

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

**Dokumentaristka Drahomíra Vihanová: Co je to
dokumentární film?**

Bakalářská práce

Bc. Helena Fikerová

Obor: **Teorie a dějiny dramatických umění**

Vedoucí práce: **Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.**

Olomouc 2013

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovals samostatně za použití zdrojů uvedených v soupise literatury a pramenů.

V Olomouci dne 28.6. 2013

Bc. Helena Fikerová

„Nevytvářet, netransformovat, nýbrž realitu interpretovat. Potlačit snahu vládnout
tomu, co je před kamerou a smířit se s tím, že to, co je před kamerou, naopak
vládne mně.“

- Drahomíra Vihanová



Drahomíra Vihanová. Orlické hory, červen 2013

Poznámka o formální stránce práce:

Táto práce používá poznámkový aparát v podobě odkazů v textu podle pokynů Katedry divadelních, filmových a mediálních studií UP.

Poděkování:

Ráda bych touto cestou poděkovala svým rodičům za podporu a obětavou pomoc při tvorbě této práce a vedoucímu práce Doc. PhDr. Vladimíru Suchánkovi, Ph.D. za cenné rady, ochotu a podporu.

Obsah

Úvod.....	6
Osobnost Drahomíry Vihanové.....	9
Předmět analýzy.....	12
Hlas Drahomíry Vihanové.....	16
Co je to dokumentární film?.....	16
Otázka formy.....	20
Otázka stylu v dokumentech Drahomíry Vihanové.....	25
Etika: jak přistupovat k lidem.....	37
Závěr.....	39
Použitá literatura.....	41
Prameny.....	41
Anotace.....	43
Anotace v angličtině.....	44

Úvod

Nesporným kvalitám dokumentárního díla režisérské osobnosti Drahomíry Vihanové se dostalo vyšší míře pozornosti až v posledních letech. Ač je právem řazena mezi umělecky vyhraněné a výrazné osobnosti Nové vlny 60. let a její hrané i dokumentární tvorbě byly doma i v zahraničí přiznány vysoké kvality, její jméno dlouho nebylo a dosud není většinovému publiku povědomé. V tomto ohledu bohužel uspěla normalizační cenzura, která režisérci po dokončení prvního celovečerního filmu *Zabitá neděle* (1969), kvůli svému údajnému „pesimistickému pohledu na svět“ (Web České televize) a „beznaději“ (Web Náchodského deníku) neuvedenému až do roku 1990, znemožnila točit na sedm let točit. V druhé polovině 70. let byla, dle svých vlastních slov, „připuštěna“ k dokumentární tvorbě (Vihanová, Profesorská přednáška), které se výhradně věnovala až do sametové revoluce. Drahomíra Vihanová vnímá hraný film jako formu sebevyjádření mnohem bližší, přesto dnes její dokumentární filmy patří mezi vrcholy české dokumentaristiky.

Tato bakalářská práce má za cíl představit osobnost české režisérky Drahomíry Vihanové z hlediska její dokumentární tvorby. Pokouší se definovat její specifický přístup k tomuto filmovému druhu a skrze něj podat i určitou definici dokumentárního filmu jako zvláštního odvětví filmové tvorby v kontrastu k filmu hranému, jejíž součástí budou mimo jiné pro dokument klíčové pojmy autenticity, reality a etiky. Neusiluje tedy nijak o historiograficky hodnotnou a úplnou dokumentaci režisérčiny tvorby a snaží se spíše demonstrovat její charakteristické rysy svědčící o konkrétním tvůrčím vnímání dokumentárního filmu. Činí tak primárně na základě vlastního vyjádření režisérky v osobním rozhovoru a formální analýzy stylu několika jejích dokumentů, o jejichž výběru bude pojednáno níže, dále také vymezením zmíněných dokumentů v rámci teorie dokumentárního filmu a srovnáním režisérčina přístupu s přístupy jiných tvůrců. Na závěr režisérčinu tvorbu orientačně zařadí do kontextu českého dokumentu. Vzhledem do režisérčiny tvorby by tato bakalářská práce zároveň ráda obhájila mínění o zásadním přínosu dokumentů Drahomíry Vihanové českému dokumentárnímu filmu.

Práce se metodologicky, teoreticky a pojmoslovně opírá především o knihu Billa Nicholse *Úvod do dokumentárního filmu* a neoformalistické analytické postupy Davida Bordwella a Kristin Thompsonové popsané v knize *Film Art: An Introduction*. Kniha Billa Nicholse zde určuje východisko teoretických úvah o dokumentárním filmu. Ačkoli neposkytuje vždy pregnantní a jednoznačné definice, pojednává komplexně a vyčerpávajícím způsobem o všech aspektech dokumentárního filmu, které při analýze díla konkrétního tvůrce mohou hrát roli. Zároveň udává rámec tendencí typických pro dokumentární tvorbu obecně a umožňuje tak uvědomit si, čím jsou jednotlivá dokumentární díla specifická a v důsledku tedy i v čem spočívají jejich kvality, popřípadě slabé stránky. Umožňuje kategorizovat dokumentární tvorbu především pomocí tzv. modů, podobě vztahu dokumentarista-subjekt-divák a stylu, který vůči hranému filmu rozšiřuje o několik pro dokument specifických hledisek, z nichž nevýrazněji vystupuje etika dokumentaristy. Na základě tohoto rozšíření nazývá styl dokumentaristy „hlasem“. Co se týče analýzy stylu, Nichols se jí ve své knize nevěnuje do hloubky a neudává metodu, jakou bychom k ní měli přistupovat. Spíše ji občas prakticky využívá k specificky dokumentární analýze a v tomto ohledu odkazuje nepoučené čtenáře na obecná pojednání o filmové tvorbě.

Z tohoto důvodu byla pro tuto práci využita také základní literatura věnující se postupům formální analýzy, tj. analýza stylových aspektů dokumentů těží z neoformalismu Davida Borwella a Kristin Thomsonové. Práce tedy čerpala především z kapitol o formě a stylu výše zmíněné knihy *Film Art*. V menší míře se odkazuje také na v ní uvedenou definici dokumentu. Rozčlenění dokumentární tvorby podle této knihy je však v porovnání s kategorizací, kterou nabízí Bill Nichols 2010, nedostačující a nepodává v případě této práce žádné zásadní informace.

Dále práce těžila částečně z krátké monografie a článků Jany Hádkové, jejíž kategorické soudy o významu jednotlivých formálních složek dokumentů režisérky Vihanové, nacházející se spíše v rovině osobní interpretace, nicméně nebyly vždy pro tuto práci relevantní. Důležitým zdrojem pro ni byla také režisérčina profesorská přednáška, uveřejněná na webových stránkách FAMU, ve které shrnuje své stanovisko vůči dokumentu a která byla také výchozím bodem rozhodování se o

cíli této práce. Cenné informace zejména o kauze týkající se uvedení dokumentárního portréty Evy Olmerové poskytl rozhovor Roberta Buchara uveřejněný v knize *Sametová kocovina*. Úlohu doplňující literatury po stránce teoretické sehrála stať Rudolfa Adlera *Cesta k filmovému dokumentu* a po stránce kontextuální zejména kniha Martina Štoll *Jan Špáta*, ve které trefně a výstižně vymezuje významného českého dokumentaristu vůči přístupu vlastní Drahomíře Vihanové.

