

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Katedra divadelních a filmových studií

Bakalářská práce

Divadlo mimo divadlo

na příkladu *Očitého svědka*

Bára Erben

Vedoucí práce: Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

Studijní program: Filmová studia a Divadelní studia

Olomouc 2023

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Divadlo mimo divadlo na příkladu Očitého svědka* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

20.4. 2023

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'E. K. M.' or similar, written in a cursive style.

Poděkování

Děkuji Mgr. Martinu Bernátkovi, Ph.D. za jeho cenné rady, řadu inspirativních myšlenek a laskavý přístup při vedení této práce.

Anotace

Projekt Národního divadla *Očitý svědek* (2021) je audiovizuální dílo realizované v době pandemické situace režisérem Jiřím Havelkou a dramaturgyní Martou Ljubkovou. Jedná se o autorský film, jehož pretextem jsou autentická svědectví o tragédii na Švédských šancích, která Havelka převedl do přítomného času a přetavil je do scénáře. *Očitý svědek* byl a je stále dostupný online na stránkách Národního divadla nebo na portálu dafilms.cz. Doba covidu přinesla řadu omezení, které byly novým uvažováním o zpracování divadelních inscenací překonány. Mediální změny a vzájemné vztahy mezi médii jsou důležitými tendencemi ve vývoji umění od počátku dvacátého století, především s příchodem technologických inovací. Tyto změny vedly k novým formám prezentace, novým principům strukturování a k novým dramaturgickým strategiím. Nicméně i ve 21. století nastává kvůli covidu chvíle, kdy divadelní instituce hledaly nové dramaturgické strategie. Jako v případě *Očitého svědka*, který se nachází na pomezí performativního umění a kinematografie. Jak můžeme uvažovat o vztahu mezi divadlem a filmem v koronavirové době? Kde se tyto dva odlišné obory překrývají? Jak se dosud mluvilo o *Očitém svědkovi*? Cílem mé bakalářské práce je odpovědět na výše uvedené otázky, pomocí kombinace pojmů z oblasti divadelních, mediálních a filmových studií. Konkrétně analyzuji mizanscénu a střihovou skladbu, kde využiji pojmy jak z divadelních studií (např. dramatická postava, deklamace), tak pojmy z filmových studií (např. montáž, záběr, syžet), sémiologie a naratologie. Forma zpracování *Očitého svědka* v režii Havelky a Ljubkové je inovací ve vyprávění historické události na Švédských šancích, které je zároveň experimentem v tvorbě tradiční kulturní instituce. *Očitý svědek* nabízí další rovinu, která přímo pracuje s prvkem očitého svědectví a neschopnosti se dopátrat pravdy, což pro Havelkovu tvorbu může být charakteristické.

Klíčová slova

Divadlo mimo divadlo, filmové umění, performativní umění, očitě svědectví, Národní divadlo, masakr na Švédských šancích, mizanscéna, střihová skladba

Annotation

The Project of the National Theatre *Eyewitness* (2021) is an audio-visual work carried out at the time of the pandemic situation by the director Jiří Havelkou and the dramaturgist Marta Ljubková. This is an author's film whose pretext is authentic testimonials about the tragedy of Sweden's chances, which Havelka translated into the present tense and translated it into a script. The *Eyewitness* was and remains available only online on the National Theatre's website or on dafilms.cz. The covid era has brought a number of constraints that have been overcome by new thinking about the treatment of theatre productions. Media changes and interrelations between the media have been important tendencies in the development of art since the beginning of the twentieth century, especially with the advent of technological innovation. These changes have led to new forms of presentation, new principles of structuring and new drama strategies. However, even in the 21st century, because of the covid, there is a moment when theatre institutions were looking for new drama strategies. As in the case of the *Eyewitness*, which lies between performative art and cinema. How can we contemplate the relationship between theatre and film in coronavirus times? Where do these two distinct disciplines overlap? How has *Eyewitness* been talked about so far? The aim of my bachelor thesis is to answer the above questions, using a combination of concepts from theatre, media and film studies. Specifically, I analyze the *mise-en-scène* and editing composition, where I will use concepts from both theatrical studies (e.g. dramatic figure, declaration) and film studies (e.g. montage, scope, storyline), semiology and narratology. A form of *Eyewitness* processing directed by Havelka and Ljubkova is an innovation in the narrative of a historical event on Swedish Chances, which is also an experiment in the creation of a traditional cultural institution. The *Eyewitness* offers another plane that works directly with the element of eyewitness testimony and the inability to find out the truth, which may be characteristic of Havelk's work.

Keywords

Theatre outside the theatre, film art, performative art, eyewitness accounts, National Theatre, Swedish chance massacre, *mise-en-scène*, editing piece

ÚVOD	7
1. Kulturně-historická část.....	10
1.1. O masakru na Švédských šancích a jeho uměleckém zpracování	10
1.2. O tvorbě Jiřího Havelky: <i>Očitý svědek</i>	11
2. Formální analýza.....	14
2.1. Mizanscéna	14
2.1.1. Analýza kostýmu	15
2.1.2. Analýza líčení	17
2.1.3. Analýza osvětlení.....	17
2.1.4. Analýza herectví	19
2.1.4.1. Analýza gestiky a mimiky	20
2.1.4.2. Analýza hlasového projevu.....	23
2.2. Analýza střihové skladby a filmového času u filmu <i>Očitý svědek</i>	25
2.2.1. Vnímání filmu a jeho umělecká hodnota	25
2.2.2. Analytické postupy vztahů mezi záběry podle Bordwella a Thompsonové	26
2.2.2.1. Kompoziční vztahy záběrů v <i>Očitém svědkovi</i>	26
2.2.2.2. Rytmické vztahy záběrů v <i>Očitém svědkovi</i>	26
2.2.2.3. Prostorové vztahy záběrů v <i>Očitém svědkovi</i>	27
2.2.2.4. Časové vztahy záběrů v <i>Očitém svědkovi</i>	27
3. Recepční rámec.....	32
3.1. Online sledování před a po covidu.....	32
3.2. Inspirace Havelky ve virtuálním prostředí.....	33
ZÁVĚR	35
PRAMENY A LITERATURA	37
SEZNAM ILUSTRACÍ	38

ÚVOD

Dokumentární anatomie masové vraždy *Očitý svědek* (premiéra 18. února 2021) v režii Jiřího Havelky spadá do projektu Národního divadla *Divadlo mimo divadlo*¹ a je svým zpracováním originální. Původně měl mít *Očitý svědek* jevištní podobu, která by byla postavená na dokumentárních materiálech o masakru na Švédských šancích (v noci z 18. na 19. června roku 1945)² a formálně zpracovaná do podoby antického divadla, tedy „princip postavy, která přichází na jeviště, aby nám sdělila, co se stalo kdesi v zákulisí. Přesně tak, jak jsou konstruovaná antická dramata.“³ Havelka a dramaturgyně Marta Ljubková přemýšleli o jiném zpracování, než je pouhé převedení divadla do filmu nebo zfilmování divadelní derniéry. Proto se nejedná o převedení jevištního tvaru, ale o tvar úplně nový. To je hlavní důvod, proč věnuji velkou pozornost této výjimečné **profilmické divadelní inscenaci** postavené na pretextu archivních materiálů.

Koncept *Divadlo mimo divadlo* (2021) je projekt Činohry Národního divadla, který v době koronavirové pandemie reagoval na problém omezení divadelního života. Snažili se najít cestu, která nepřerušuje kontakt s diváky. Projekt *Divadlo mimo divadlo* i po znovuotevření divadel stále funguje. Můžeme říct, že se jedná o „nový jevištní tvar“, kterým je přetavení starého způsobu divadelního představení do nového, strhujícího zážitku mimo divadelní budovu a jeho umístění přímo do obývacího pokoje. K takové změně je nevyhnutelná změna média, které je schopno zážitek divákovi zprostředkovat v jiném čase a na jiném místě. Mediální změny a vzájemné vztahy mezi médii jsou důležitými tendencemi ve vývoji umění od počátku dvacátého století, především s příchodem technologických inovací.⁴ Tyto změny vedly k novým formám prezentace, novým principům strukturování a k novým dramaturgickým strategiím. V projektu Národního divadla se tedy jedná o nové dílo, které má základy v divadelním představení, ale hledá pro zvukovou a vizuální složku novou tvář.⁵

Divadlo bohužel nelze snadno zprostředkovat skrze filmové médium tak, aby si zachovalo veškeré divadelní prvky, a zároveň nepůsobilo jako divadelní záznam. Proto vyvstává otázka, zdali je to stále ještě divadlo? První projekt *Divadla mimo divadlo* byl filmový přepis divadelní derniéry Daniely Špinar *Za krásu* (2019). *Ty v mém domě* (2021) v režii Jiřího Austerlitze je další projekt Národního divadla, který ale vznikl už ve chvíli, kdy během lockdownu začalo být téměř vše

¹ Jiné počiny tohoto projektu: *Za krásu*, *Ty v mém domě*, *Kouzelná země*, *Faust - seriál*.

² ŠPALKOVÁ, Marie. *Horní Moštěnice: kapitoly z dějin obce*. Kojetín: Pro obec Horní Moštěnice vydala společnost KATOS CZ, 2006. str. 114–115.

³ „Princip postavy, která přichází na jeviště, aby nám sdělila, co se stalo kdesi v zákulisí. Přesně tak, jak jsou konstruovaná antická dramata.“ HAVELKA, Jiří. *Očitý svědek* [online]. [cit. 9.4.2023]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/ocity-svedek-3266372>.

⁴ „V nejširším kulturním kontextu film vstupoval do interakcí s vývojem urbanistiky, zbrojního průmyslu, proměnami v celkové struktuře masové zábavy nebo s přesuny ve strukturaci společnosti. Opětovné zintenzivnění intermediálních průniků (v rovině formální, ekonomické i technologické) přinesl rychlý rozvoj televize po 2. světové válce a od 70. let také elektronické a digitální technologie zpracování obrazu a zvuku.“ SZCZEPANIK, Petr. *Filmy, které vidí vlastní vidění.: Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii*. [online]. Brno, 2002 [cit. 2023-03-13]. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2011/IM091/um/disertacni_prace_szczepanik.pdf. str. 1.

⁵ *Divadlo mimo divadlo* [online]. [cit. 9.4.2023]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/divadlo-mimo-divadlo>.

(práce, studium, kina – nahrazená streamovacími službami) převáděno do virtuálního prostředí, které tak bylo přehlcené. *Ty v mém domě* akcentuje hru založenou na komunikaci s divákem a princip herce, který je přítomen skrz audiovizuální přenos. Tím zde funguje princip spoluprožívání, který se v jiných online projektech vytváří těžko.

Očitý svědek se nachází na pomezí performativního umění a kinematografie. Tento fenomén se nazývá *intermedialita*.⁶ *Očitý svědek* je příklad konvergence médií, jež se prohloubila reakcí na pandemickou situaci, kdy zprostředkování uměleckých děl divákům, muselo být přetavené do formy, která bude fungovat v online prostředí. Jedná se o experiment v tvorbě tradiční kulturní instituce. Zároveň, způsob provedení *Očitého svědka* je inovací ve vyprávění historické události na Švédských šancích. Do vzniku této Havelkovy autorské tvorby o masakru, existovaly pouze dokumenty, reportáže nebo knihy. Místo definování *Očitého svědka* jako čisté formy filmového média nebo performativního umění se zaměřuji na divadelní prvky, které se ve filmovém zpracování *Očitého svědka* mohou stále vyskytovat. Přeci jen se jedná o projekt Národního divadla, kde účinkují herci jeho souboru a původní verze byla psaná jako jevištní tvar. Jak se dosud o *Očitém svědkovi* mluvilo? Platí všude stejné principy, protože je herectví i práce s kostýmem u všech postav v podobném stylu?

Jak se změnilы recepční návyky během koronavirové pandemie? Jak moc se zvýšila konzumace streamovacích platforem? Může mít streamování nějaké výhody? Cílem mé bakalářské práce je odpovědět na uvedené otázky pomocí kombinace pojmů z oblasti divadelních, mediálních a filmových studií. Konkrétně analyzuji mizanscénu a stříhovou skladbu, kde využiji pojmy jak z divadelních studií (např. teatralita, dramatická postava, deklamace), tak pojmy z filmových studií (např. montáž, záběr, syžet), sémiologie a naratologie.

Bakalářskou práci rozdělují na tři hlavní části. V první teoretické části představuji jiné formy zpracování masakru na Švédských šancích a zaměřuji se na výjimečnost filmu *Očitý svědek* Jiřího Havelky. V druhé části se zaměřuji na dvě analyticky nejzajímavější kategorie formálního zpracování. Nejdříve na **mizanscénu**, rozdělenou na čtyři její aspekty (kostým,⁷ líčení, osvětlení a herectví), poté na **stříhovou skladbu a filmový čas**.

K analýze kostýmu využívám kapitolu o kostýmu a líčení z knihy *Analýza divadelního představení*⁸ od Patrice Pavise a bakalářskou práci od Ivany Vojtové *Vliv divadelního kostýmu na herce*.⁹ Oba texty se soustředí hlavně na funkci kostýmu a spoluutváření dramatické postavy, což je cílem této kapitoly. U druhého textu ještě využívám informace o vývoji divadelního kostýmu v odraze odívání v různých historických etapách, konkrétně po druhé světové válce. Druhou

⁶ Intermedialita v širším vymezení je projevem vztahů dvou či více mediálních forem, které vstupují do takové vzájemné konceptuální fúze (sloučení), v níž obě interagující média již nelze od sebe oddělit a vrátit jim původní koherenci. Koncepty jednoho média nahradí v jejich funkci koncepty média druhého, a tím danou mediální formu zevnitř transformují.

⁷ Kostýmy v *Očitém svědkovi* připravila Andrea Králová a scénu Martin Černý.

⁸ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Přeložil Kateřina NEVEU. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020. str. 175–293.

