changers: The Close-Up. FILM COMMENT [online] [cit. 2020-08-23]. Dostupné z: https://www.filmcomment.com/article/the-close-up-films-that-changed-filmmaking/

SIXTA, Václav. Paměť národa „pod Stalinem". Dějiny a současnost [online]. Dostupné z: http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2018/9/pamet-naroda-pod-stalinem/

VIDEOGRAPHER GUIDELINES [online]. 2020 [cit. 2020–08–09]. Dostupné z: www.vha.fu-berlin.de/media/pdf/vha_videographer_guidelines.pdf

VISUAL HISTORY AARCHIVE ONLINE: About Us: The Archive [online]. 2020 [cit. 2020–08–09]. Dostupné z: http://vhaonline.usc.edu/about/archive.aspx

ZAKLÁDACÍ LISTINA POST BELLUM O.P.S., veřejně dostupné například v https://www.postbellum.cz/wp-content/uploads/vz-pb-2018_web.pdf