Osobnost Drahomíry Vihanové

Jak bude v pozdější analýze zjevné, dokumentární styl Drahomíry Vihanové je propojen s jejím osobním osudem, její dokumentární dílo má výrazně osobní charakter a i sama o sobě hovoří s velkou otevřeností. Tento charakter společně s faktem, že se k dokumentární tvorbě režisérka dostala na základě historických okolností, byl motivací pro následující kapitolu, která krátce uvede její osobnost a pozadí vzniku jejích dokumentů.

Jako „slepé kuře k zrnů“ (Vihanová, Profesorská přednáška)

Drahomíra Vihanová, narozená roku 1930 v Moravském Krumlově, se k filmu v žádném případě nedostala rovnou čarou. Její cesta na FAMU vedla z konzervatoře a současného studia hudební vědy přes působení v České televizi. Jak sama říká v rozhovoru a profesorské přednášce, jejím dětským snem bylo stát se klavírní virtuoskou. Na brněnskou konzervatoř však šla poměrně pozdě („maminka trvala na maturitě“), proto také současně s ní studovala v Brně hudební vědu. Po ukončení konzervatoře a vysokoškolského studia odešla do Prahy s touhou studovat klavír na AMU pod vedením profesora Františka Raucha, ten ji však od úmyslu hlásit se na akademii odradil: „na konzervatoři jsem byla docela slušný žák, absolvovala jsem s orchestrem Schumannovým koncertem, ale bylo to opravdu vydřené, (...) a to mi Rauch hned řekl“. Později z její známosti s Rauchem, vzhledu do klavíristické profese a porozumění hudební formě těžší v dokumentu *Variace na téma hledání tvaru* (1986), který zachycuje Rauchovo umění interpretace. Jak sama o sobě říká, je „vládnoucí povahy“ a ke klavírní profesi ji táhla možnost plně zodpovědnosti za výsledek vlastní práce. Jak bude ukázáno, tyto tendence jsou patrné v rigoróznosti formy její filmové tvorby. V Praze se nejprve uchytila v České televizi jako asistentka režie, samotnou režii však bez kvalifikace na filmové škole dělat nemohla. Její touha po maximální kontrole ji tedy zavedla na FAMU, kde v 60. letech vystudovala v ročníku Lehovce a Šulce (tj. o ročník níž než Věra Chytilová nebo Jiří Menzel) režii hraného filmu a později i střih. Hranou režii absolvovala v roce 1964 a celovečerní debut *Zabitá neděle* dokončila v roce 1969. Film však narazil na počínající normalizační cenzuru: „myslím, že film nebyl příliš veselý, nebyl konstruktivní, a jistá metafora neschopnosti vykročit z uzavření a dejme tomu i tlaku z vnějšku byla tak markantní, že to bolševiky znervózňovalo.“

(Kotaška 2010, s. 106) Jeho promítání bylo znemožněno a na plátna se tak dostal až roku 1990. Do roku 1977 se režisérka oficiálně profesi nemohla věnovat vůbec a režirovala pouze tzv. „na pokrytí“, tj. pod cizím jménem, televizní pořady v propagačním oddělení Krátkého filmu, produkční společnosti zaměřené na dokumentární, naučný a animovaný film. V roce 1977 dostala konečně možnost pracovat pro Krátký film jako externista. „Samozřejmě mě nenechali dělat moc, protože by normální zaměstnanci remcali, že jim ubírám práci, tak jsem dělala tak jeden film za rok, ale nevadilo mi to. Protože jsem nebyla zaměstnanec, tak jsem nepodléhala tomu, že by mi přidělovali témata, ale dělala jsem si jenom, s čím jsem přišla, pokud to schválili.“ (Vihanová 2013, Rozhovor s Drahomíru Vihanovou) Díky tomuto svému statusu tedy Drahomíra Vihanová měla možnost kontroly zásadní roviny produkce svých dokumentů: volby námětu a tedy i tématu.

Dokumenty, které vlastně dělat nechtěla

I přesto značnou pozornost a ocenění, kterých se její dokumentární tvorbě dostalo, režisérka nijak netají, že ji vždy více zajímala více tvorba hraná. Dokument nikdy dělat nechtěla: na škole ho „vědomě odmítala, snad proto, že tehdejší československý dokument /na počátku šedesátých let/ na mě působil jako zkamenělina, udržovaná při životě ideologií a trapnou inscenací před kamerou.“ (Vihanová, Profesorská přednáška) Navíc byl vzdálenější její výše zmíněné „vládnoucí povaze.“ “Já jsem k dokumentu neměla nikdy vztah, protože jsem si uvědomovala, že jde o ošemetnou záležitost.” Režisér nemůže lidi před kamerou nutit chovat se podle jeho plánu a co je před kamerou, je „všechno nejisté. Prostě tím nevládnou. I když jsem dělala v Dukovanech a myla tam s ženskými nádobí asi šest neděl, abych je poznala, /dělala jsem dlouhodobé přípravy, než jsem šla točit/ tak jsem si uvědomovala, že když se tam nakonec člověk objeví s kamerou, stejně je všechno na vodě. Třeba mě nikdy neřeknou, co mě dřív v nějaké intimní chvíli řekly, budou mít úplně jinou náladu...“ udává režisérka na příkladu práce na dokumentu *Dukovany - vroucí kotel* (1987). (Vihanová 2013, Rozhovor s Drahomíru Vihanovou) Dokumentarista má mnohem menší kontrolu nad tím, jakým způsobem bude moct vyjádřit zvolené téma a říct o něm, co říct chce. Autenticita neboli jedinečnost okamžiku, charakteristická pro dokumentární film, je vykoupena omezením možností manipulace. Manipulací režisérka míní

„promyšlený výběr nejrůznějších možných výrazových prostředků a postupů, jejichž použití zdůvodňuje a posvěcuje sledovaný účel,“ neboli styl a formu.

(Vihanová, Profesorská přednáška)

Nadvláda sdělení

Zmíněný deficit však v dokumentárním filmu kompenzuje volnost ve stříhové skladbě. A tak si režisérka, kterou k dokumentu vlastní volba nepřivedla a svou práci v něm vnímala „jako ironickou ránu Osudu“, toto omezení tvořivosti „vynahrádila pozicí mocipána a vládce ve střížně.“ (Vihanová, Profesorská přednáška) Jak bude lépe obhájeno v kapitole vymezující dokument a v kapitole o stříhu v dokumentu, stříh je primárním základním prvkem stylu neboli „hlasu“ dokumentaristy. (Nichols 2010, s. 88) Drahomíra Vihanová, která mimo jiné stříh vystudovala, tomuto prvku vládne jako virtuos s bravurní technikou hry. Její dokumenty se vyznačují, jak bude brzy zjevné, rigorózní formou. V tomto smyslu její nejstrukturovanější a nejkomplicovanější film představuje dokument *Variace na téma hledání tvaru*, kde je zvolenou formou trojhlasá fuga a o kterém se režisérka vyjadřuje s nadsázkou jako o „přemanipulovaném.“ Úsilí vynaložené na co nejdokonalější ovládnutí formální stránky filmu není nikdy samoučelné, naopak je zdrojem působivosti a přesvědčivosti sdělení, které stojí na samém začátku i konci tvořivého procesu. „Dnešní dokumenty tendují k publicistice. Pro mě je důležité, aby měly tu druhou rovinu, téma“ (Vihanová 2013, Rozhovor s Drahomírou Vihanovou). Z tématu vyrůstá skladba, jejíž složitost na samém konci produkce, totiž u diváka, opět téma rekonstruuje. „Skladba je plně podřízená myšlence a hledání jejího nejpregnantnějšího vyjádření nabízí obrovský počet variant. Je to dobrodružství, báječné už proto, že tak dlouho trvá.“ Nakonec tedy režisérka, která nikdy nechtěla být dokumentaristkou, i v tomto odvětví filmu svou kreativitu uplatnila a dnes při reflexi své dokumentární tvorby přes nevelké nadšení uznává, že „ztracený čas to nebyl.“ (Vihanová, Profesorská přednáška, 2013 Rozhovor s Drahomírou Vihanovou)