⁹ VOJTOVÁ, DiS., I.: *Vliv divadelního kostýmu na herce*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. 2011 str. 36–42.

podkapitolou je **herectví (gesta, mimika a hlas)**, pro které je vhodná kniha od Noemi Zárubové *Gesta a mimika: učební texty pro studenty nonverbálního a komediálního divadla*,¹⁰ kde primárně využívám informace o studiu obličeje a souboru mimických svalů pro dané emoce, které mi pomohou objasnit rozsah pohybů v obličeji daných herců. Kniha mi už ale nenabízí informace o hlasovém projevu, který taktéž ovlivňuje mimiku v obličeji. Pro rozbor zvukového hereckého projevu, tedy na deklamace, intonace a práce s dechem, mi slouží kniha *Příspěvky k teorii divadla*¹¹ od Jiřího Veltruského. Oba rozborů mizanscény zkoumám na třech protikladných postavách.

Druhou analyzovanou kategorií je **stříhová skladba a filmový čas**, u kterého je zapotřebí analyzovat také obraz, protože právě na něj je stříh navázán. Inspiruji se analytickými postupy **vztahů** mezi záběry podle Davida Bordwella a Kristin Thompsonové z knihy *Umění filmu*,¹² konkrétně části o mizanscéně, kameře, záběrování a stříhu. Také čerpám z textu od Josefa Valušiaka *Základy stříhové skladby*,¹³ kde je stručněji vysvětlený a popsán filmový čas. V neposlední řadě pracuji s knihou *Analýza divadelního představení* od Patrice Pavise, konkrétně kapitolou *Divadelní a filmová analýza: Marat/Sade*, kde je podobný princip zfilmované divadelní inscenace v režii Petera Brooka,¹⁴ která je přizpůsobená filmovému jazyku jako u příkladu *Očitého svědka*.

Poslední část své bakalářské práce věnuji **recepčním** návykům, které se v průběhu pandemie změnily. Vzrostla také domácí konzumace filmové a divadelní tvorby. Vycházím ze svých vlastních zkušeností a také z faktů *výzkumné zprávy pro Státní fond kinematografie*.¹⁵ Jako studentka filmové a divadelní vědy, jsem polovinu tříletého bakalářského studia strávila doma a nemohla jsem navštěvovat kina ani divadla. Pozorovala jsem proměnu svých recepčních návyků, vzrůstající neschopnost soustředění a problematiku „netflixového“ fenoménu, který se díky covidu ocitl v první linii.

¹⁰ ZÁRUBOVÁ-PFEFFERMANNOVÁ, Noemi. *Gesta a mimika: učební texty pro studenty nonverbálního a komediálního divadla*. V Praze: Akademie múzických umění. str. 46–68.

¹¹ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvek k sémiologii herectví*. In Týž. *Příspěvky k teorii divadla*. 2. vydání. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2019. České divadlo. str. 117–143.

¹² BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. str. 159–341.

¹³ VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby* [online]. [cit. 2023-01-28]. Dostupné z: https://www.famu.cz/media/Texty_k_%C3%BAvod%C5%AFm_do_oboru_st%C5%99ihov%C3%A1_skladba.pdf. str. 114–115.

¹⁴ Brook chtěl zjistit, zda „lze najít čistě kinematografický jazyk, který by nás uchránil před neživou a nezáživou povahou filmového záznamu divadelní hry.“ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020. str. 175.

¹⁵ *Český filmový divák v době covid-19: Redukce dopadů krize a nové příležitosti pro filmovou distribuci: Výzkumná zpráva pro Státní fond kinematografie* [online]. 2022 [cit. 2023-02-22]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/364069137_Cesky_filmovy_divak_v_dobe_covid-19_Redukce_dopadu_krize_a_nove_prilezitosti_pro_filmovou_distribuci_Vyzkumna_zprava_pro_Statni_fond_kinematografie_VSE_2022.

1. Kulturně-historická část

1.1. O masakru na Švédských šancích a jeho uměleckém zpracování

Masakr na Švédských šancích se odehrál na Přerovsku hned po konci druhé světové války. Na přerovském nádraží se setkaly dva transporty. V jednom vlaku jeli Karpatští Němci a Slováci, kteří byli během války odsunuti do Sudet a vraceli se domů do Dobšíně a jiných obcí. V druhém vlaku jeli vojáci, „bývalí příslušníci 1. československého armádního sboru, pod vedením poručíka Karola Pazúra. Setkání skupin, z nichž někteří se osobně znali, vyústí v masovou vraždu 265 navrátilců [...]. Svědkem [...] se stává obec Lověšice a její obyvatelé.“¹⁶

O masakru na Švédských šancích nebyl do roku 1989 žádný záznam. Od té doby vzniklo zhruba 15 variant dokumentárního zpracování (jak knižních, reportážních, tak filmových), kdy ani jedna z variant není hraného typu. Filmové dokumenty jsou převážně postavené na mluveném slovu (vypravěče nebo historika), které je doprovázeno nejčastěji fotografiemi, výpověďmi rodin obětí masakru, dokumenty či kinematografickým zobrazením Švédských šancí ze současnosti. Mezi takové patří například půlhodinový dokumentární snímek *Bez šance* od Svatavy Měrkové z roku 2015.¹⁷ Ve snímku se objevují dobové záběry, novinové články a fotografie, které autorka o události získala z archivních materiálů z Přerova, z Muzea Komenského v Přerově a od přímých příbuzných účastníků masakru. Ze samotných protokolů z výslechu autorka nečerpala. Dokument je věnován obětem největšího poválečného masakru u nás, proto je celý film zpracován z pohledu rodin obětí, které vyprávějí hrůzu, kterou zažili jejich rodiče nebo prarodiče. Informace, které zaznívají v dokumentu jsou od historiků a přímých účastníků masakru, kteří kopali jámu pro „mrtvé koně“ nebo se zúčastnili odkrývání hrobů pohřbených. Oblečení a líčení osob, které se v dokumentu objevují, není výrazné ani stylizované.

Vystupování lidí před kamerou je naprosto přirozené. Z valné většiny jsou zachyceny pouhé rozhovory s příbuznými nebo historiky. Dokument *Masakr na Švédských šancích*¹⁸ (2000) od Anny Beckové pro Českou televizi, je dalším zachycením této události. Autoři dokumentu pracují s protokoly vyslychaných a se spisy trestní věci. Zmiňují například Arnošta Kubíka, obyvatele Lověšic, který se po kopání hrobů odebral domů, kde se musel opít, aby zapomněl na výjevy, kterým musel přihlížet. Dokument také pracuje s informacemi od historika Františka Hýbla, s úředními záznamy a s detaily z příběhů, které vyprávějí pamětníci. Některé osoby projevují autentické emoce, které jsou pro dokument prospěšné, protože se příběh intenzivněji dostává přímo k divákům. Snímek není vizuálně ani stylisticky náročný, spíše jen zachycuje a dokumentuje minulost a dobovou současnost. V obou případech nemůžeme hovořit ani o hraném dokumentárním filmu.

¹⁶ *Národní divadlo: Očitý svědek* [online]. [cit. 2023-01-27]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/ocity-svedek-3266372>.

¹⁷ MĚRKOVÁ, Svatava. *Bez šance* [online]. [cit. 9.4.2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=1gPyg45cPBc>.

¹⁸ BECKOVÁ, Anna. *Masakr na Švédských šancích* [online]. [cit. 9.4.2023]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1021224614-masakr-na-svedskych-sancich/>.

Byla natočena reportáž pro přerovskou internetovou televizi při příležitosti pochování obětí masakru na Švédských šancích. Článků o tomto tématu najdeme na různých portálech mnoho.¹⁹ Nejznámější knihy jsou od historika PhDr. Františka Hýbla *Krvavá noc na Švédských šancích nedaleko Přerova* (2015) a autorky Lenky Chalupové *Kyselé třešně* (2020). Hýbl píše o městu Přerov v průběhu, a především na konci druhé světové války. Zaměřuje se na tzv. Benešovy dekrety a odsun Němců z československého území i excesy spojené s návratem obyvatel ze Sudet na Slovensko, kdy zmiňuje červnovou masovou vraždu 267 obětí z řad slovenských Karpatských Němců a jiných národností. Ke konci knihy píše o zveřejnění této hromadné vraždy československé společnosti až po listopadu 1989. Kniha *Kyselé třešně* není faktografickou učebnicí, ale vykresluje příběh jednoho z obyvatel venkova na jaře 1944 na pozadí této historické události. Lenka Chalupová vychází z historických dokumentů a vyprávění pamětníků.

Havelkovo uchopení události na Švédských šancích v podobě *Očitého svědka*, je jedinečnou formou zpracování tohoto tématu, které do této chvíle nevzniklo. To je hlavní důvod, proč se věnuji tomuto dílu, které se tolik liší od jiných dosud zpracovaných audiovizuálních děl.

1.2. O tvorbě Jiřího Havelky: *Očítý svědek*

Dokument o masakru na Švédských šancích v jevištní podobě nebo jako hraný film do roku 2020 nevznikl. Jak zmiňuji v úvodu, *Očítý svědek* měl mít podobu divadelního představení, které se kvůli covidu nezrodilo. Je nutno poznamenat, že Havelka uvažoval o filmovém zpracování ještě před vznikem divadelního scénáře. Vznikla verze filmového scénáře rekonstruující událost na základě autentických svědectví, který nabídl České a Slovenské televizi. Obě televize navrhovaly udělat spíše mini-sérii. Havelka opustil svůj původní nápad a začal se věnovat tématu **nespravedlnosti** – mapoval při tom období 1945–1948, konkrétně zpracování jednotlivých svědectví účastníků tragédie, která si navzájem protiřečí. Ani o to neměli producenti zájem, což vedlo Havelku ke spolupráci s Martou Ljubkovou (šéfdramaturgyní Činohry Národního divadla,²⁰ kde působila až do konce sezony 2021/2022), kdy začali uvažovat nad divadelním zpracováním.²¹ První filmové zpracování *Očitého svědka*, neboli dokudrama jak ho známe dnes, vzniklo až v rukou Jiřího Havelky, který jako první oživil duchy obětí onoho masakru filmovým herectvím. Jedná se o profilmickou divadelní inscenaci, která je postavená na předloze (archivních materiálech a protokolech výpovědí). Havelka doslovně přenesl původní výpovědi svědků do scénáře a pouze je převedl do přítomného času. V době pandemie se veškerá komunikace odehrávala ve virtuálním prostředí s webkamerou (např. *Zoom*, což je jedna z komunikačních online platforem). Online prostředí a tzv. zoomové okno inspirovalo Jiřího Havelku k podobnému formálnímu zpracování. Zoomové okno totiž jemu i dramaturgyni Martě Ljubkové připomnělo

¹⁹ např. iDNES.cz: KLIMKOVÁ, Petra. *Historik odkryl nevídaná fakta o masakru*. [online]. [cit. 9.4.2023]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/olomouc/zpravy/svedske-sance-frantisek-hybl-historik-prerov-nemecke-vyznamenani-karol-pazur.A171012_357500_olomouc-zpravy_mip.

²⁰ *Marta Ljubková* [online]. [cit. 2023-04-13]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/profil/marta-ljubkova-1605604>.

²¹ *Očítý svědek – dějiny z první ruky?* [online]. [cit. 9.4.2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=cF2LioE2IVA>. min. 10.

policejní a soudní výslechy,²² které měli připravené pro jevištní formu. V tomto unikátním filmovém zpracování vystupuje 34 „mluvících hlav“ u výslechu bez jakéhokoliv zásahu detektiva. Herci jsou celou dobu snímáni v polodetailu, s přímým pohledem do kamery.



[1 a 2: z dokumentu *Bez šance*, r. Svatava Měrková]



[3 a 4: z dokumentu *Masakr na Švédských šancích*, r. Anna Becková]



[4 a 5: z filmu *Očitý svědek*, r. Jiří Havelka]

²² *Národní divadlo: Očitý svědek* [online]. [cit. 2023-01-27]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/ocity-svedek-3266372>.

Očitý svědek měl původně vypadat jako dokumentárně-politické divadlo.²³ Nakonec se jedná o unikátní zpracování v rámci projektu *Divadlo mimo divadlo*, jelikož nejde o pouhý záznam divadelní inscenace, nýbrž o celé přepsání projektu tak, aby mohlo vzniknout kinematografické dílo. V hlavních rolích vystupují herci a herečky z Národního divadla. Mnohé recenzní portály²⁴ uvádí *Očitého svědka* jako divadelní záznam či videoinscenaci. Portál ČSFD uvedl v roce 2021 v popisu *Očitého svědka*, že se jedná o divadelní záznam. Po roce od vzniku audiovizuálního díla portál ČSFD, jehož uživatelé hodnotí dílo 77 procenty, přepsal označení divadelního záznamu na žánr drama. Jiné recenzní články²⁵ o *Očitém svědkovi* píší jako o dokumentu, filmovém díle nebo díle, které se nachází na pomezí filmu a divadla. Nedefinují *Očitého svědka* jako čistou formu filmového média nebo performativního umění, tedy jako to, čím skutečně je, ale zaměřují se na divadelní prvky, které se ve filmovém zpracování *Očitého svědka* mohou stále vyskytovat, přestože se jedná o filmové dílo. Film není pouze divadlo, uchopené skrze kameru. Divadlo, zase vzniká už jen tím, že se na dílo **díváme** jako na divadlo. To znamená, že hlavní roli hraje divákova **perspektiva**.

V analýze se věnuji tomu, jak se ve filmovém rámu, který je pro hereckou roli velmi omezen, pracuje s tělem, gesty, mimikou, kostýmem a líčením. Tomu, jak v *Očitém svědkovi* vypadá střihová skladba.

²³ *Očitý svědek – dějiny z první ruky?* [online]. [cit. 9.4.2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=cF2LioE2IVA>.