Předmět analýzy

Jak již bylo zmíněno v úvodu, tato bakalářská práce si neklade za cíl zmapovat dokumentární tvorbu Drahomíry Vihanové v její úplnosti a časové souslednosti. Diskutuje režisérčin přístup k dokumentárnímu filmu na příkladu osmi jejích dokumentů, u kterých si všímá formálních a stylových prvků a jejich souhlasného nebo naopak odlišného užití. Výběr dokumentů byl motivován jednak osobními preferencemi autorky práce a jejím přesvědčením o výjimečné zdařilosti těchto děl, jednak příkladností některých formálních a stylových aspektů, jejich protikladností, anebo naopak podobností. Vzhledem k tomu, že logické uspořádání práce se odvíjí od zmíněných aspektů a nikoli od samotných filmů, zdá se příhodné zde tyto dokumenty krátce uvést.

Krátký film *Poslední z rodu* (1977), prvním autorský dokument režisérky, zachycuje denní rutinu Františka Kříže, rodáka z Orlických hor, v jehož rodině do té doby panovala dlouholetá tradice práce s koňmi. Na pozadí horských lesů a lesních cest sleduje Kříže, jak za deštivého a mlhavého dne absolvuje spolu se svým koněm každodenní cestu s dřevem do kopce a z kopce. Synchronní zvuk doplňuje vyprávění Kříže postupně poodhalující jeho přístup k životu, práci a přírodě. Tento dokument točila Drahomíra Vihanová podobně jako hraný film: podle připraveného scénáře. Proces tahání dřeva byl inscenovaný, včetně pádu koně, kterého musel Kříž schválně špatně navést (Vihanová 2013, Rozhovor s Drahomírou Vihanovou). Tento fakt však filmu neubírá na autentičnosti a neohrožuje jeho dokumentární statut, neboť cesta s dřevem na kopec a z kopce skutečně byla pro Kříže denně se opakující rutinou. Téma filmu by se dalo vyjádřit jako život v souladu se světem: „Nejpodstatnější bylo pro mne vytvořit portrét člověka, který plně zakotvil v životě a dokázal ho beze zbytku naplnit. Franta svému koni rozumí a také ho perfektně řídí – vede ho tak, aby nepoškodil stromky a květiny.“ (Autor neznámý 1983, Hledání a usilování v dokumentech Drahomíry Vihanové) Ačkoli se režisérka znovu už k inscenaci v dokumentu nevrátila, témata smyslu a cíle lidské činnosti a práce a života v naplnění se táhnou naskrz jejím působením jako dokumentaristky (Hledání a usilování v dokumentech Drahomíry Vihanové, 1983) a jsou přítomny ve všech zde zmíněných dokumentech.

Hledání (1979) je vzácným portrétem Františka Vláčila, kterého zde Drahomíra Vihanová spolu s kameramanem Janem Špátou zaznamenává při práci na filmu *Koncert na konci léta* (1979) zaměřujícího se na vrcholné období Antonína Dvořáka (Soukromý archiv Drahomíry Vihanové). Snímek kombinuje scény z natáčení, kde Vlácil komunikuje se štábem a herci, se scénami, kdy je zabrán do úvah nad svým filmem. Obraz zachycující jeho soustředěnost a samotu v tvůrčím procesu ve zvukové stopě významově dokresluje úryvky z Dvořákova *Rekvia b moll* a koncertní *ouvertury Karneval*. V obecnější rovině film tematizuje „strašnou samotu kumštýře. Je obklopený štábem (...), ale když přijde na věc, v podstatě je s tím člověk sám. A trápí se s tím hrozným způsobem.“ (Rozhovor s Drahomírou Vihanovou)

Rozhovory (1983) představuje členy proslulé brigády, party mužů, kteří staví pražské metro. Fyzická náročnost práce a nebezpečí, které v podzemí zažívají, jsou pro ně denním chlebem i zdrojem uspokojení a pocitu smysluplnosti vlastního života. Zároveň v nich podněcuje pocit sounáležitosti a vzájemnou soudržnost. Režisérka se o námětu dokumentu vyjádřila: „Fascinovalo mě to, že charakter práce a vztah k ní dovede člověka ovlivnit i v mezilidských vztazích. Přesvědčila jsem se o tom, že jsou to obdivuhodní a zvláštní lidé, jejichž krédo – dělám tvrdě a dělám to dobře, a to mi nikdo nemůže vzít – je jejich životní jistotou.“ (Hledání a usilování v dokumentech Drahomíry Vihanové, 1983) Rozhovory s členy party se prolínají se scénami z podzemí a nástupy do či odchody ze směny a vytváří tak komplexní obraz vnitřní hodnoty jejich pracovního nasazení.

V *Otázkách pro dvě ženy* (1984) režisérka vede rozhovor s dvěma odlišnými typy žen: úspěšnou vědkyní Konečnou a energickou sedmdesátnicí paní Zlatníkovou, která pracuje na dráze ve stanici Srbsko a ve volném čase píše naivistické básně. Klade vedle sebe jejich protikladné chování a osobnostní rysy, aby v nich vysledovala společnou zaujatost a urputnost v činnostech, které jsou pro ně zdrojem pocitu smyslu a naplněnosti. Větší prostor ve filmu dostává osobitý charakter paní Zlatníkové, která byla také prvotním popudem námětu. „Nezáleží na tom, čím je člověk posedlý, důležité je, že je posedlý. Protože nejhorší jsou lidé, kteří nejsou ničím posedlí.“ Drahomíra Vihanová zde sama vstupuje do reality před

kamerou a pokládá otázky, aby sama pro sebe našla „odpověď na otázku: co ty ženské tak žene?“ (Rozhovor s Drahomíru Vihanovou)

Snímek *Variace na téma hledání tvaru* (1986), soustředující se na koncertního mistra, pianistu a pedagoga František Rauch, u kterého chtěla Drahomíra Vihanová původně na AMU pokračovat ve studiu klavíru, představuje asi její formálně nejkomplicovanější dokumentární film. Režisérka zde těží ze svého hudebního vzdělání a skládá tři separátní linie, rozhovor s Rauchem, přípravy na koncert a provedení Beethovenova klavírního koncertu Es dur na pódiu, do podoby trojhlasé fugy – jednotlivé hlasy „samostatně postupují horizontálně, ale přitom se vertikálně vzájemně ovlivňují“ (Profesorská přednáška). Kromě samotného záznamu události a portrétu Františka Raucha se v druhém plánu věnuje obecné nemožnosti dosáhnout dokonalosti v řemesle. „Rauch tam sám říká: kdyby se té dokonalosti na konci dosáhlo, bylo by to nelidské a mrtvé“ (Rozhovor s Drahomíru Vihanovou). Přesto se o režisérka v tomto snímku pokusila o co nejdokonalejší formu.

Ve své černobílé syrovosti a vahou autentičnosti existenciální tíže působivý dokument *Za oknem* (1989) zpovídá staré ženy dožívající svůj život v domově důchodců a zprostředkovává jejich nazírání na vlastní uplynulý život. Výrazně převažují pohledy negativní, které režisérka vnímá jako důležité memento pro člověka majícího stále ještě možnost se svým životem nějak naložit a někam ho nasměrovat. Ženy, které v dokumentu vystupují, jsou již za hranicí, kdy ještě bylo možné něco změnit, dokázat nebo prožít. Takový je jeden z významů metafory „za oknem“. Okno ústavu zároveň odděluje obyvatelky domova důchodců od ostatního světa, ze kterého bylo společně s nimi pryč z rodinného kruhu i společenského diskursu odsunuto také nepříjemné téma smrti. (Rozhovor s Drahomíru Vihanovou, 2013)

O portrétu Evy Olmerové *Proměny přítelkyně Evy* (1990) bylo mnoho napsáno bohužel ne především díky jeho kvalitám, ale spíše z důvodu skandálního ovzduší, které se kolem něj po uvedení v televizi vytvořilo. Drahomíra Vihanová otevřeně zobrazuje vnitřní stranu života legendární zpěvačky, ke které však vedle silných emocí, úspěchů a pádů neodmyslitelně patřil i alkohol. Fakt, že se v rozhovorech projevuje jako viditelně opilá, vyvolal u některých diváků

pobouření. Olmerová, která film nejprve schválila, zřejmě ovlivněná veřejností hrozila Drahomíře Vihanové žalobou a rozešla se s ní ve zlém. Dokument kombinující černobílé scény ze soukromí a barevné záběry z koncertů sugestivně zachycuje, čím byl zpěv skvělé Evy Olmerové vykoupen a „že takhle žít naplno má smysl“ (Rozhovor s Drahomíru Vihanovou, Sametová kocovina).

Film *Denně předstupují před Tvou tvář* (1992) lze bez váhání řadit mezi vrcholná díla české dokumentaristiky. Drahomíra Vihanová zde dovedla po formální a stylové stránce, i co do obsahu, dopadu a působivosti filmový tvar blízko k dokonalosti. Toto stanovisko by mělo být dostatečně obhájeno v analytické části práce. Protagonista snímku, sudetský Němec František Einmann, hospodář na své chalupě v Orlických horách původním statkářským způsobem života, v sepětí s přírodou a v souladu se sebou samým. Jeho vyprávění a vzpomínky na těžké zvraty pohnutého osudu, zasáhnutého válkou a poválečnou situací, spolu s fotograficky působivým obrazem jeho každodenních činností prodchnutých vírou skládají dohromady mozaiku určité „lidské existence v harmonii. V souladu se sebou, abych neměl výčitky svědomí, že se tady pohybuji od ničeho k ničemu. Je to takový předobraz, jak by to mělo být.“ (Rozhovor s Drahomíru Vihanovou, 2013). Této mozaice dala Drahomíra Vihanová podobu mše. Její jednotlivé části rámuje Einmannovo slovní vyjádření, které tak zároveň postupně sděluje jeho postoj k nejzákladnějším hodnotám lidského života.

Hlas Drahomíry Vihanové

Co je to dokumentární film?

Vyobrazení reality

Ve snaze zodpovědět tuto otázku budeme nejprve diskutovat známé teoretické výstupy, které budou následně vztaženy na specifická vyjádření režisérky. Definice dokumentárního filmu, kterou uvádí Bordwell a Thompsonová, je ve své stručnosti na první pohled věcná a postačující: ambice dokumentárního filmu spočívá v podávání faktických informací o reálném světě. Většinou bývá porovnáván v opozici s filmem hraným, který vypráví o umělém fikčním světě. I když se režisér rozhodne natáčenou realitu pozměnit, např. inscenuje některé záběry, dokument se nutně nestává fikcí, prezentuje-li sám sebe jako zdroj věrohodných informací. Autoři v knize *Film Art* také zmiňují, že dokument může vyjadřovat jisté stanovisko či názor, činí tak však na základě *důkazů*, tj. věrohodných informací, takže tím jeho status dokumentu není narušen (Bordwell & Thompson 1997, s. 43). Základní vlastností dokumentu je tedy práce s *realitou*. Tento pojem znamená pro Drahomíru Vihanovou jednoznačně „to, co je před kamerou“ (Vihanová 2013, Rozhovor s Drahomírou Vihanovou) „Divák totiž vnímá dokument jako zobrazení něčeho, co skutečně existuje, na co si může sáhnout /např. že když pojedete do železniční zastávky Srbsko, najde tam svéráznou pokladní, naivní básnířku paní Zlatníkovou z mého dokumentu *Otázky pro dvě ženy*!“ (Vihanová 2013, Rozhovor s Drahomírou Vihanovou).

Předchozí vymezení zároveň implicitně obsahují jistou odpovědnost dokumentaristy za obsah filmu, vyrůstající z důvěry mezi jím a divákem. Naráží tak mimo jiné na jednu charakteristickou vlastnost dokumentu, které Nichols říká „institucionální rámec.“ Zařazení konkrétního filmu do škatulky dokument skutečně zásadně vychází z jeho prezentace v distribuci. Tvrzení, že dokumentem je vše, co se jako dokument prezentuje, zjevně balancuje na tenké hraně a vybízí k experimentům s diváckou důvěřivostí. Skutečně existují odvětví hraného filmu i dokumentů (tzv. mockumenty a reflexivní dokumenty), které se touto problematikou zabývají (Nichols 2010, s. 36). Pro Drahomíru Vihanovou je nicméně nadvláda reality, kterou dokumentarista zachycuje, morálním imperativem

– důvěra diváka by neměla být porušena, stejně tak jako, jak bude rozvedeno v kapitole o etice, by měla být základem vztahu mezi dokumentaristou a subjektem, který je protagonistou dokumentu.

Spojení autenticity a interpretace

Nutnost vnímat tuto odpovědnost však nemá pouze mravní hledisko. Existence reality, která je v dokumentu zobrazena, je zároveň zdrojem pocitu autenticity, který leží v jádru diváckého zážitku z dokumentárního díla. „Právě ono přesvědčení o opravdovosti existence a neopakovatelnosti zachyceného okamžiku je nejdůležitějším zdrojem hodnoty a působivosti dokumentu“ (Vihanová 2013, Rozhovor s Drahomírou Vihanovou). Záznam existujícího, který představuje jakousi elementární buňku pomyslného organizmu dokumentárního filmu, je obdařen, v Nicholsově pojmosloví, tzv. *indexovým charakterem*: je jakýmsi přímým otiskem skutečnosti (2010, s. 53). Kdyby však cílem dokumentárního filmu bylo pouze prezentovat tento charakter, nijak by se od pouhého záznamu nelišil. Jak Nichols s jednoduchostí poukazuje, film, který pouze předkládá známé informace, je výrazně méně zajímavý, než film, který se zabývá tématem či pojmem nemajícím čistě věcnou povahu a o kterém lze vést úvahy, přít se či diskutovat (s. 118). Definici Borwella a Thomsonové je tedy třeba poopravit a upřesnit zdůrazněním, že mezi dokumentem a dokumentací není rovnítka. Kdyby tomu tak bylo, měřítkem kvality dokumentárního filmu by se stala faktická přesnost, uvažovali bychom o něm jako o reprodukci a v důsledku bychom ho hodnotili podle toho, „nakolik dokáže věrně zobrazit originál“ (s. 33). Dokumentární film však není reprodukcí, nýbrž jako ostatní umění, *reprezentací*: „představuje určitý způsob vidění světa“, je jeho interpretací (s. 53). Podstatou dokumentárního filmu není tedy práce s realitou, nýbrž s „napětím mezi specifickým a obecným“, dialog konkrétního, jedinečného indexového důkazu a jeho zobecněním, jímž je nějaký abstraktní pojem – téma (s. 116-117). Indexový záznam je tedy základní buňkou ve smyslu základního prostředku, sloužícího záměru dokumentu. Propůjčuje mu dojem autenticity a v důsledku toho i působivost a přesvědčivost. Dokumentární film tedy nejen může, ale měl by poskytovat více než pouhý záznam, neboť to od něj divák očekává a právě na základě působivosti dokumentaristou předložené perspektivy tématu dokumentární film hodnotí (s. 55). Výše zmíněné požadavky Drahomíry Vihanové

na „druhou linii“ nesoucí obecné sdělení jsou tedy podle Nicholse zcela přirozeným požadavkem a samozřejmou součástí dokumentární tvorby.