²⁴ např. lidovky.cz: MACHALICKÁ, Jana. *Režisér Havelka v nové inscenaci dokazuje, že zlu vždy pomáhá strach* [online]. [cit. 9.4.2023]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/recenze-reziser-havelka-v-nove-inscenaci-dokazuje-ze-zlu-vzdy-pomaha-strach.A210226_130559_ln_kultura_jto.

²⁵ např. hybris.cz: STEJSKALOVÁ, Tereza. *Nevím, neznám, neviděl jsem: Očitý svědek bez viny?* [online]. [cit. 9.4.2023]. Dostupné z: <https://www.hybris.cz/nevim-neznam-nevidel-jsem-ocity-svedek-bez-viny>.

2. Formální analýza

Druhá kapitola je strukturována do dvou hlavních částí. Obsah první části je **mizanscéna**, kde popisují její vlastnosti a funkce. Poté se z obecného přesouvám ke konkrétním analytickým postupům mizanscény přímo u *Očitého svědka*, kterou následně dělím na čtyři podkapitoly o **kostýmu, líčení, osvětlení** a o **herectví**. Vybrala jsem si tři konkrétní analyzované postavy pro kostým i herectví tak, aby byly navzájem odlišné (pohlavím, postavením či výrazovým prostředkem). První postava je vždy zástupkyně ženského pohlaví, jedoucí v transportu osob vracejících se ze Sudet na Slovensko. Druhou analyzovanou postavou je vždy zástupce obyvatel Přerova mužského pohlaví. Třetí vyslýchanou a mnou analyzovanou postavou je také vždy muž, příslušník vojenské služby z transportu jedoucího z Prahy na Slovensko.

Obsahem druhé části této kapitoly je **stříhová skladba a filmový čas**, kde se zaměřuji na divácké vnímání filmu, na syžet a řazení záběrů za sebou. O jaký druh stříhové skladby se jedná a jaká zde platí pravidla, nastíním u 6 konkrétních postav (Bedřicha Smetany, Gejzy Gladiče, Antonína Mikloše, Rudolfa Kubíka, Josefa Skalky a Františka Obadálka) ve vybrané stopáži (00:25:12–00:36:54), která nabízí nejvíce neshod ve výpovědích svědků. Mým cílem není učinit jednoznačný verdikt o pravdivosti události, ale zaměřit se na **změnu charakterů** postav vlivem stříhové skladby. Proto je tato vybraná stopáž z hlediska analýzy nejrelevantnější.

2.1. Mizanscéna

Po zhlédnutí filmu si diváci možná nepamatují práci se stříhem či zvukem mimo obraz, ale rozhodně si pamatují atmosféru, kostýmy hlavních postav, rekvizity či tzv. druhý plán, „což jsou vrstvy obrazu, které zaplňují osoby nebo objekty“²⁶ v popředí, ve středním plánu nebo v pozadí. Pamatují si tady *mizanscénu* neboli to, co je vidět na plátně. Termín mizanscéna (z francouzského **mise en scène** – „dát na scénu“) se zpočátku používal v souvislosti s režírováním divadelních her. V současnosti se jedná o režisérskou kontrolu nad tím, co se objeví nebo neobjeví ve **filmovém záběru**.²⁷ *Očitý svědek* má mizanscénu velmi jednoduchou. Někdo by mohl říct, že dokonce žádnou. To není tak úplně pravda. Mizanscéna zahrnuje také práci se světlem nebo rozmístěním a chováním postav. I tyto prvky ovlivňují atmosféru celého záběru. Mizanscéna může dokonce vyjadřovat pocity a myšlenky postav, proto je pro režiséra práce s ní, velmi důležitá. Součástí mizanscény mohou být postprodukční úpravy, například titulky vložené do obrazu, které mají informační charakter. Informují diváky o místě a času v syžetu. V *Očitém svědkovi* jsou postprodukčně doplněná klíčová slova (jakési motivy), která se objevují u postav podle toho, co říkají. Tyto textové prvky mohou posilovat propojení mezi jednotlivými výpověďmi a také jsou antiiluzivním kontrastem.

Podle Bordwella a Thompsonové můžeme mizanscénu rozdělit na čtyři následující

²⁶ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. str. 198.

²⁷ Tamtéž str. 159.

aspekty: 1) prostředí, 2) kostýmy a masky, 3) osvětlování a 4) inscenování, kterými se pro výběr kategorií analýzy inspiroji.

2.1.1. Analýza kostýmu

Jak filmový, tak divadelní divák se s hercem a postavou setkává nejdříve prostřednictvím kostýmu. Někdy nás přesná analýza kostýmu může dovést do slepé uličky, kdy zapomeneme jak kostým přesně souvisí s danou postavou a jaký má vliv na celý film. „Kostým má i roli signalizační. Prozrazuje pohlaví, věk, často také příslušnost k sociální skupině nebo dokonce povolání svého nositele.“²⁸ Také dobu, styl a osobní priority. U *Očitého svědka* se soustředím na to, jak jsou kostým a rekvizita hercem využity, jak kostým určuje herecký výkon a jak může ovlivňovat divácké vnímání postavy. Všichni vypadají podobně. Znamená to, že všude jsou stejné principy? Pomáhají v *Očitém svědkovi* dobové kostýmy navodit atmosféru roku 1945?

Anna Repaská (hraje Anna Fialová)

Anna byla spolu s rodinou násilně evakuována z Dobšíně na Slovensku do Šluknova v Sudetech a rok poté (po konci 2. sv. války), se rozhodli vrátit zpět.

Herec „se neskryvá pod masku, aby zatajil svou podstatu, ale obléká si masku, aby skrze ni, její dramaticko-estetické hodnoty, a především skrze její vztahy k ostatním dramatickým postavám odhalil svoje lidství. Masku přináší herci určitý stupeň odcizení, či spíše osvobození od sebe sama, ať už je použita komplexně nebo fragmentárně, náznakově.“²⁹ Annu Repaskou si vybírám jako zástupkyni ženského pohlaví, která má na sobě nejvíce typické oblečení poválečné doby. Šatník žen střední třídy tvořily sukně a svetr. Na hlavu si ženy nejčastěji uvazovaly šátky. V zimě nosily jako svrchní vrstvu kabátek od kostýmu, nepromokavý plášť nebo pelerínu. Oděv postav se v *Očitém svědkovi* po celou dobu nemění, protože se děj odehrává pouze v jeden čas a na jednom místě. To nám do určité míry může ztížit analýzu, neboť změna oblečení během filmu nebo divadelní inscenace je pro diváka zásadní pro pochopení pocitů postavy a jejího vývoje.

Postava Anny Repaské je oděna do tmavé halenky košilového střihu s tmavým, až nenápadným vzorem, přes kterou má šedý pletený svetr. Oděv sám o sobě naznačuje nízké postavení ve společnosti. Takovýto styl oblečení je schopen velmi potlačit ženskost, k čemuž také napomáhá šátek v oranžové a bílé barvě uvázaný na hlavě. Anna Repaská si oblečení po celou dobu výsledku neupravuje. Z jejích pohybů bohužel nemůžu vyčíst, zda se v něm cítí komfortně či



²⁸ VOJTOVÁ, DiS., I.: *Vliv divadelního kostýmu na herce*. Bakalářská práce/ Praha. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011. str. 39.

²⁹ KOLÍNSKÝ, P.: *Kostým a herecká tvorba*. Akademie múzických umění, Praha. 1993. str. 48.

nikoliv. Je zde však patrné, že kostým herečce pomáhá vybudovat dramatickou postavu. Napovídá to nejen její mimika, ale také celkové vyznačování postavy, které koresponduje s tím, co říká.

František Vaculík (hraje Matyáš Řezníček)

František Vaculík je občan z Přerova. Po denním zaměstnání šel v den masakru pěšky do Lověšic za svou milenkou, se kterou měla dvě nemanželské děti.

Divák u kostýmu herce vnímá existenciální stránku, tedy jak se herec sžil s kostýmem, a strukturální stránku, tedy to, co z toho vyplývá pro význam celku. U Františka je vidět mnoho pohybů a gest. Světlá košile s béžovým kabátem mu nebrání tyto pohyby provádět. Jako pokrývku hlavy kostyméři zvolili dobovou bekovku s kšiltem. Bekovka nikterak neomezuje herecký výkon, ani neslouží jako rekvizita. Ke konci výslechu si pokrývku hlavy levou rukou snímá a pokládá na stůl. Tímto pohybem, touto pohybovou výplní vzniklo krátké ticho, které bylo nezbytné v rámci dramaturgie, kdy si v onom momentu postava uvědomuje své chyby.



Eugen Surovčík (hraje Zdeněk Pecha)

Jedná se o velitele vojenské jednotky pěšího pluku 17., který se vracel z Prahy na Slovensko posledním transportem své jednotky.

Jako první se prostřednictvím kostýmu divák setkává s hercem a postavou. Oblečení Surovčíka už samo o sobě napovídá, jakého je postavení. Je oděn do zelené vojenské košile s hnědou kravatou a mohutným tmavým kabátem. Jeho oblečení připomíná vojenskou uniformu velitele, která už sama o sobě budí respekt a nepříjemné pocity nadřazenosti.



2.1.2. Analýza líčení

Líčení bylo pro začátek kinematografie nezbytné, jelikož by tváře herců nebyly pořádně vidět na filmovém materiálu, který se kdysi používal.³⁰ „Přeměna herce v dramatickou postavu, [...] by měla být navenek patrná na první pohled, ještě dříve, než se herec začne na jevišti projevovat.“³¹ Jako líčení můžeme vnímat také masku, kterou může být paruka, falešný knír, škraboška, která dokáže naprosto změnit podobu lidské tváře v monstrum. Film, a obzvlášť detail, dokáže odkrýt veškeré nedokonalosti na kráse (vrásky, jizvy nebo povadlou pleť), proto je filmový make-up důležitý primárně proto, aby nedokonalosti nepoutaly divákovu pozornost více než herecký výkon. Při popisu líčení je náročné rozeznat a oddělit přirozené rysy v obličejí a ty zvýrazněné, které obličej proměňují. Proměňovat tvář může i samotné svícení. Zvýraznění rysů usnadní sledování základních mimických prvků. „Divák vnímá atmosféru a emoční zabarvení, jež k němu z nalíčených tváří a těl proudí.“³²

Tvář Anny Repaské vypadá na první pohled nenalíčeně. Při bližším zkoumání její tváře zjišťuji, že má velmi jasně zvýrazněné obočí a na očních víčkách má světle hnědé stíny, které jí přirozeně zvýrazňují a zvětšují oči. Nejvýraznější na její tváři jsou rty, které má zvýrazněné matnou, světle růžovou rtěnkou. Obočí, oči i rty jsou pro ni hlavním výrazovým prvkem při vyjadřování jejich nepříjemných vzpomínek a pocitů. Celá tvář vypadá realisticky bez rušivých prvků.

František Vaculík a Eugen Surovčík nosí krátké vousy, které nepůsobí zanedbaně. Jejich tváře vypadají čistě, ale jestli se v tomto případě jedná o krycí make-up, to říct bohužel nemohu.

2.1.3. Analýza osvětlení

Světlem můžeme vyprávět a vyjadřovat emoce postav. Styl svícení dokáže říci, jak se postava cítí, co si myslí o okolním světě. Světlé a tmavé části obrazu dopomáhají vytvořit kompozici obrazu, a tak zdůraznit důležité prvky ve filmovém rámu. Světlé části poutají pozornost, naznačují důležitost nebo zviditelňují texturu či tvar. Tmavá místa mohou zvyšovat napětí a tajemství. V *Očitém svědkovi* takovou práci se světlem najdeme jen stěží, jelikož se svícení téměř nemění. Ve všech záběrech dominuje horní styl svícení s kombinací bočního, který vytváří lehký stín v obličejí. Postavám tak zvýrazňuje rysy, ale také tvoří kruhy pod očima, a tím vypadá postava unaveně nebo smutně. Světlo nejvíce dopadá na čelo a nos. Barva svícení je spíše do bílé zářivkové barvy, která vyvolává nepříjemné pocity – nikdo nechce být „stále na očích“ a pod neustálou kontrolou. To může vést k potlačení lži při výslechu pachatelů či svědků. Chlad, který barva svícení v *Očitém svědkovi* vytváří vyvolává soucit. Totéž platí o barvě pozadí. „Filmaři si pro

³⁰ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. str. 170.

³¹ KOLÍNSKÝ, P. *Kostým a herecká tvorba*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1993. str. 20.

³² PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020. str. 288.

pozadí často volí chladné nebo bledé barvy, protože nejsou tak výrazné.³³ Což platí i u *Očitého svědka*, kdy filmaři volí chladné a lehce tmavší barvy pozadí, které nezobrazují žádné stíny, které by postavy vrhaly na pozadí. Postavy jsou tak od pozadí “odtrženy”. Eliminují se tím rušivé prvky a pozornost je plně směřovaná k hereckým výkonům a detailům.

Horní světlo u Františka Vaculíka tvoří spolu s kšiltlem stín na čele a v očích postavy. Tento stín vyvolává v divákovi tajemno a nepřátelský dojem, který na první pohled nekoresponduje se vzhledem postavy. Po vyslechnutí celého jeho příběhu zjišťují, že František Vaculík se aktivně, avšak nedobrovolně účastnil střelby na Švédských šancích. Způsob používání cigarety budí dojem nervozity, která ovlivňuje i jiné pohyby jeho těla.

Předsunutě obočí za pomoci svícení tvoří Eugenu Surovčikovi stín v očích. Spolu s nehybnou mimikou, pohledem upřeným do kamery a rázným vyjadřováním působí autoritativně. Tvar jeho obočí vytváří nepatrné vrásky a stín ve spodní části čela, který tváři dodává zamračený dojem. Vousy na tváři opět podporují maskulinitu a budí respekt.

Kostým a líčení se zásadně podílí na spoluvytváření dramatické postavy. Jak filmový, tak divadelní divák se s hercem a postavou setkává nejdříve prostřednictvím kostýmu. Kostým (oblečení) dokáže prozradit o postavě (člověku) jeho společenské postavení. Při pozorování postavy a jejího chování vůči kostýmu, může divák (člověk) odhalit její pocity, náladu a povahu. Anna Repaská budí dojem něžné, skromné ženy v domácnosti hned na první pohled. Naproti tomu u Eugena Surovčíka je kostým jasným indikátorem vůdčí osobnosti, která spolu s výrazem v tváři nebudí příliš velké sympatie. Líčení je taktéž stěžejní prvek v určování charakteru postavy (člověka). Podle extravagance či usedlosti si divák vytváří na danou postavu (osobu) na první pohled názor, který může při následné analýze v divadle (v životě) zkusovat následující odkrývající se vrstvy dramatické postavy (osoby). Kostým je u všech postav založen na stejném principu – vychází ze snahy navodit atmosféru poválečné doby. Tím, že kamera nemění úhel pohledu a je statická, připomíná spíše divadelní prostředí, kde divák sleduje představení také z jednoho pohledu a pomyslný „záběr,“ nemá příliš velké ambice, aby během divadelního představení barvitě pracoval s hloubkou ostrosti.

³³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. str. 198.

2.1.4. Analýza herectví

„Nejlepší filmový herec je ten, který nejlépe dokáže nic nedělat, prohlašoval Hitchcock.“³⁴ Ve filmu *Očitý svědek* se toho ani moc dělat nedá, jelikož se jedná o formu, která nejen omezuje herecký výkon, ale také filmové postupy. Ale jak to Hitchcock vlastně myslel? Zřejmě podobně jako režisér George Stevens, který říká: „Mluv tiše, myslí nahlas.“ Znamená to, že cokoliv si postava myslí nebo cítí, to kamera vidí také. I to, co se děje v tichu mezi slovy. Ve filmovém herectví bývá méně většinou více.³⁵

Základní rozdíl mezi filmovým a divadelním herectvím je v tom, že v divadle divák sleduje živého herce, kdežto ve filmu je to pouhá „fiktivní přítomnost dvourozměrného stínu na filmovém plátně.“³⁶ „Divadlo je jediným místem na světě, kde gesto, jakmile je učiněno, nemůže být nikdy učiněno stejným způsobem podruhé.“³⁷ V tom je divadlo jedinečné, ale film může divákovi pro změnu nabídnout „přesný vizuální potenciál obrazových umění,“ kdy „má mnohem větší narativní schopnost. Nejvýraznější rozdíl mezi jevištním dramatem a zfilmovaným dramatem, stejně jako mezi narací v próze a filmovou narací, spočívá v úhlu pohledu. Hru sledujeme, jak chceme: film vidíme jenom tak, jak filmař chce, abychom ho viděli.“³⁸ To platí také v *Očitém svědkovi*, kde střih mění výpovědi postav a záběr zprostředkovává omezenou část k vidění. Na druhou stranu je záběr statický, neměnný a žádná jiná postava do výpovědi jednotlivých postav nezasahuje. Přesto si je divák vědom skryté existence vyslychajícího v mimoobrazovém prostoru. Obrazový rám³⁹ je tu pouze přiblížen, jinak bychom ale v divadelním zpracování viděli podobný model, jak jsem o tom hovořila již výše.

Rám neboli záběr je základní složka filmového díla. Rámování může mít vliv na obraz pomocí: 1. velikosti a tvaru rámu, 2. způsobu, jakým rám určuje obrazový a mimoobrazový prostor, 3. způsobu, jakým rám vymezuje obraz ve vztahu k jeho velikosti (např. velký celek, polodetail), úhlu (např. přímý pohled) a výškové pozici, a 4. způsobu, jak se může rámování pohybovat ve vztahu k mizanscéně. Záběry se pomocí střihové skladby za sebe ve filmu řadí tak, aby vytvořily význam nebo dějovou linku. Snímání obrazu neznamena jen to, „co“ se natáčí, ale také „jak“ se to natáčí, protože to zásadně ovlivňuje divákovu vnímání. O vlastnostech záběru rozhoduje filmař, který využívá filmový jazyk k tomu, aby bylo filmové dílo vyprávěno obrazem a nemuselo být vše řečeno v dialogích. Když jsme u otázky „jak“, jsou tu tři oblasti, ve kterých se filmař může rozhodovat: 1. fotografické aspekty záběru (souvisí s kompozicí, perspektivou, hloubkou pole, ostrostí a volbou správného objektivu či skla), 2. rámování záběru (tedy z jaké pozice bude na materiál v obraze nazíráno) a 3. délka záběru.⁴⁰ Záběr v *Očitém svědkovi* je statický, nepřeostrňuje

³⁴ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020. str. 189.

³⁵ BLÁHOVÁ, Dagmar. *Herectví a film*. V Praze: NAMU, Nakladatelství Akademie múzických umění, 2020. str. 20.

³⁶ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967. str. 305.

³⁷ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. str. 48.

³⁸ Tamtéž. str. 44.

³⁹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. str. 242–244.

⁴⁰ Tamtéž. str. 223.

(nenavádí divákovu pozornost k jiným objektům), nemění velikost ani úhel a sám o sobě není dynamický. Což může být dalším aspektem divadelního prvku. Dynamika a velikost záběru je v *Očitém svědkovi* určena pouze střídáním různé velikosti herců a jejich herecké akce. Například velikost gest nebo přiblížení ke kameře či příchod a odchod. Právě tuto hereckou akci prozkoumávám blíže v analýze.

2.1.4.1. Analýza gestiky a mimiky

„Je známou pravdou, že jevištní herec hraje svým hlasem, kdežto filmový herec využívá svou tvář.“⁴¹ „Nejexpresivnějšími částmi tváře jsou ústa, oči a obočí,“⁴² na které se herci *Očitého svědka* spoléhají primárně, jelikož kamera herce snímá pouze do filmového polodetailu. Záběr „polodetail“ zobrazuje lidskou postavu od hlavy k poprsí. „Polodetailem (jakož i detailem) hojně a rádi operovali filmaři ve dvacátých letech, aby dosáhli vysoké intimity, psychologické introspekce.“⁴³ Polodetail tvoří jeden stejný záběr u všech postav s frontálním pohledem do kamery, který působí velmi naléhavě a znepokojivě. Herec pohledem do kamery boří tzv. čtvrtou stěnu, která se nachází mezi divákem a hercem. Pokud je čtvrtá stěna⁴⁴ porušena, iluzivnost divadelního představení nebo filmového média ztratí své kouzlo. Divák je tak neustále konfrontován s fiktivním světem, který se před ním odehrává. V *Očitém svědkovi* může pohled upřený do kamery uvést diváky spíše do rozpaků, a tím může vznikat intenzivnější pocit ze simulace policejního výslechu, který je ještě umocněn autentickým svědectvím. Herectví v *Očitém svědkovi* je náročné z důvodu omezeného prostoru k hraní. Prostředí *Očitého svědka* je výslechová místnost bez rekvizit, která působí oprýskaným starým dojmem. Volbou malé hloubky ostrosti čili rozmazaného pozadí za nimi, přetváří ale pozadí na novodobé a uhlazené. Scéna je minimalistická a také téměř neměnná. Nechává vyniknout hereckou akci, která je v našem případě velmi důležitá, protože pouze postavy orientují diváka v příběhu, nikoli obraz samý.⁴⁵ O hercích – jako o **hybatelích** děje takto doslovně mluvit nemůžeme, protože *Očitý svědek* není vyloženě „dějový“ film, ve kterém by postavy na základě nevyhovující situace musely jednat. To znamená, že nejsme jako diváci svědky příběhu předvádějícího pomocí jednání, ale vyprávění. Dějem není masakr na Švédských šancích, ale onen **výslech**.

⁴¹ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. str. 44.

⁴² BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. str. 184.

⁴³ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967. str. 43.

⁴⁴ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020. str. 175.

⁴⁵ Právě v tomto momentu můžeme spatřovat performativní prvek.

Margarita Lichá (Magdaléna Borová)

S manželem a dcerou se vrací zpět domů ze Sudet na Slovensko do Dobšíné.

Herecký výkon se skládá z **vizuálních** prvků a **zvuku**. U inscenování jsou důležité emoce, nálady nebo myšlenky figur, které vyjadřují pomocí svého chování, postoje a držení těla. **Taktéž oči k tváři a ruce k tělu evokují myšlenky a pocity postav.** Nejvýraznějšími částmi tváře jsou oči, obočí a ústa na něž se zaměřím primárně,⁴⁶ spolu s otázkami, jak herci pracují s emocemi a jak se herci vypořádali s limitujícím filmovým rámem.



U postavy Margarity je vidět krásná práce s vnitřním světem. Nedává emoce najevo expresivní mimikou ani gestikou, a přesto na diváka působí velmi intenzivně. To, co považuji za důležité u této herečky je práce s pohledem, dechem a pauzami mezi větami (rytmem). Gesta v případě Margarity nejsou zapojena. Ruce má svěšené podél těla a ramena se jí hýbou pouze při hlubokém nádechu. Takto může být vyjádřen ostych a skromnost. Výkon herečky není nikterak stylizovaný a emočně nestabilní. Její herectví působí realisticky a velmi upřímně. Její pohled téměř nespouští kameru. Upřeně se dívá do kamery a emoční vzdálenost, kterou divák vůči postavě vnímá, je tímto prvkem intimnější. Postava působí přesvědčivě, bez pocitu, že by něco skrývala. V určitých momentech, které jsou při výslechu pro postavu při vzpomínání složité, aktérka skloní hlavu a podívá se na zem. V jednom momentu má postava napjaté svaly v obličeji a na krku, tím dává najevo emoci rozčilení. Výraznější práce s očima tu není, ale zato lze sledovat pohyby obočí a úst, které **mění** její pohledy. V momentu, kdy chce herečka zadržet pláč, zvedá jedno obočí nahoru, mírně zakloní hlavu, ústa se jí zdeformují (koutky úst posune mírně dolů nebo v jiném momentu našpulí rty), a někdy dokonce pokrčí čelo. **Pro herce je také důležitá koordinace dechu s pohledem.** Aktérka například používá pauzy a hluboký nádech k potlačení pláče. Její pohled je místy chladný a v nejintimnějších částech příběhu působí její pohled hluboce, což vyvolává v divákovi pocity soucitu a hlubokého zranění.

⁴⁶ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. str. 184–186.

Rudolf Kubík (Filip Rajmont)

Člen MNV v Lověšicích.

Herec je sám **materiálem**, který používá vlastní schopnosti k umění (není to jako malíř a obraz, skladatel a hudba).⁴⁷

Postava Rudolfa je vybavena expresivními gesty a pohyby celého těla. Jedná se o naprostý opak vizuálního ztvárnění dramatické postavy Margarity Liché. Jeho herecký výstup s velkými gesty tvoří velmi nervózní atmosféru, ke které je v kontrastu cigaretový kouř částečně zakrývající Kubíkovu tvář. Pomalé doutnání cigarety vyvolává uklidňující pocity, jak pro postavu, tak pro diváka. Postava neustále gestikuluje s rukama až do úrovně obličeje. Jedním z důvodů je kouření cigarety a druhým důvodem jsou gesta, která nesou stejný význam jako vyslovená slova. Celý výstup působí velmi důrazným dojmem. Postava neustále hýbe celou hlavou. Hlava zasunutá směrem dozadu značí údiv, který kromě vyjádření emoce vytváří druhou bradu. Při pohybech hlavy dopředu se Kubík snaží zdůraznit naléhavost svého sdělení. Často zvedá obočí v situacích, kdy popisuje skutečnost při schůzi MNV. Pokud se postava snaží zdůraznit svá slova, lehce se zamračí a někdy prstem ukáže přímo do kamery, otevře oči dokořán a hlasitě se s otevřenými ústy nadechne. I přesto, že herci pohledem do kamery bourají tzv. čtvrtou stěnu, jeho pohled spolu s výrazným gestem ukazujícím přímo na diváka evokuje pocit spolupřítomnosti, což se děje hlavně v divadle.



Karol Pazúr (Robert Mikluš)

Důstojník, který přijel se svým transportem z Prahy na stanici Přerov. V této stanici se transport zdržel, to vedlo důstojníka k prozkoumání města Přerov.

„Herci jsou vybírání a režírování tak, aby odpovídali konkrétnímu typu.“⁴⁸ Vystupování postavy Pazúra je velmi jasné, ostré, sebejisté a důrazné. To vše svědčí o jeho vojenském postavení a přesvědčení o nevině. Především je to práce s hlasem a jeho téměř nehybný a přímý pohled do kamery s minimálními pohyby těla. Jeho hlavní mimiku tvoří pohyblivost svalstva v obličeji, kterou využívá převážně k mluvenému slovu. Hýbou se mu koutky úst, oblast okolo nosu a tváře. Znatelný pohyb, který není pouze vedlejším efektem způsobu jeho mluvy, je tvořen celou hlavou. Svými častými úklony



⁴⁷ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvek k sémiologii herectví*. In *Týž. Příspěvky k teorii divadla*. 2. vydání. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2019. České divadlo. str. 135.

⁴⁸ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. str. 187.

dává větší důraz na význam slov, bez použití jakékoliv gestikulace. Je oděn do vojenského pláště se zlatými knoflíky, který Pazúra staví do významnějšího postavení a odlišuje ho od ostatních vojáků jako například od Surovčíka, jelikož Pazúr je z vojenského zpravodajství.