Služba

Zde by však opět mělo být zdůrazněno, že téma dokumentárního filmu pramení z reality. V touze po vyjádření svého subjektivního pohledu na svět nesmí dokumentarista, jak se vyjadřuje Drahomíra Vihanová ve své přednášce, vytvářet vlastní či přetvářet existující skutečnost. Základním přístupem dokumentární režie je podle ní pokora vůči realitě: „V hraném filmu si vládnete a záleží na vás, jaké je téma a co filmem vyslovíte. U dokumentu člověk ale musí realitu minimálně respektovat, takže vyžaduje daleko víc pokory, aby neublížil“ (Rozhovor s Drahomírou Vihanovou). Zodpovídá se totiž nejen divákům, ale také lidem, o kterých točí. Musí uvažovat nad tím, zda nepředkládá divákovi pokřivený a v důsledku pak nedůstojný či zavádějící obraz protagonistů. Kdyby dokument mohl vyprávět příběhy skutečných osob takových, jakými jsou, tento problém autenticity by to zásadně zjednodušilo. Jak však upřesňuje Nichols 2010, lidé v dokumentárním filmu jsou zřídka právě tím, čím jsou v realitě. Tento fakt vyjadřuje zavedením pojmu *sociální herec*: dokumentarista po protagonistech svého dokumentu požaduje, aby byli sami sebou, a oni před kamerou hrají, neboli reprezentují sami sebe. Do hry tedy vstupuje sebereprezentace, která může mít u různých typů lidí (např. extrovertních a ostýchavých) různý charakter a navíc je ovlivňována interakcí s tvůrci. Této problematice se podrobněji věnuje kapitola o etice. Postačí zde uvést, že rozhodčím míry autenticity je podle Drahomíry Vihanové jedině sám tvůrce. Je v jeho zodpovědnosti vybrat z natočeného materiálu takové výseky reality, které vyhodnotí nebo které si pamatuje jako autentické. Vrátime-li se k definici dokumentu poskytnuté Borwellem a Thompsonovou, jistá míra manipulace je obhájitelná, sděluje-li stále důvěryhodné informace. Právě tak se režisérka staví ke svému prvnímu dokumentárnímu filmu *Poslední z rodu* (1977), který, dle vlastních slov, točila jako film hraný. Film zůstává dokumentem, neboť bylo zinscenované počínání protagonisty Františka Kříže a jeho koně, které sleduje, věrohodným obrazem jeho každodenního počínání (Vihanová 2013, Rozhovor s Drahomírou Vihanovou).

Po zkušenosti s filmem *Poslední z rodu* však Drahomíra Vihanová od inscenace v dokumentu zcela ustoupila, protože tento produkční postup vnímala jako svazující. „Až potom jsem se přiblížila tomu, co je dokument. Nechám život

před kamerou rozvíjet a budu jen pozorovat (...)“ (Rozhovor s Drahomíru Vihanovou). V průběhu natáčení musí dokumentarista vůči realitě zůstat pokorný. „Nevytvářet, netransformovat, nýbrž realitu interpretovat. Potlačit snahu vládnout tomu, co je před kamerou a smířit se s tím, že to, co je před kamerou, naopak vládne mně. Dlouho mi trvalo, než jsem se s tímto imperativem srovnala, asi jsem se s tím nesrovnala dodnes. Dokument je vlastně služba. Stane-li se prostředkem k exhibici režiséra, páchá zradu na oné služební podstatě (...)“ (Vihanová 2013, Rozhovor s Drahomíru Vihanovou). Jak již bylo výše řečeno, dokumentarista vládne svému filmu až ve střížně, kde dává konečně průchod svému hlasu skrze dostupné stylistické prostředky.

Otázka formy

Rétorická forma dokumentu

Autoři knihy *Film Art: An Introduction* ve stěžejní kapitole o filmové formě výstižně poukazují na fakt, že bez divákova aktivního přístupu k formě by film, a v našem případě obzvláště dokument, byl pouhým slepencem nesouvisejících záběrů. Pro lidskou mysl je přirozené hledat v okolním světě souvislosti a přiřazovat věcem významy. Dokumentární film, který většinou uplatňuje diskontinuitní stříh, na tuto skutečnost ukazuje markantněji než hraný film. Ptáme-li se po vzoru Bordwella a Thompsonové, k jaké specifické činnosti nás nabádá tento filmový druh, zjistíme, že nás neustále vede k abstraktnímu myšlení na základě významových souvislostí mezi záběry. Zatímco hraný film nás vyzývá k myšlenkovému pospojování si událostí do příběhu, dokumentární film vyžaduje, abychom si skladbu záběrů ospravedlnili na základě často komplikovanějších, obecnějších pojmů a méně konkrétních pojítek, než jakými jsou příběhy. Definujeme-li *formu* v souladu s neoformalistickou analýzou jako systém vztahů mezi jednotlivými prvky filmu, shledáme na základě předchozí kapitoly, která se pokusila podat jistou definici dokumentárního filmu, že má forma u tohoto druhu filmu zcela zásadní významotvorný charakter. Je-li dokumentární film postaven na napětí mezi konkrétním indexovým důkazem a obecným zaštiťujícím tématem, pak

je nositelem tématu, neboli podle Borwella a Thomsonové, implicitního významu, především forma (s. 66 a 73-74).

Jinak řečeno, forma se odvíjí od tématu a je s ním tedy nerozlučně spjatá. Zatímco hraný film většinou stojí na logice narativa, u dokumentárního filmu ji nahrazuje *logika implikace*. Například následuje-li po záběru, ve kterém vidíme jednu z protagonistek *Otázek pro dvě ženy* v kupé jedoucího vlaku, doplněný o její komentář o tom, že nejlepší nápady člověk dostává náhodou a tak nějak mimochodem, záběr, ve kterém paní Zlatníková sedí ve své nádražní kanceláři u stroje a na pozadí kterého říká její hlas „já bych mohla mít nápady všude, to mi nějak vytryskne samo“, divák může z jejich souslednosti vyvodit, že se tyto ženy sobě ve své tvořivosti podobají a mluví tedy o zcela obecném aspektu tvůrčí mysli. Ačkoli mezi těmito záběry není žádná vysledovatelná časová nebo prostorová souvislost, nepřijde nám většinou na základě významového pojítka spojení zneklidňující nebo nesmyslné. Tento typ střihu postavený na logice implikace pojmenovává Nichols jako *důkazní dokumentární střih* (s. 44-45). Střih je totiž stejně jako samotný indexový záznam formou důkazu, který podporuje určitý pohled či stanovisko. Například kdybychom byli konfrontováni pouze s citací paní Zlatníkové, mohlo by naše přesvědčení, že spontaneita nápadu je přirozeným prvkem tvůrčí mysli (odmyslíme-li si náš názor na tuto tezi mimo systém filmu), být narušeno vědomím, že paní Zlatníková není zcela typickou ženou. Jsou-li však záběry s vědkyní Konečnou a paní Zlatníkovou řazené za sebou tak, že je podobnost mezi oběma zjevná, přičemž odlišnost jejich osobností je nápadná, dokazuje nám toto řazení, že jde o jev obecné povahy. Slovy Drahomíry Vihanové, „Protože nesleduji děj (...). V hraném filmu sleduji něco úplně jiného než v dokumentu. Tam hledám souvislosti situací.“ (Vihanová 2013, Rozhovor s Drahomírou Vihanovou)