2.1.4.2. Analýza hlasového projevu

Při analýze hlasového projevu se soustředím na **výslovnost, tón, intenzitu a zabarvení**. Hlas Margarity zní ze začátku mírně rozklepaně, tedy nervózně. Tón hlasu vyplývá z výšky hlasu a vypovídá o jeho ostrosti nebo hloubce. Intonace poskytuje přesné údaje o psychickém rozpoložení postavy. Důrazná mluva téměř bez citového zabarvení, značí zlobu a vztek. Hlas má silný, ale naštěstí ne příliš, aby nezakrýval smysl textu. Důkladná výslovnost vypovídá o její nebojácnosti a silném duchu. Místy mluví až teatralizovaně (přehání hlasové mechanismy). Projevuje se to hlavně v intenzitě jejího hlasu, kdy se **proměňuje při snaze vyjádřit emoci rozčilení** zvýšením hlasu. Její intonace hlasu většinou odpovídá její tváři bez výrazu. Výrazně pracuje s dechem, který dokáže vytvářet napětí a umocnit prožívání dané emoce v očích. Její výpověď nejlépe vyznívá prostřednictvím **protikladných** vjemů: ticho/promluva, rychlost/pomalost, napětí/uvolnění. V tom můžeme spatřovat rytmizaci jejího projevu, který budí dojem dynamičnosti.

Kubíkova intenzita hlasu je téměř po celou dobu stejně silná a tón hlasu má ostrý a hluboký. Mluví v rychlém tempu, že mu někdy nestačí dech. Nadechuje se hluboce s otevřenými ústy. V určitých pasážích jeho výstup působí monotónně, čemuž se později předešlo využitím střihové skladby. Pro celek je tento Kubíkův výstup ale přínosem. Intonace jeho hlasu odpovídá jak mimice, tak gestice. „Fyzická kvalita hlasu je pro nás nesmírně důležitá, brání nám vnímat mluvený jazyk jako pouhou abstraktní sémantiku a zdůrazňuje, že hlas je tvořen fyzicky, že ovlivňuje divákovy tělesné pocity.“⁴⁹ V úplném závěru jeho výpovědi můžeme zpozorovat silnější a napjatější hlas, což značí jeho mírné rozčilení.

Výpověď Karola Pazúra, na kterou jsou diváci určitě zvědaví, je umístěná až na samotném konci filmu. V celkovém zpracování filmu je z archivních materiálů použita pouze jeho první věta: „Obviněním jsem porozuměl, vinným se necítím!“ (*Očitý svědek*, 01:31:25). Toto dramaturgické rozhodnutí završující celý film, dává prostor pro vlastní myšlenky. Po zhlédnutí celé jeho výpovědi v dodatkových materiálech při koupi vstupenky jsem postřehla, že Miklušovo osobité herectví tak vynikne mnohem více. Z pouhé jedné věty, kterou filmaři z jeho výpovědi použili, můžeme z hlasového projevu zaznamenat velkou sebejistotu nevinny, čemuž napomáhá fyzická kvalita (zabarvení) hlasu a tón, který vyplývá z výšky hlasu a vypovídá o jeho ostrosti nebo hloubce. K analýze hereckého a hlasového projevu postavy Pazúra využívám celou natočenou výpověď. Jeho vyjadřování je srozumitelné, ostré a hlasová stylistika hlubokého hlasu přispívá k jasnosti společenského postavení. V jistých momentech je jeho hlas teatralizovaný, neboli přehání hlasové mechanismy, a tím jeho výslovnost působí hyperkorektně. Postava Pazúra uzpůsobuje svůj

⁴⁹ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020. str. 211.

hlasový projev zvukovému tvaru textu (přizpůsobuje se textu – v hlasu jsou cítit pomlky mezi větami oddělené čárkou).⁵⁰

Mimika herce je podle **Sokrata** velmi důležitá. Říká: „Ačkoli slova mohou klamat, výraz lidské tváře nikoli.“⁵¹ „Mimika obličeje má téměř bez výjimky přímou souvislost s citovým stavem a není vázaná přímo na verbální obsah.“⁵² Právě ona nám odhalí, jestli je herectví uvěřitelné a jestli postavy u výslechu mluví pravdu. Proto je pro herce nesmírně důležité, aby znal své mimické svaly a věděl, co dělají s jeho tváří při vyjádření emocí. Gesta mohou být synchronní s obsahem slov a mimiky herce, ale také mohou divákovi v případech nesynchronnosti napovídat, kdy postava nemluví pravdu. Filmový obraz někdy může působit dvojrozměrně kvůli umístění postav na střed, a proto *Očitý svědek* svůj objem naznačuje pomocí tvarů a pohybů (hlavně gesty). Ruce herců před tělem vytvářejí alespoň nějakou prostorovou hloubku. Podobné je to, když postava při výslechu kouří. Kouř doutnající před obličejem zmírňuje dojem plochosti. Trojrozměrný prostor je vytvořen díky nasvícenému objektu, který je vizuálně odtržený od pozadí.

Práce s hlasem souvisí převážně s prací s dechem. Společně mohou vytvářet napětí, nervozitu a umožňují klást důraz na slova tak, aby vyznívala s potřebnou razancí. Hlas herce je pro diváka velmi důležitý, napomáhá k lepšímu pochopení situace, ve které se postava nachází, a k hlubšímu vcítění do jeho pocitů. U Karola Pazúra je zjevné jeho přesvědčení o vlastní nevinně už ze samotného tónu hlasu a z výrazu jeho tváře. Působí tak sebejistě a silně. Margaret Lichá je Pazúrovi podobná v sebejisté mluvě, kterou ale nedává najevo dominancí a tvrdostí, nýbrž pocitem nespravedlnosti a zloby, který ji vede k jistému a ráznému vyjadřování. Každý herec vytváří svou **roli** tak, aby co nejlépe ztvárnil **charakter** své postavy. Zaznamenala jsem, že při sledování výpovědí ve finálním filmu oproti **nesestríhaným** výpovědím působí silnějším a herecky uvěřitelnějším dojmem.

⁵⁰ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvek k sémiologii herectví*. In Týž. *Příspěvky k teorii divadla*. 2. vydání. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2019. České divadlo. str. 117.

⁵¹ ZÁRUBOVÁ-PFEFFERMANNOVÁ, Noemi. *Gesta a mimika: učební texty pro studenty nonverbálního a komediálního divadla*. Druhé, revidované vydání. V Praze: Akademie múzických umění, 2017. str. 52.

⁵² Tamtéž. str. 54.

2.2. Analýza stříhové skladby a filmového času u filmu *Očitý svědek*

Obsahem druhé části v kapitole *formální analýza* je **stříhová skladba a filmový čas**. Obrazovou postprodukcí *Očitého svědka* zpracoval Martin Bražina, který byl rovněž kameramanem. Narativní rámec filmu *Očitý svědek* je pojat jako výslech bez účasti detektiva, který by výslech vedl. Postavy vyprávějí svá svědectví o těžce události. Jejich vzpomínky jsou sestříhané tak, aby na sebe jednotlivé výpovědi textuálně navazovaly a fabuli tvořily alespoň z části v chronologickém pořadí. Vznikl film z několika pohledů, které buď doplňují nebo vyvracejí jejich tvrzení. Na jejich základě je možno lépe poznat charakter postavy, které jsou samozřejmě ovlivněné stříhovou skladbou, tedy tím, jak jsou vybrané pasáže svědků poskládané za sebou.

U filmového stříhu je zapotřebí analyzovat také obraz, protože právě na něj je stříh navázán. Přehlednou analýzu vztahů mezi záběry uvedli David Bordwell a Kristin Thompsonová v kapitolách o záběrování a stříhu. Před samotnou analýzou seznamují čtenáře s pojmem *stříhová skladba*. Představují možnosti, jak analyzovat filmový stříh a čas z pohledu **vnímání** filmu a jeho **umělecké** hodnoty. Až poté z pohledu analytických postupů **vztahů** mezi záběry podle Bordwella a Thompsonové, které aplikují na film *Očitý svědek*.

2.2.1. Vnímání filmu a jeho umělecká hodnota

„Základním psychologickým předpokladem vnímání filmu je, abychom si nemysleli, že vidíme náhodně poskládané a poslepované obrazy, nýbrž abychom čekali dílo tvořivého záměru, tj. abychom vcelku předpokládali a hledali určitý smysl. [...]“⁵³, řekl Béla Balázs. To platí i na *Očitého svědka*, kdy je syžet sice velmi prostý a zdálo by se, že ho tvoří výpovědi náhodně poskládané za sebou, ale není tomu tak. Stříhová skladba má ve filmovém umění velmi zásadní postavení. Filmový stříh určuje jak dynamiku filmového díla, tak naratologickou a dramaturgickou strukturu. Syžet se v *Očitém svědkovi* snaží o chronologicky seřazené výpovědi osob, jejichž přítomnost byla rozprostřena do celé události pokaždé v jinou dobu. Žádná z osob přeci nebyla přítomna celé události – od setkání vlaků na přerovském nádraží, během masakru, až po druhý den v Lověšicích na obecním úřadě. Proto je lepší, když stříhová skladba spojuje jednotlivé záběry⁵⁴ a tvoří mezi nimi vztah, kdy v momentu spojení dvou nebo více odlišných záběrů k sobě jsme schopni vytvořit význam, který by jednotlivé záběry samy o sobě nikdy neobsahovaly. Dává vzniknout tzv. **mozaikovému útvaru** filmového díla. To platí u *Očitého svědka* i přesto, že záběry samy o sobě jsou už plnohodnotné. Je nezbytné znát celek sestavený z jednotlivých, různě poskládaných částí, protože tak nabývají jiného významu, než když stojí samy o sobě. I přesto, že *Očitý svědek* může svou formou na první pohled působit jednoduše, tak díla, která příliš nepoužívají stříhovou skladbu, se neoznačují za méně „filmová“⁵⁵ než ta, co jsou na stříhu

⁵³ VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. [online]. [cit. 2023-01-28]. Dostupné z: https://www.famu.cz/media/Texty_k_C3%BAvod%C5%AFm_do_oboru_st%C5%99ihov%C3%A1_skladba.pdf str. 128.

⁵⁴ KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. V Praze: Akademie múzických umění, 2016. str. 22.

⁵⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. str. 290.

postavena.⁵⁶ Podle Bordwella a Thompsonové můžeme vztahy mezi záběry rozdělit na čtyři následující skupiny.

2.2.2. Analytické postupy vztahů mezi záběry podle Bordwella a Thompsonové

2.2.2.1. Kompoziční vztahy záběrů v *Očitém svědkovi*

Jedná se o předmět či osobu umístěnou vůči něčemu nebo někomu. Například podle důležitosti nebo potřeby. Hned na první pohled (už ze samotného trajleru) je v *Očitém svědkovi* zřejmé, že nejvíce viditelný společný **kompoziční** prvek je umístění postav na samotný střed. Tento prvek pojí všechny osoby, a tím pádem nikdo není nadřazený. „Kompoziční vztahy záběrů na sebe mohou hladce navazovat, tak spolu ostře kontrastovat.“⁵⁷ Mezi další **kompoziční** prvky se řadí: osvětlování, prostředí, kostým a chování figur v prostoru a čase. Respektive to, co souvisí s kamerou: fotografické vlastnosti, rámování a pohyby kamery. Jak jsem výše zmiňovala, také styl osvětlování a prostor jsou kompozičně neměnné.

2.2.2.2. Rytmické vztahy záběrů v *Očitém svědkovi*

Rytmický a časový vztah mezi záběry je na sebe napojen. Je možné analyzovat délku záběru, která se od roku 1898 až do začátku zvukového filmu velmi zkrátila až na průměrnou délku 2–3 vteřin. Po zavedení zvuku prudce stoupla na 6–8 vteřin, jelikož oko vnímá rychleji než ucho.⁵⁸ Délka záběru se podřizuje „poznávacímu“ náboji dané herecké akce. Průměrná **délka** záběru u *Očitého svědka* je 20–30 vteřin. Netradiční práce s dlouhými záběry je z důvodů snímání herců jen z jednoho stejného úhlu. Pozornost tím ale neklesá, protože je obsah sdělení napínavý. Dále se analyzuje **sled** záběrů (jejich významové řazení) a **frekvence** záběrů. **Rytmus** se neudává pouze délkou záběru, ale také pohybem v mizanscéně či pohybem kamery. U *Očitého svědka* je vnímatelný pohyb pouze v mizanscéně (kamera je statická), který je i tak převážně minimalistický. To může vést ke zpomalení rytmu celého filmu.

⁵⁶ I přesto jsou díla, která se o větší pozornost a přidělenou estetickou hodnotu propracovanou či netradiční střihovou skladbou zaslouhují. Mezi takové scény se určitě řadí scéna na oděském schodišti ve filmu *Křížník Potěmkin*, vražda ve sprše v *Psycho*, skoky do vody v *Olympii* (1938) nebo nejodvážnější kompoziční návaznost v celé historii narativního filmu – střih rotující kosti ve vzduchu přímo na vesmírnou stanici obíhající kolem Země ve filmu *2001: Vesmírná odysea*.

⁵⁷ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. str. 292.

⁵⁸ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967. str. 153.

2.2.2.3. Prostorové vztahy záběrů v *Očitém svědkovi*

„Střih hraje při vytváření celkového prostoru [...] klíčovou roli“⁵⁹ při návaznosti záběrů. Například v záběru A se jedna postava někam dívá a v záběru B je ukázáno na co. Oba záběry mohou být na zcela jiném místě, ale střihem věříme, že na sebe navazují. Prostorová a světelná návaznost jsou pro diváka důležité prvky, které mu předávají uvěřitelné informace, že se jedná o **stále stejný prostor**. V *Očitém svědkovi* přispívají k uvěřitelnosti filmové iluzivnosti. Záběry na sebe hladce navazují, a je tak uvěřitelnější, že se jedná o stejné místo, se stejnými podmínkami i přesto, že o fabuli filmového zpracování nedává žádné doplňující informace. Obecně známá pravidla, jako jsou pravidlo osy (180° systém), záběr/protizáběr, návaznost pohledů – jednota směru pohledů – střih v souladu s pohledem postavy, u *Očitého svědka* neanalyzuji, jelikož se tam nevyskytují.

2.2.2.4. Časové vztahy záběrů v *Očitém svědkovi*

Představuji zde 3 druhy filmového času. 1) **mechanická** doba trvání času neboli fyzikální čas, 2) filmový nebo **dramatický** čas (čas vyprávěného příběhu – fabule a syžet) a 3) **subjektivní** čas (divácký prožitek). Třetím druhem je čas ve vztahu k psychologii a pocitům postavy, kdy se vnímavý divák „u dobrého filmu snadno večí do hrdinova subjektu a spolu s ním prožívá zdánlivé časové deformace.“⁶⁰ Mě zajímá druhý dramatický čas (fabule a syžet). **Fabule** (skutečný příběh) je přirozená, lineární a posloupná osa příběhu, kterou si divák sám tvoří, na základě předložených informací ve filmu. Každá postava má svou „minulost“ i „budoucnost.“ **Syžet** je způsob, jak je příběh vyprávěn (způsob časové orientace – sekvence a pořadí). Syžet je to, co divák vidí na plátně a fabule je to, co si sám tvoří na základě syžetu. **Syžetu** je tvořen střihovou skladbou. U *Očitého svědka* se jedná o jeden příběh a více subjektivních očitých svědectví, která jsou střihem namíchána tak, aby na sebe nějakým způsobem navazovala. Co střihová skladba skrývá o postavách? Výpovědi nejsou úplně chronologicky uspořádané. Což nevádí, protože **fabulační** události nemusejí být sestříhány v chronologickém pořádku, ale diváci neví, zda jim není něco zatajováno. Co dalšího *Očitý svědek* neukazuje je indikátor času přímo ve filmu. Není zde změna světla (den/noc), příchody a odchody postav jsou vynechány také. Chybějící indikátor času budí nejistotu o pozadí události. Nevíme, jestli postavy chodí postupně a setkají se za dveřmi, nebo jsou vyslýchány v jiných dnech. Divák si tak těžko tvoří fabuli o „situaci“ za výslechem. To může znemožnit divákovu vlastní rekonstrukci.

⁵⁹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. str. 299.

⁶⁰ VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. [online]. [cit. 2023-01-28]. Dostupné z: https://www.famu.cz/media/Texty_k_%C3%BAvod%C5%AFm_do_oboru_st%C5%99ihov%C3%A1_skladba.pdf str. 112.

Syžet

U *Očitého svědka* je potřeba vnímat významové řazení záběrů a hloubku informací neboli to, jak se syžet ponořuje do psychických stavů postav. V syžetu je divákovi zprostředkováno **34 mluvicích** hlav. Jsou na sebe stříhově navázané tak, aby na sebe v některých momentech výpovědi obsahově navazovaly, a jindy, aby podpořily či vyvrátily tvrzení toho druhého. Výběrem určitých pasáží svědectví u všech postav, se stříhová skladba snaží odhalit jejich charakter více než „pravdu“ o vyprávěném svědectví. Stříh mnohdy zkracuje výpovědi svědků a předkládá pouze výsek jednotlivě natočených svědectví. Film ani není postaven na tom, aby se ubíral k jasnému řešení. Nenutí zaujmout jednoznačný postoj vůči jedné osobě. Na očitém svědectví sice nemusí být možné postavit jednoznačné argumenty „kdo je vinen“, ale u *Očitého svědka* jsou hlavní viníci zřejmí. Spíš tu vyvstává otázka o spoluvině. Proč všichni další, hlavně vojáci a lidé z Lověšic, nic neudělali?

Očitý svědek vyvolává zmatení, protože si mnohé výpovědi protirečí a to komplikuje divákovo očekávání. Reálná událost na Švédských šancích je transformována do příběhů svědků, kteří událost zažili. Nazvu to **dvojitou vrstvou** *Očitého svědka*. Film nezachycuje masakr na švédských šancích, ale výsledky. Proto i pro tematickou výstavbu jsou důležitější motivy zdůrazňující vyšetřování, nejednoznačnost výpovědí, mimické a gestické prostředky zdůrazňující nervozitu či sebe prezentaci u výsledku. Film *Očitý svědek* je postaven na těchto originálních výpovědích, které jsou nebo nejsou pravdivé. Tito lidé mohou, a nemusí vědomě manipulovat s informacemi, které poskytnou vyšetřujícím zločinu.

Další vrstvou je fragmentová **forma** zpracování tohoto filmu skrze montáž, která manipuluje s jednotlivými výpověďmi. Z důvodů etického zachování dokumentárních materiálů, nemohl Havelka jinak, než právě **textovou montáží** zasahovat do originálních výpovědí. Primárně skrze textovou montáž pronikl jeho autorský vklad do filmu. To vše samozřejmě ovlivňuje úhel pohledu diváka, což je režisérovým cílem. Režisér předkládá jen to, co chce, aby divák viděl. Možná i sám stříh je „očitým svědkem.“ Vyprávěcí komplex je sice jednoduchý, ale analýza, kterou zamýšlím je komplikovaná, jelikož film nabízí mnoho motivů a informací v intenzivní hodině a půl. *Očitý svědek* je tady spíš paradox: je to film hlavně o „očitém svědectví,“ o (ne)schopnosti svědectví rekonstruovat, spíš než o tom, co „oči“ těchto svědků viděly. Jde o tematizaci svědectví, aktu vypovídání a selektivní lidské paměti. Podobnost ve vyprávění lze nalézt ve filmu *Rašómon* od režiséra Akiry Kurosawy. Jedná se o příběh vraždy samuraje, který je postupně vyprávěn z více (subjektivních) pohledů. Z pohledu dřevorubce (svědek), bandity (vrah) a ženy (příčina vraždy), kdy všechny verze mají stejnou hodnotu a nelze určit jednoznačnost.

Analytické postupy podle Bordwella jdou aplikovat na *Očitého svědka* ale jen do určité míry. Netradiční zpracování *Očitého svědka* a moje snaha odborně označit stříhovou skladbu, tedy jestli se jedná o křížový stříh, paralelní montáž, narušení časové perspektivy či rámcový a vložený děj, mě dovádí do slepé uličky. Taktéž analyzovat konkrétní proměny charakterů postav skrze stříh je pro mne náročné, jelikož tu pro to není dostatečný prostor. Kdybych tak chtěla učinit, to podstatné, na co bych se soustředila, by byl obsah a styl sdělení postav, jejich motivace a jak jsou jejich pasáže ovlivňovány stříženými záběry předtím a potom. Při takové analýze je potřeba uvést

kontext všech kapitol, které se ve filmu objevují a **přepsat doslovné monology** postav obklopené jinými výpověďmi, které hýbou s jejich pravdivostí. Proto je zapotřebí vidět celý film víckrát a k tomu také nesestříhané jednotlivé výpovědi postav, abychom věděli jak stříh znatelně mění jejich charakter. A abychom si zároveň uvědomili, že **cílem** filmu možná ani není objasnit případ, ale ukázat komplikovanost a **nejednoznačnost** při jakémkoliv vyšetřování a očitém svědectví. Není možné zde analyzovat stopáž, kterou jsem si při začátečním uvažování stanovila. Můžu zde uvést krátký příklad, proč tu na to není dostatečný prostor.

Příklad

Vybírám si úsek od **25:12**, který začíná výpovědí Gejzy Gladiče. Zde začíná přechod do druhé kapitoly *Jáma*, ve které je nařízeno kopání prohlubně pro mrtvé koně. Tato stopáž je nejzajímavější v počtu nesrovnalostí ve výpovědích o povolení k popravě. Analyzovaná část končí **36:54** výpovědí Františka Obadálka. Zaměřuji se primárně na postavy Bedřicha **Smetany** (četař aspirant) a Gejzy **Gladiče** (výkonný rotmistr), kteří mají své části i dříve a které zmíním, protože zásadně souvisí s dalšími postavami. Dále se zaměřím na Antonína **Mikloše** (předseda MNV v Lověšicích, soudce), Rudolfa **Kubíka** (člen MNV v Lověšicích, železniční zaměstnanec), Josefa **Skalku** (obecní sluha, smluvní zaměstnanec ČSD) a Františka **Obadálka** (člen MNV v Lověšicích, úředník ČSD).

Chvilke před výpovědí Gejzy Gladiče ve 25:12 se odehrává na nádraží v Přerově, kde se setkají dva transporty. Jeden transport s vojáky, druhý s lidmi, kteří se vrací ze Sudet na Slovensko. Důstojník OBZ Karol **Pazúr** slyšel z jednoho z vagonů němčinu a okamžitě zbystril. Vojáci vyslechli lidi z transportu. Některé rovnou zařadili do průvodu, který později odvedli na Švédské šance. Podle Karola Prúra a Eugena Surovčíka byli tito lidé označeni za podezřelé osoby SS, které páchaly zvěrstva na slovanských lidech a které nyní chtěly vstoupit na slovenskou půdu jako nevinní beránkové. Gejza Gladič, výkonný rotmistr, přijel v transportu z Prahy do Přerova. Důstojník Eugen Surovčík mu nařídil, aby vybral deset mužů z jejich roty, kteří dostali rozkaz vzít si s sebou automat. Důstojník OBZ Karol **Pazúr** spolu s četařem aspirantem Bedřichem **Smetanou** (Surovčík ho nazývá podporučíkem osvěty) a důstojníkem Eugenem **Surovčíkem** spolupracovali při tomto vraždění. Stopáž od 26 minuty pojednává o schůzi MNV v Lověšicích, kam přišel důstojník Pazúr se zvláštním požadavkem na předsedu MNV a obyvatele Lověšic.

Než začne druhá kapitola *Jáma* s první postavou – předsedou MNV Miklošem, vidíme záběr s důstojníkem Smetanou, který tvrdí, že jejich důstojník OBZ Pazúr se šel domluvit s předsedou MNV v Lověšicích na tom, co bude s Němci. Dohodli se na jejich zastřelení (00:26:44–00:27:12):

„Po důkladném výslechu nechali jsme je vystoupit z transportu a odvedli na blízké pole k lesíku Švédské šance, kde zůstali stát a náš důst. OBZ šel k předsedovi MNV v Lověšicích, aby majetek po těchto Němcích převzal a daroval bojujícím partyzánům a rodičům padlých v boji proti fašismu. S předsedou MNV se náš důst. OBZ dohodl na zastřelení Němců.“

Následuje střih na Mikloše (předsedu MNV), který ve své výpovědi uvádí, že byla schůze MNV poručíkem československé armády Pazúrem přerušena. Čímž potvrzuje informaci o tom, že Pazúr šel na MNV. Rudolf Kubík a František Obadálek (členové MNV) tuto informaci verifikovali. U všech třech se ve výpovědi shoduje fakt, že Mikloš musel jít s Pazúrem do jiné místnosti. Následně v dalším záběru pokračoval Mikloš (00:28:20–00:29:36):

„Zmíněný poručík, který jest asi totožný s por. Pazúrem a kterého budu tak nadále jmenovat, mě oslovil takto: Žádám vás, abyste dodal 10 nebo 15 lidí s **rýči a lopatami**, které potřebujeme k zakopání pět SSmanů, které máme příkaz odstřelit. Já jsem namítal, že to není možné, neboť nikdo nebude chtít z obce jít a že podle směrnic, které nám byly dány, lidé musí být napřed souzeni soudem. Por. Pazúr dodal: Musíte pomoc vojsku poskytnout, my máme k tomu plné oprávnění. Tázal jsem se ho, jaké má **oprávnění**, a žádal jsem ho, aby mi je ukázal. Na to dodal pak por. Pazúr: Vy **nejste** oprávněn to po mně žádat, nýbrž jste povinen uposlechnouti mého rozkazu. Nebudete-li chtít pomoci, pomoc si vynutíme násilím, třebaš i **střílením**. Pak mě vybědl, abych se vrátil do schůze MNV, abych tam předal jeho požadavek a pak mu přišel sdělit, jak jsme se rozhodli: já jsme se vrátil do schůze a tam jsem členům MNV, kterých se tu sešlo asi 15, sdělil požadavek por. Pazúra a zároveň jsem sdělil, že nám por. Pazúr hrozí násilím a střelbou, pakliže jim tyto lidi neobstaráme.“

Mikloš v žádném případě netvrdí, že on sám navrhl nebo schválil zastřelení. Vyvrací tím tak výpověď Bedřicha Smetany. Abychom to mohli porovnat ještě s výsledkem Pazúra, a slyšeli tak třetí stranu, musíme si pustit nesestříhaný výslech Pazúra, protože z jeho výpovědi je ve filmu použita pouze první věta, kterou končí celý film: „Obviněním jsem porozuměl, vinným se necítím!“

V následujících 9 minutách jsou sestříhané výpovědi osob, které sepisovaly oběžník nebo na něm bylo jejich jméno, jimiž je nařízeno kopat hrob. Jejich výpovědi si opět protiřečí. Někdo tvrdí, že na listině bylo napsáno, že tak musí učinit pod pohružkou smrti. Jiní tvrdí, že si ničeho takového nevšimli, že na listině nebylo ani razítko ani podpis předsedy MNV. Mikloš tak dále uvádí (00:32:43 - 00:33:03): „Rozhodně popírám, že bych tento oběžník stylisoval takovým způsobem, že já hrozím těm lidem, kteří se ke kopání hrobu nedostaví, trestem smrti. Popírám dále, že bych já řečený oběžník Obadálkovi přímo diktoval, nýbrž jsem mu jen úhrnem řekl jen smysl, co tam má uvést.“

Uvádím zde 7 minut a píši jen o tom, co v těchto minutách postavy říkají a jak jsou za sebou záběry sestříhané. Proto musím analyzovat **změnu** charakteru postav a je nutná důkladná analýza toho, **jak** a **čím** se charaktery mění. Tedy jednotlivými výpověďmi, následným řazením záběrů za sebou a vznikem **kontextu**. Také musím analyzovat vynechané části jednotlivých výpovědí u některých postav, aby byla analýza úplná. Dozvěděla jsem se od dramaturgyně Marty **Ljubkové**, že technický scénář střihu pro postprodukcii *Očitého svědka* nebyl dopředu napsaný, což je typické spíše pro dokumentární tvorbu. U hraného filmu je střih kvůli úspoře času plánován už v přípravách na natáčení, a to přesným snímáním daného objektu tak, aby to ve střihové skladbě

dávalo smysl a dodržela se mnohá pravidla.⁶¹ Že tomu tak u *Očitého svědka* nebylo, může mít mnoho důvodů: že o obrazovou návaznost filmová tvůrčí usilovat nemuseli, že velikost záběru je stále stejná a plynulost výrazových prostředků tu není na prvním místě. Jedná se o ostrý střih, nikoli plynulou návaznost pohybů či záběrů. Další prvek, který by se musel při analýze zohlednit.