Jak předchozí shrnuje Nichols: „Logické uspořádání dokumentárního filmu podporuje výchozí záměr, názor či tvrzení o žitém světě“ (s. 42). Neboť jak bylo uvedeno, dokument ze své podstaty obsahuje stanovisko či specifický úhel pohledu na svět, který zobrazuje prostřednictvím indexových záznamů a o kterém se nás dokumentarista snaží pomocí těchto záznamů a důkazního střihu přesvědčit. Z tohoto faktu vyplývá *rétorický charakter* dokumentaristova způsobu vyjadřování

se: je jako řečník, který se nás o svém názoru snaží přesvědčit jednak pomocí slov (komentáře a rozhovorů), jednak obrazem, zvukem obecně a způsobem, jakým jsou poskládány. Typickou dokumentární formou je tedy forma rétorická (Bordwell & Thompson 1997, s. 139-141, Nichols 2010, s. 93), v důsledku čehož pro ni platí obdobná pravidla jako v rétorice obecně. Stejně jako starověký řečník si dokumentarista musí nejprve ujasnit obsah své řeči, co chce říct a jaké důkazy použije, pak uspořádat nalezený materiál, nalézt pro něj vhodnou formu, uložit ji na nějaké médium (v případě řečníka paměť, v případě filmu např. filmový pás) a nakonec vhodně přednést. Aristoteles rozlišoval dva druhy důkazů, které pro svou tezi může řečník použít: přirozené (věcné), které samy o sobě o ničem nesvědčí, ale dokumentarista je může vhodně interpretovat tak, že podpoří jeho stanovisko, a umělé, které nemají základ ve faktu, nicméně působí na city diváka a vytvářejí dojem pravdivosti či nezpochybnitelnosti stanoviska. Druhý typ důkazů, které režisér-řečník nemůže objevit ve vnějším světě a který musí sám pomocí svého tvůrčího přístupu k realitě vymyslet, jsou právě z tohoto posledního důvodu zásadním prvkem filmařova jedinečného hlasu. Z trojího dělení, pomocí kterého následovně Aristoteles rozčleňuje umělé důkazy, také vyplývají hodnotící kritéria, které uplatňujeme vůči dokumentárním filmům: *ethos* – věrohodné důkazy vytvářející dojem důvěryhodnosti filmaře, *pathos* – působivé či emocionální důkazy apelující na divákovy emoce a konečně *logos* – přesvědčivé či demonstrativní důkazy dokazující pomocí alespoň zdánlivé argumentace zaujaté stanovisko. Dokumentární film tedy musí být především *věrohodný, působivý a přesvědčivý* (Nichols 2010, s. 94-110). Pokud v sobě výrazně spojuje tyto tři vlastnosti, odnášíme si z díla silný divácký zážitek.

Jak si připravit věrohodnou, působivou a přesvědčivou řeč

V praxi by dokumentarista během celé produkce filmu měl mít zmíněný rétorický charakter neustále na mysli, aby dosáhl cíle: „Vždy chcete diváka ovlivnit, aby se na to díval tzv. vašema očima.“ (Vihanová 2013, Rozhovor s Drahomírou Vihanovou) Jak již bylo výše citováno vyjádření režisérky, které užila ve své profesorské přednášce, divákova důvěra v autenticitu záznamu je „nejdůležitějším zdrojem hodnoty a působivosti dokumentu.“ Odklání se tedy velmi rychle ve své kariéře dokumentaristky od inscenování před kamerou, neboť „scénář

vás omezuje, máte snahu se držet toho, co jste si do něj napsala a nejste vnímavá k tomu barvitému, co se děje před kamerou.“ Aby prohloubila věrohodnost filmu, s natáčenými subjekty, které nezná, intenzivně tráví před natáčením čas, navštěvuje je, žije s nimi nebo s nimi pracuje (více o tomto přístupu v kapitole o etice). Než tedy dojde k samotnému natáčení, musí být myšlenka, kterou chce skrze „sociálního herce“ předat, ujasněná, neboť je při natáčení zapotřebí mít ji neustále na paměti a vybírat ty okamžiky reality, které ji podporují (jak režisérka v rozhovoru zmiňuje, při práci pro Krátký film měla k dispozici vždy jen trojnásobek materiálu, se kterým tedy bylo nutné zacházet úsporně). Tato část tvůrčího procesu odpovídá v analogii s řečníkem volbě obsahu a nalezení důkazů, které ho podpoří. Následující krok spočívá v „uspořádání nalezeného“, tedy v naší analogii výběru natočeného materiálu, který bude v dokumentu použit. Výběr "se děje na základě toho, jaký obsah záběr má, (...) jestli se hodí k vyjádření tématu, o který vám jde." Nalezení vhodné formy pro tento výběr je poté klíčovým momentem tvůrčího procesu, který určuje výsledné vyznění filmu. Věrohodnost, působivost a přesvědčivost můžou být skladbou důmyslně zesíleny nebo naopak úplně potlačeny.

Proces nalezení formy se tedy odvíjí od tématu: „Prvořadé je, co chcete vyjádřit.“ Časová souslednost zde nehraje zásadní roli, na rozdíl od tematických souvislostí, jejichž stvrzováním a popíráním dokumentarista argumentuje, přesvědčuje a vede diváka k přijetí jeho způsobu nazírání skutečnosti. Je užitečné na tomto místě připomenout základní principy, na kterých je forma jako systém vztahů mezi jednotlivými částmi postavená: jsou jimi 1) funkce, 2) podobnost a opakování, 3) odlišnost a variace, 4) vývoj a 5) jednota (Bordwell & Thompson 1997, s. 78-85). Ve snaze o vysledování přístupu Drahomíry Vihanové k formálnímu tvar dokumentů, jehož komplexnost a uzavřenost už byla v začátku práce naznačena, se může naskytnout přirozená otázka, co je v procesu vytváření dramaturgie, tj. celkovém konceptu formy, přednostní a zdali si režisérka nejprve ustanovuje rámec formy, do které poté zasazuje konkrétní řazení záběrů, či zda je konkretizace formy otevřený tvůrčí proces. Autorka považuje první způsob za zbytečně svazující. Zásadní je nalézt způsob, jakým začít, a který se opět odvíjí od rétorického charakteru dokumentárního filmu: „musíte diváka trošičku zaujmout, buď postavou, nebo prostředím, a naznačit mu téma. V momentě, kdy se to

nepodaří, hrajete 20 minut o ničem, protože ho nezaujmete. (...) Musíte na začátku naznačit, proč jste se právě na tohoto člověka vrhla.“ Neosloví-li tedy dokumentarista, stejně tak jako řečník přednášející svou řeč, účinně diváka hned na začátku, riskuje, že ztratí divákovu pozornost a tedy i možnost ho přesvědčit svou argumentací. Vůdčím principem při tvorbě formy je tedy funkce. Při výběru scén, ze kterých dokumentarista formu skládá, se sice často objeví záběry výjimečné kvality, co se schopnosti vyjádřit téma filmu týče, neslouží však jako opěrné body, na základě kterých by snímek bylo možné vystavět: „v materiálu se vždy objeví něco, co zasvítí, ale ještě nevíte, kam to přijde.“ Při vytváření formy jde tedy o to správně začít a navazovat „intuicí a preferováním tématu, o který vám jde“ a tedy tak, aby celek rozvíjel téma a argumentaci. Přesný rámec však není možné na film předem nasadit: „dělat si přesně nějakou lajnu a dávat to dohromady... ne to je hledání.“