Zpracování *Očitého svědka* vede pozornost k herectví a obsahu sdělení mnohem více, než v jiných filmech, kde je větší míra rozptylujících prvků v mizanscéně. Pokud zabrousíme do Havelkovy tvorby zjistíme, že **vyšetřování** je jeho oblíbeným tématem. Inscenace *Já, hrdina* (2011) není „žádné divadlo, pouze holá rekonstrukce. Havelkův autorský projekt je rekonstrukcí činů bratří Mašínů a poskytuje maximálně objektivní prostředí pro rozřešení jednoduché, ale vyhocené otázky: VRAH nebo HRDINA? Autorská inscenace čerpá z policejních záznamů, autentických rozhovorů a internetových diskuzí k tématu bratří Mašínů. Mašinové hájili svobodu. Možná jen svou vlastní. Díky odvaze a přesvědčení o vlastní pravdě se jim podařilo uprchnout přes přísně střežené hranice a o několik desítek let později získat několik vyznamenání. Při jejich akcích však zemřeli lidé. Připadáte si objektivní? A na čí straně stojíte?“⁶² *Očitý svědek* může být dalším pokračováním v jeho „detektivní“ tvorbě.

Analýza proveditelná je, ale prostor pro ni, tu bohužel kvůli její obsáhlosti není. Proto bych ráda celý princip střihové skladby v *Očitém svědkovi* zobecnila. Z mého pohledu je střih udělán tak, aby nastínil problém, který nastává v momentu vyšetřování takové události z mnoha pohledů. Jedná se o neschopnost **jednoznačnosti**. Být „očítý svědek“, jak nám Havelka předvádí, znamená nebýt si jistý svým svědectvím. V tomto „očitém svědectví“ je **paradox** mezi přesyceností rolí svědka, plnou účastí při události, o které mám vyprávět, a na druhou stranu nemožností tuto událost kompletně a **věrohodně** popsat a tím mít nárok na pravdu. Svědectví se tedy ukazuje jako autentické právě tím, že selhává, že není úplné. A možná právě *Očitý svědek* ukazuje a podporuje toto sdělení tím, jak je organizována střihová skladba, a jak je řazením jednotlivých výpovědí u výslechu podporována nejednoznačnost a nesoudržnost výpovědí, jak jdou za sebou.

Shrnutí analytické části

Práce s mizanscénou je velmi citlivá věc, která vyžaduje zkušeného režiséra, jež nepodceňuje diváky. Vše, co mizanscéna obsahuje: od kostýmu, líčení, světla, zvuku, až po samotnou hereckou akci, kdy hybatelem děje může být i neživý předmět, divák konzumuje jako první. Kostým a líčení dokážou spoluvytvářet dramatickou postavu, světla a zvuk umějí nejvíce navodit atmosféru a s filmovým herectvím by mělo být zacházeno obzvláště citlivě, jelikož výraz v lidské tváři dokáže odhalit pocity postavy, aniž by promluvila jediné slovo.

„Film nemá jinou možnost, jak obohatit vyprávění o specifický filmový čas a prostor, než pomocí montáže.“ Střihová skladba neplní funkci pouze technickou, nýbrž také funkci uměleckou. Film, který je od filmové montáže „osvobozen“, může připomínat divadlo, kdy se v rámci jedné akce podřizuje „klasickému pravidlu o jednotě místa, času a děje.“⁶³ Střihová skladba celé filmové

⁶¹ KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. V Praze: Akademie múzických umění, 2016.

⁶² *DIVADELNÍ MAŠINÉRIE* [online]. [cit. 2023-03-16]. Dostupné z: <http://tabularasa.cz/inscenace/ja-hrdina/>.

⁶³ VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby* [online]. [cit. 2023-01-28]. Dostupné z:

https://www.famu.cz/media/Texty_k_%C3%BAvod%C5%AFm_do_oboru_st%C5%99ihov%C3%A1_skladba.pdf str. 129.

dílo spojí dohromady, načež vzniká jedinečné autorské dílo plné významů. Při velkém množství významů nebo při netradiční práci s montáží, může být velmi složité dílo interpretovat a analyzovat.

3. Recepční rámeček

V této poslední kapitole se věnuji změně recepčních návyků během covidu a recepci *Očitého svědka*. Během pandemické situace se změnila recepční návyky online prostředí a vzrostla domácí konzumace filmové a divadelní tvorby. Jak moc se zvýšila konzumace streamovacích platform? Může mít streamování nějaké výhody? Určitě se objevilo více možností a příležitostí pro distributory (Netflix, HBO Max, Apple TV+), ale pokud se zaměřím na kvalitu domácího promítání filmů, kdy diváci někdy sáhli po obrazovce notebooku či v lepším případě po obrazovce televizoru, o špičkové kvalitě na velkém plátně nelze hovořit.

3.1. Online sledování před a po covidu

Výzkumná zpráva pro Státní fond kinematografie, kterou připravili Jan Hanzlík, Petr Szczepanik a kol.,⁶⁴ vznikla v rámci projektu *Český filmový divák v době covid-19: Redukce dopadů krize a nové příležitosti pro filmovou distribuci*. Dotazník nabízí platných 2 519 respondentů z České republiky v období od 10. 11.–26. 11. 2021, kdy cílem projektu byl kvantitativní sběr dat. Používám data jen z druhé části této výzkumné zprávy, a především data o online sledování filmů doma před, při a po covidové době.

„Je zřejmé, že část populace, která v **předpandemickém** období kina navštěvovala, v pandemickém období buď návštěvy kin omezila nebo s nimi zcela přestala (strach nebo nechuť k protipandemickým opatřením). Filmy či seriály online nesledovalo **před** pandemií 21 % respondentů. Dalších 26 % je sledovalo méně než 2 hodiny týdně, 29 % 2–4 hodiny, 16 % 5–8 hodin a 6,5 % více než 8 hodin týdně. **Po** pandemii úroveň sledování mírně vzrostla. Téměř se nezměnil poměr těch, kteří vůbec nesledují (20 %), ale silně klesl poměr těch, kteří sledují méně než dvě hodiny týdně (18 %). Nezměnil se počet těch, kteří deklarují sledování v rozsahu 2–4 hodin týdně (29 %), ale zvýšil se počet v posledních kategoriích 21 % sleduje 5–8 hodin týdně a 13 % i více.“⁶⁵

Z toho vyplývá, že příliš nových uživatelů na streamovací platformy během ani po covidu nepřibývalo, ale razantně se zvýšila délka sledování filmů u uživatelů, kteří sledovali filmy online už před pandemií. *Očitý svědek* není výjimečný pouze autorským zpracováním, ale také tím, že dlouhou dobu nebyl uveden na žádných streamovacích platformách jako je například Dramox nebo

⁶⁴ Karel Čada, Zuzana Chytková, Ondřej Špaček, Raman Samusevich a Alžběta Wolfová.

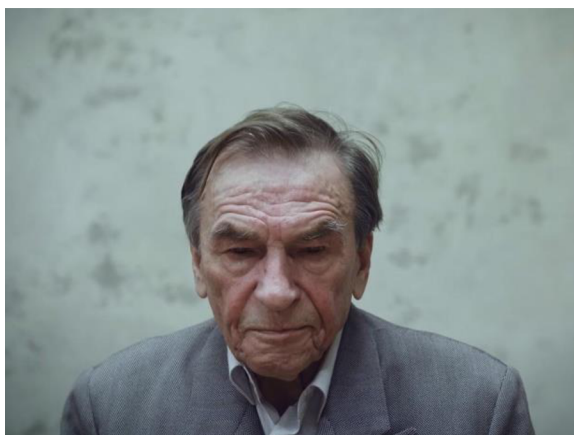
⁶⁵ *Český filmový divák v době covid-19: Redukce dopadů krize a nové příležitosti pro filmovou distribuci: (Výzkumná zpráva pro Státní fond kinematografie, VŠE 2022)* [online]. In: . [cit. 2023-04-03]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/364069137_Cesky_filmovy_divak_v_dobe_covid-19_Redukce_dopadu_kriz_e_a_nove_prilezitosti_pro_filmovou_distribuci_Vyzkumna_zprava_pro_Statni_fond_kinematografie_VSE_2022. str. 78.

už výše zmíněné. Uveden je na stránkách Národního divadla v rámci projektu *Divadlo mimo divadlo*, kterou navštěvují převážně uživatelé, kteří konzumují jejich tvorbu a mohou mít také větší nároky na uměleckou hodnotu díla. První dva měsíce (únor, březen 2021) zaznamenaly od online premiéry největší návštěvnost. V obou měsících bylo zakoupeno 1119 vstupenek. V dubnu a květnu bo zakoupeno 186 lístků. Od té doby návštěvnost razantně klesla a pohybovala se v rozmezí 0–25 vstupenek za měsíc. To může být zapříčiněno tím, že v současnosti je film uveden na portálu dafilms.cz.⁶⁶

3.2. Inspirace Havelky ve virtuálním prostředí

„Když jsme s režisérem Jiřím Havelkou přemýšleli, kudy se vydat, abychom nebloudili prošlapanými cestami překlápění divadla do filmu, nechali jsme se inspirovat virtuálním prostředím, v němž se teď všichni hojně pohybujeme.“⁶⁷

Inspirací ve virtuálním prostředí má Marta Ljubková namysli zoomové okno, skrze které se lidé během pandemie dorozumívali. Zoomové okno zprostředkovává detail hlavy, který vypadá úsměvně a nepřírozně odtržen od těla. V počátcích kinematografie budil velký detail na hlavu spíše nelibost, protože diváci vnímali jeho nereálný rozměr a nepřírozený pohyb pouze hlavy bez těla.⁶⁸ Takové pocity může mít pozorovatel při zoomovém přenosu, pokud je hlava ještě ke všemu zdeformovaná úhlem pohledu (nadhledem, podhledem či nekvalitou přenosu). Často se jedná o **posunutý** rám, kdy v zoomovém okně nevidíme ani celou hlavu.⁶⁹ Blízkost, kterou detailní záběr vyvolává v divákovi, rodí ale psychickou distanci.⁷⁰ Toho využili tvůrci *Očitého svědka*, když k tomu přidali ještě frontální pohled do kamery, který zintenzivňuje blízkost diváka s postavou. Nechali se inspirovat tzv. „zoomovým“ prostředím, jelikož to byla aktuální forma dorozumívání



⁶⁶ HAVELKA, Jiří. *Očitý svědek* [online]. [cit. 9.4.2023]. Dostupné z: <https://dafilms.cz/film/14187-ocity-svedek>.

⁶⁷ *Národní divadlo: Očitý svědek* [online]. [cit. 2023-01-27]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/ocity-svedek-3266372>.

⁶⁸ Ale už ve 20. letech 20. století mohl Jean Epstein prohlásit detail za “duši filmu.”

AUMONT, Jacques. *Obraz*. 2. vyd. Přeložil Ladislav ŠERÝ. V Praze: Akademie múzických umění, 2010. str. 132.

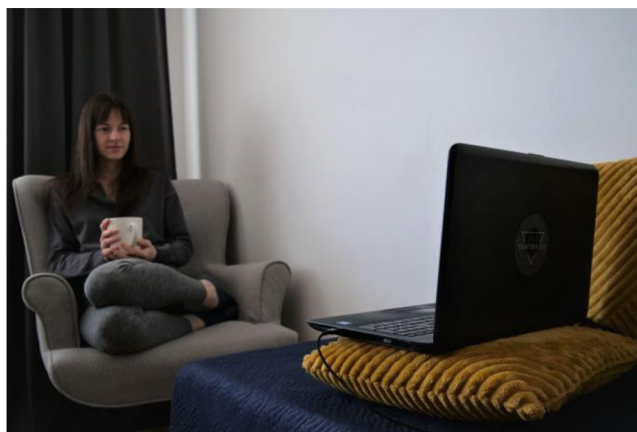
⁶⁹ Tamtéž. str. 152.

⁷⁰ Tamtéž. str. 135.

mezi lidmi v době pandemie, kterou většina z nás využívala. Jistá podobnost zde je, ale spíše se jedná o tvůrčí vnuknutí, nikoli o snahu přesně napodobit okno zoomu. Rám *Očitého svědka* a screenu zoomového okna je odlišný v měřítku snímání, který si tvůrci filmu museli přizpůsobit ve prospěch filmu. Umění jako takové, je vnímáno z pozice doby, ve které jedinec žije. Je možné, že lidé za 100 let si tuto formu snímání s pandemickou situací nespojí.

Pozorovatel nevnímá jen prostor uvnitř obrazu (výtvarný prostor), ale vnímá také prostor jako takový, tedy samotný obraz. To znamená, že do *vnímaného zobrazeného prostoru je potřeba zahrnout také jeho plochu*.⁷¹ Nejde jen o to, **co** jedinec sleduje, ale je také důležité, kde se na to **dívá**. Tedy jaká je velikost a šířka plochy, kterou vnímá a v jaké vzdálenosti je od pozorovatele umístěna. Rám odděluje obraz od okolního, vnějšího světa. Rám spolu s ohraničením izoluje vizuální složku obrazu a podporuje, usnadňuje a zvyrazňuje jeho vnímání pozorovatelem.