Komplexnost formy v dokumentech Drahomíry Vihanové

Komplexnost skrze opakování, variace a vývoj se tedy do filmové formy dokumentu dostává ve fázi tvorby stříhové skladby skrze dynamický dialog s materiálem. Tato skutečnost ovšem neznamená, že by konečným výstupem celého procesu byla nekonkrétní a nevysledovatelná forma. Například v dokumentu *Denně předstupuji před Tvou tvář* jsou výjevy z každodenního života pana Einmanna a rozhovory s ním prokládány jednotlivými částmi mše. Celek má tudíž podobu liturgie: formálně stojí na opakování přednesu kněze a variacích obsahu jeho kázání. U tohoto snímku byla forma autorce předem jasná: „To jeho sepětí s Bohem bylo fascinující a bylo vidět hned na začátku, jak bude film stavěný, že tam budou vybrané pasáže ze mše a já ten jeho den, který má řád, tak budu srovnávat s jednotlivými částmi té mše.“ Konkrétní formální nápad totiž neznamená, že by stříhové skladbě předcházelo pevné pravítkové rozdělení metráže. Jednotlivé části mše jsou volně vkládány mezi obrazy Einmannových každodenních činností a jeho vyprávění o vlastním životě nebo je zvukově doprovází a vytváří tudíž významový podtext. Důležité zde je, že formální stránka tohoto dokumentárního filmu není postavená na časové souslednosti záznamu, ale na časové souslednosti katolické liturgie. Autorka tak vytváří paralelu mezi bohoslužbou a Einmannových způsobem

života. Konkrétní příklady, na kterých bude ukázáno, jak toho pomocí střihové a zvukové skladby dosahuje, budou rozebrány v kapitole o střihové skladbě.

Nejkomplexnějším dílem, co se formální složitosti týče, je režisérčin portrét klavíristy Františka Raucha *Variace na téma hledání tvaru*, který poskládala ze tří typů scén - rozhovor s ním, přípravy na koncert a živé vystoupení na koncertu – jako trojhlasou fugu. Snímek uvádí Čapkovým citátem „Umění je víc nepokoj než jistota.“ Tímto jednak uvádí diváka do tématu snímku, které by se dalo vyjádřit jako možnosti a hranice lidského snažení v umění a v podstatě jakékoli jiné činnosti, jednak ho připravuje na komplikovanou formu dokumentu, jenž mu sama jistotu jen tak nenabídne. Hned na začátku dokumentu je tedy ustavena jakási abstraktní linie úvah nad lidským usilováním, která se odvíjí souběžně s postupným představováním Rauchovy charismatické osobnosti a sledováním průběhu koncertu. Časová souslednost zde opět hraje malou roli: podstatné je, jakým způsobem na sebe jednotlivé „hlasy“ navazují a jak spolu interagují. Interakce je dosaženo pomocí překrývání a přelévání zvukových a obrazových složek těchto „hlasů“. Komplikovaná forma zde proto opět slouží abstraktním úvahám o tématu. Tyto obecné závěry je možné dobře demonstrovat na sekvenci, ve které Rauch hovoří o trémě a jejíž rozbor je obsažen v následující kapitole o střihové skladbě.

Dokumenty *Denně předstupuji před Tvou tvář* a *Variace na téma hledání tvaru* jsou dobrým příkladem způsobu, jakým dokumentaristka zpracovává látku do formálního tvaru, který je schopen dobře nést téma, neboť je tento tvar v těchto dvou případech dokonce přímo pojmenovatelný: mše, trojhlasá fuga. Obdobně bohatým kombinačním způsobem nicméně pracuje s tematickými souvislostmi i ve všech svých ostatních dokumentech a jak bude zjevné v následující kapitole, tyto souvislosti a pohled na skutečnost, jaký se jimi snaží divákovi předat, navíc vyjadřuje jako brilantní řečník s velkou působivostí, přesvědčivostí a věrohodností.

Otázka stylu v dokumentech Drahomíry Vihanové

Stříhová skladba

O stříhu bylo již do jisté míry pojednáno v předchozí kapitole věnující se otázce formy. Můžeme zde tedy plynule navázat, ujasníme-li si rozdíl v těchto pojmech, neboť se v mnoha ohledech prolínají. Forma jako systém vtažů mezi jednotlivými záběry a zvukovými sekvencemi vzniká právě jejich skladbou – je tedy výsledkem, zatímco stříh je prostředkem k jejímu vytvoření. Připomeňme zde, že se (rétorická) forma dokumentu odvíjí primárně od výchozího tvůrčího záměru, témata či stanoviska. Stříh je tedy prostředkem k vyjádření tohoto záměru: málokdy je jeho ambicí vyprávět příběh a sledovat prostorové nebo časové vztahy mezi záběry. Místo kontinuitního využívá proto dokumentární film především stříhu diskontinuitního, uplatňuje zde přednostně logiku implikace a protože jeho hlavním cílem je podpořit dokumentaristovu tezi, můžeme se na něj trefně odkazovat jako na „důkazní dokumentární stříh“ (viz kapitola Otázka formy). Promyšleným užitím stříhové skladby je možné dosáhnout vysokého emotivního účinku a přesvědčivosti konkrétního názoru na realitu i prohloubit dojem její autenticity.

Drahomíra Vihanová vládne tomuto stylovému prvku železnou rukou. Jak již bylo naznačeno, její dokumenty se vyznačují velmi promyšlenou a komplikovanou obrazovou a zvukovou skladbou. Je nutné zde poznamenat, že ač to nebývá vždy zvykem, své dokumenty si stříhala sama (po ukončení studia filmové režie se ještě dva roky na FAMU věnovala studiu stříhu). V rozhovoru, vedeném za účelem této práce, uvádí, že již krátce po začátku svého působení v Krátkém filmu získala pověst náročné režisérky a nastálo zaměstnaní stříhači s ní v důsledku jejích nároků na stříhovou skladbu odmítali spolupracovat. Protože jako externista neměla vlastní střížnu, věnovala se stříhu v noci po pracovní době, kdy jí pracovní uvolnila známá stříhačka. „Takže já nastoupila, když ona večer v 6 končila, a byla jsem tam do rána, až zase v 8 přišla.“ Příznačné také je, že fázi stříhové skladby věnovala vždy poměrně dlouhou dobu, např. skladba zmíněných *Variací na téma hledání tvaru* trvala skoro tři čtvrtě roku (Vihanová 2013, Rozhovor s Drahomírou Vihanovou). Režisérčin přístup k možnostem stříhu a čeho je díky němu schopná dosáhnout ukážeme na příkladech tohoto a dalších dvou dokumentů.