Při prvním sledování *Očitého svědka* na malé obrazovce notebooku, ze vzdálenosti dvou metrů, při rušivém a přímém denním světle dopadajícím na displej mého notebooku jsem byla stěží vtažena do hrůzné události. Všimla jsem si plochosti malého monitoru na pozadí své kuchyně. Má soustředěnost se během covidu výrazně zhoršila. To je důvod špatné koncentrace na jeden předmět po dobu delší 20 minut. Až po opětovném zhlédnutí jsem objevila náročnou práci se stříhovou skladbou, která dává vyniknout charakterům postav více než kostýmu či práci s hlasovým projevem. *Očitého svědka* bylo možné vidět v jiném měřítku, protože byl uveden na festivalu *Divadlo*⁷² v Plzni (2021), na festivalu *MFDF Ji.hlava*⁷³ (2021) a na festivalu *Letní filmové školy*⁷⁴ v Uherském Hradišti (2022).



Rám i ohraničení dávají obrazu *formát*. Tomuto typu ohraničení a rámu se říká konkrétní. Pak je abstraktní rám, čemuž rozumíme jako **ukončení** (ohraničení) obrazu v jiném slova smyslu, než jsem teď vysvětlovala. Je to hranice obrazu, za kterou nejsme schopni nahlédnout. Tedy to, co se nachází **mimo** obrazový rám. Ve filmu se hovoří o **fabuli**. Rám *Očitého svědka* je snímán z přímého pohledu a bohužel se domnívám, že může působit trochu nepřírozně, stejně jako zoomové okno. Rám i ohraničení je pouhý výřez reality, který se po celou dobu nemění. Nic jiného o prostoru v *Očitém svědkovi*, který se nachází mimo obrazový rám neukazuje ani v náznacích, proto působí jako obraz bez jakéhokoliv času.

⁷¹ Tamtéž. str. 128.

⁷² *Očitý svědek* [online]. [cit. 9.4.2023]. Dostupné z: <https://festivaldivadlo.cz/predstaveni/ocity-svedek>.

⁷³ *Očitý svědek* [online]. [cit. 9.4.2023]. Dostupné z: <https://www.ji-hlava.cz/filmy/ocity-svedek>.

⁷⁴ *Očitý svědek* [online]. [cit. 9.4.2023]. Dostupné z <https://program.lfs.cz/detail/?film=Eyewitness>.

ZÁVĚR

Očitý svědek je audiovizuálním dílem vytvořeným během pandemie v rámci projektu *Divadlo mimo divadlo* Národního divadla. Havelka ani Ljubková nechtěli celý projekt zahodit, proto z plánované původní „paraantické“ formy divadelního představení vznikl kvůli uzavření divadel přepis díla do **audiovizuální** formy. Tímto krokem se *Očitý svědek* mohl dostat k divákům a také se mohla proměnit tvorba Národního divadla. Projekt není výjimečný pouze svou formou, ale také tématem, které dodnes nebylo zpracováno v podobě filmu či divadelního představení. Jiří Havelka a Marta Ljubková sestavili film z autentických svědectví o tragédii na Švédských šancích. Kvůli etickým důvodům zachování původních výpovědí neměli příliš velké možnosti k autorským zásahům. Proto Havelka pracoval s **textovou montáží**. Tato fragmentární **forma** zpracování filmu skrze montáž manipuluje s jednotlivými výpověďmi a tvoří autorský vklad do filmu.

Analyzované části mizanscény a následně také střihové skladby rozdělují podle Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, jejichž kapitoly o analýze jsou nápomocné hlavně z toho důvodu, že lépe strukturují každou z částí mé bakalářské práce. Zároveň obsahují analytické postupy, které jsem dokázala nejlépe aplikovat na konkrétní postavy u *Očitého svědka*, na nichž byla nejvíce patrná odlišnost prvků (pohlaví, kostým, charakter). Samostatné výpovědi postav působí velmi přesvědčivě. Kostým a líčení pozorovatele přenášejí do doby, ve které se postavy nacházejí (období konce druhé sv. války) a zásadně se podílí na vytváření **dramatické** postavy. Jak filmový, tak **divadelní** divák se s hercem a postavou setkává nejdříve prostřednictvím kostýmu. Kostým, spolu s držetím těla a výrazem dokáže o postavě (člověku) říct mnohem víc než slova, která mohou klamat. Herectví všech postav je důkladným zobrazením jejich charakterů, které si drží po celou dobu filmu. Herecký prostor byl volbou záběru omezený. Herci se museli vypořádat se záběrem, který je snímal pouze do úrovně pasu. Museli tak pracovat s emocemi ukrytými v očích mnohem intenzivněji, než při střídání velikosti záběrů v běžném narativním příběhu. *Očitý svědek* je krásným příkladem režijní práce, kdy stačí pouze pohled postavy a emoce jsou u diváka vyvolané silněji, než při deklamovaném projevu a tisících slz. V tomto projektu byla slova také velmi důležitá, jelikož seznamovala diváka s událostí, kterou lidé neměli a možná ani nemají příliš v povědomí. Práce s hlasem a dechem dotváří přesnější vyznění výpovědí, které se opět podílí na tvorbě charakterů postav.

Analyzovat střihovou skladbu a filmový čas u *Očitého svědka*, byl v mých očích skvělý nápad až do chvíle, kdy jsem v procesu analýzy objevila komplikaci. Vycházela jsem z knih o střihové skladbě, ale žádná z nich nepracovala s principem, který uplatňuje Havelka. Střihovou skladbu a filmový čas jsem analyzovala z hlediska vnímání filmu, jeho uměleckých hodnot a poté podle **vztahů** mezi záběry z knihy *Umění filmu*. Analýza vztahů mezi záběry na *Očitého svědka* aplikovat šla, ale pouze do určité míry. Zaměřila jsem se více na práci s filmovým **časem** než na samotné **vztahy** mezi záběry, které jsem od prvopočátku analyzovat chtěla, ale ukázalo se, že kvůli rozsáhlosti a pečlivosti této analýzy na to v mé bakalářské práci prostor bohužel není. Ani analýza filmového času ovšem nebyla snadná. Až poté, když jsem se na *Očitého svědka* a svou bakalářskou práci podívala s odstupem, viděla jsem potřebu zobecnit vše, na co jsem přišla. Podívala jsem se na další tvorbu Jiřího Havelky, který s motivem „vyšetřování“ pracuje i v dalších svých projektech.

Výsledkem analýzy je zjištění, že cílem zpracování *Očitého svědka* je ukázat **obtížnost** rekonstrukce události na základě očitého svědectví, které většinou vypovídá něco víc o samotných postavách než o situaci jako takové. Očité svědectví nemusí a snad ani nemůže být přesnou rekonstrukcí reality, jelikož realita je viděna očima, které jsou schopny vnímat pouze její omezený výsek. Často si také oči samy vybírají situace a objekty, které chtějí sledovat. Myslím si, že právě na tuto **nejednoznačnost** upozorňuje Havelkova tvorba.

Další výjimečností tohoto filmového díla je distribuce, kdy promítání dlouhou dobu neproběhlo na žádných streamovacích platformách (Dramox, Netflix, iVysílání), ale ke koupi bylo pouze na stránkách Národního divadla v rámci projektu *Divadlo mimo divadlo*. Už samotné uvedení může ovlivnit vnímání díla, jelikož může být považováno více za „umělecké“. Od roku 2023 je ale *Očitý svědek* uveden na portálu dafilms.cz.

Samotná práce s **rámem** (inspirovaným ve virtuálním prostředí tzv. „zoomovým oknem“), filmovým střihem a textovou montáží odlišuje filmové zpracování *Očitého svědka* od pouhého divadelního záznamu. Záběr v *Očitém svědkovi* je statický, nepřeostřuje, nemění velikost ani úhel a sám o sobě není dynamický, což ale může být aspektem **divadelního** prvku, kdy divák také nemění úhel pohledu po dobu divadelního představení. Rámu neboli ohraničenému výseku reality je možné se věnovat mnohem více. V poslední kapitole *Recepční rámeček* otevírá problematiku *rámu*, které se jen lehce dotýkám. Je to velmi zajímavý pojem. Vnímání prostoru a času v obrazu (rámu), vnímání obrazu v prostoru a čase je možné prozkoumat mnohem, mnohem hlouběji.

PRAMENY

Očitý svědek: Dokumentární anatomie masové vraždy. [online]. 2021 [cit. 2023-02-20]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/ocity-svedek-3266372>.

Dokumenty o masakru, archivní materiály: *Očitý svědek: Dokumentární anatomie masové vraždy*. [online]. 2021 [cit. 2023-02-20]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/ocity-svedek-3266372>.

Scénáře s dramaturgickými poznámkami a přepisy originálních výpovědí: Uloženo v osobním archivu autorky.

LITERATURA

AUMONT, Jacques. *Obraz*. 2. vyd. Přeložil Ladislav ŠERÝ. V Praze: Akademie múzických umění, 2010.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

BLÁHOVÁ, Dagmar. *Herectví a film*. V Praze: NAMU, Nakladatelství Akademie múzických umění, 2020.

PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Přeložil Kateřina NEVEU. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020.

SZCZEPANIK, Petr. *Filmy, které vidí vlastní vidění.: Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii*. [online]. Brno, 2002 [cit. 2023-03-13]. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2011/IM091/um/disertacni_prace_szczepanik.pdf. Disertační. Masarykova univerzita.

TAYLOR, Aaron, ed. *Theorizing film acting*. New York: Routledge, 2014, xii, 315 s. Routledge advances in film studies.

VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby* [online]. [cit. 2023-01-28]. Dostupné z: https://www.famu.cz/media/Texty_k_%C3%BAvod%C5%AFm_do_oboru_st%C5%99ihov%C3%A1_skladba.pdf.

VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. 2. vydání. Přeložil Kateřina HILSKÁ, přeložil Petr DUDEK, přeložil Jana PATOČKOVÁ. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2019. České divadlo.

ZÁRUBOVÁ-PFEFFERMANNOVÁ, Noemi. *Gesta a mimika: učební texty pro studenty nonverbálního a komediálního divadla*. Druhé, revidované vydání. V Praze: Akademie múzických umění, 2017.

SEZNAM ILUSTRACÍ

Strana 12: MĚRKOVÁ, Svatava. *Bez šance* [online]. [cit. 2023-02-24]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=1gPyg45cPBc>.

Strana 12: BECKOVÁ, Anna. *Masakr na Švédských šancích* [online]. [cit. 2023-02-24]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1021224614-masakr-na-svedskych-sancich/>.

Strana 12, 15, 16, 21, 22, 33: HAVELKA, Jiří. *Očitý svědek: Dokumentární anatomie masové vraždy*. [online]. 2021 [cit. 2023-02-20]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/ocity-svedek-3266372>.

Strana 33: ZOOM: *Video app Zoom rockets to fame during pandemic despite abuse, privacy concerns* [online]. 2020 [cit. 2023-03-26]. Dostupné z: <https://www.timesofisrael.com/video-app-zoom-rockets-to-fame-during-pandemic-despite-privacy-concerns/>.

Strana 34: Vlastní.

Summary

The Project of the National Theatre *Eyewitness* (2021) is an audio-visual work carried out at the time of the pandemic situation by the director Jiří Havelkou and the dramaturgist Marta Ljubková. This is an author's film whose pretext is authentic testimonials about the tragedy of Sweden's chances, which Havelka translated into the present tense and translated into a script. Due to ethical reasons for maintaining the original statements, they did not have much scope for copyright interference. That's why Havelka worked with text assembly. This fragmentary form of film processing through assembly manipulates individual testimonies, and forms the author's input into the film.

The *Eyewitness* was and is still available online on the National Theatre website or on dafilms.cz. The covid era has brought a number of constraints that have been overcome by new thinking about the treatment of theatre productions. Media changes and interrelations between the media have been important tendencies in the development of art since the beginning of the twentieth century, especially with the advent of technological innovation. These changes have led to new forms of presentation, new principles of structuring and new drama strategies. However, even in the 21st century, because of the covid, there is a moment when theatre institutions were looking for new drama strategies. As in the case of the *Eyewitness*, which lies between performative art and cinema.

I break down the analyzed parts of the *mise-en-scène*, and subsequently the editing pieces, according to David Bordwell and Kristin Thompson, whose chapters on analysis are helpful mainly because they better structure each part of my bachelor's thesis. At the same time, they contain analytical procedures that I was able to best apply to specific characters in *Eyewitness*, on which were the most visible different elements (sex, costume, character). The stand-alone testimonials of the characters are very convincing. They transport the costume and accounts of the beholder to the time in which the characters are located (the period of the end of the Second World War) and are fundamentally involved in creating the dramatic character. The costume, along with posture and expression, can say much more about a character (a person) than words that can deceive. The acting of all the characters is a thorough depiction of their characters, which they keep throughout the film. The acting space was limited by the choice of shot. The actors had to deal with the shot, which only took them to waist level. By that, they had to work with emotions hidden in their eyes much more intensely than in alternating the size of the footage in a common narrative. The *Eyewitness* is a beautiful example of directing work, where only a character's gaze is enough, and emotions are more strongly induced by the viewer than they are by declaimed speeches and thousands of tears. In this project, words were also very important, as they introduced the viewer to an event that people didn't have and perhaps don't have much awareness of. The work with voice and breath completes a more precise resonance of the testimonials, which once again contribute to the character formation of the characters. Analyze editing and film time at *Eyewitness*, was a great idea in my eyes until I discovered a complication in the analysis process. The analysis of the relationships between the shots on *Eyewitness* went, but only to a certain extent. I focused more on working with film time than on the relationships between the shots I wanted to

analyze from the outset, but it turns out that because of the extensiveness and diligence of this analysis, there is unfortunately no room for that in my bachelor thesis. Even analyzing movie time wasn't easy, though. Only afterwards, when I looked at *Eyewitness* and my Bachelor thesis with detachment, did I see the need to generalize everything I could think of. I looked at other works by Jiří Havelka, who works with the motive of "investigation" in more of his projects. The result of the analysis is the finding that the objective of processing the *Eyewitness* is to show the difficulty of reconstructing the event based on eyewitness accounts, which mostly say something more about the characters themselves than about the situation as such. I think it is Havelk's work that draws attention to this ambiguity.