V rozhovoru na téma stříhová skladba Drahomíra Vihanová několikrát zdůrazňuje, že nejpodstatnější v každé fázi tohoto procesu je mít na mysli, co chce vyjádřit. V předchozí kapitole jsme zmínili formální tvar dokumentu *Denně předstupuji před Tvou tvář*, který představuje starého muže žijícího v souladu s přírodou a vlastním svědomím. Režisérka zde ukazuje, že zdrojem harmonie, ve které protagonista snímku žije, spočívá v úctě k životu. Diváka o této skutečnosti přesvědčuje na základě působivé představy, že Einmann každým svým dnem v podstatě slouží bohoslužbu. Jak mu tuto představu předává, lze ilustrovat na následující sekvenci:

Einmannovo vyprávění o zlosti a pomstychtivosti lidí po válce, kdy si mladí sudetští Němci, sedláci, kteří nebyli nijak politicky angažovaní, museli před svou popravou sami vykopat hrob, provází detailní záběr rukou Einmanna, když krájí chleba, po kterém následuje detail rukou kněze držícího kalich a pronášejícího eucharistické modlitby: „toto je kalich mé krve, která se prolévá za vás a za všechny na odpuštění hříchů.“

Oběť, kterou válce položili nevinní sedláci z hor, je tak vztažena ke Kristově oběti, symbolizující vykoupění a spásu, kterou eucharistické modlitby připomínají. Zároveň je přijímání Kristovy krve (scéna s kalichem) pokračováním Einmannova pečlivého krájení chleba, jenž tak získává význam přijímání Kristova těla (část obřadu, která pozvednutí kalichu předchází). Scéna s kalichem z kostela nijak časově ani prostorově na detail rukou ve světnici chalupy nenavazuje. Má dvojí souvislost jednak se zvukovou složkou předchozího záběru, jednak s jeho obrazovým obsahem. Souvislost zvukové složky dává jistý obecný význam historickým událostem, o kterých Einmann vypráví, význam, který souvisí s jeho způsobem nazírání světa, a souvislost obrazová se nese v duchu formální jednoty snímku, kdy jsou Einmannovy běžné činnosti přirovnávány k bohoslužbě. Stříhová skladba zde slouží jako přirovnání. Jsou zde proti sobě kladeny dvě dvojice obrazů a zvukových pasáží podle schematu:

A je jako B,

C je jako D,

kde A je vyprávění o obětech války, B význam úryvku ze mše, C detail starcových rukou krajících chléb a D obraz rukou kněze pozvedajících kalich, přičemž horizontálně po AC následuje BD.

V dokumentu *Variace na téma hledání tvaru*, jejichž formální komplikovanost byla načrtnuta v předcházející kapitole, užívá Drahomíra Vihanová obrazovou a zvukovou stříhovou skladbu k ilustraci úvah klavíristy Františka Raucha i k potvrzení jejich závěrů. Vytváří komplikovaný trojhlas tří realit: Rauchových úvah, jeho příprav na koncert a samotného koncertu. Na následujícím příkladu sekvence, ve které klavírista hovoří o trémě, je patrné, jakým způsobem se dvojí zvukové a obrazové složky těchto tří „hlasů“ skutečnosti mohou doplňovat a skládat ve výsledné sdělení:

Záběr, ve kterém Rauch hovoří o trémě, přechází v detail jeho ruky, když před koncertem sám čeká v potměšlé místnosti a prochází prstoklad na pomyslném klavíru, který následují další záběry z příprav na koncert, zatímco zvuková stopa klavíristy hovořícího o trémě pokračuje. Na tuto scénu navazuje detail rukou hrajících dramatickou pasáž ze samotného koncertu a živě nahraná hudba pokračuje na pozadí detailního záběru Rauchovy tváře před koncertem, když mluví o tom, že nejlepší emocií před koncertem je rozčílení. Po něm se opět střídají obrazy z rozhovoru s ním, přípravy a koncert a sekvenci završuje záběr, kdy klidným a rozhodným hlasem říká dirigentovi „jdeme“ a vstupuje za potlesku obecnosti na jeviště mezi členy orchestru, zatímco na pozadí hraje hudba z Beethovenova koncertu a slyšíme jeho hlas, který v rozhovoru s Drahomírou Vihanovou říká: „člověk musí vystoupit jako do rozhodujícího boje“. V tu chvíli na pozadí obrazu graduje pasáž koncertu ve vítězném forte.

Scény z čekání před koncertem ukazujícího Raucha o samotě působí jako ilustrace a důkaz jeho úvah o trémě. Následující dramatická, přímo rozčílená pasáž z koncertu zase dokládá a dokresluje, že určitá míra stresu před koncertem je nutná, aby do hry klavírista vložil dostatek energie. Rozčílení v hudbě přechází pro změnu do rozčílení, o kterém mluvím v následujícím záběru. Představa koncertu jakoby tu ovlivňovala Raucha, který se připravuje na koncert. Když ho poté vidíme již klidného, rozhodného a přitom energického v místnosti před pódiem, působí na nás jako ztělesnění toho, co nám na pozadí říká jeho hlas, totiž že „nejdůležitější je naučit se soustředit.“ Divák poté vstupuje na pódium s Rauchem, který „vystupuje jako do rozhodujícího boje“ a je filmován zezadu. Působivou scénu emotivně umocňuje úhel kamery, silný potlesk posluchačů i Rauchův komentář povyšující

celou sekvenci na obecnou úvahu o vítězství člověka sama nad sebou, které divák prožívá s Rauchem v následné významově příbuzné pasáži z koncertu Es dur. Na tomto příkladu lze dobře pochopit, jakým způsobem složitá forma umožňuje režisérce nejen přesvědčit diváka, aby přijal obecnou úvahu, ale také ji pro něj učinit věrohodnou, přesvědčivou a působivou.

Jakým způsobem režisérka střihem nejen dotváří význam, ale také dosahuje všech třech základních kvalit dobrého rétora, můžeme ilustrovat na příkladu dokumentárního filmu *Za oknem*, kde má užití opakování a variace charakter trojího umělého důkazu: věrohodného, působivého i přesvědčivého.

V půlce filmu se objevuje scéna ze mše, které se některé staré ženy z domova důchodců účastní. Na pozadí detailních záběrů jejich tváří kněz přednáší verše ze starozákonní mudroslovné knihy Kazatel: „je čas mlčet i čas mluvit; je čas milovat i čas nenávidět, čas boje i čas pokoje. Jaký užitek má ten, kdo pracuje, ze všeho svého pachtění?“ Úryvek z kázání připomíná neodvratné plynutí času a pokládá existenciální otázku po smyslu existence. Následují scény, ve kterých stařeny hodnotí svůj uplynulý život: první největší smysl vidí v rodině a dětech, druhá vzpomíná na pejska, třetí na milostné avantýry. Čtvrtá hodnotí život veskrze negativně. Zvláště sugestivním hlasem sděluje „já na ten život jsem nebyla chytrá, (...) já jsem neměla žádnou lásku, já nevím, co to je láska.“ Před koncem filmu se její hlas ozve znovu: „já nevím, jaká bude“ a divák si uvědomí, že sleduje detail její nehybné tváře. Ve chvíli, kdy pochopí, že hovoří o smrti: „já nevím, jaká ta smrt bude“ také poznává, že se dívá na její mrtvé tělo. Zatímco stará žena popisuje, jakou by si přála klidnou smrt, sleduje divák ruce sestry, jak upravují její mrtvé tělo. Následuje záběr, ve kterém dvě sestry vynášejí tělo pod plachtou chodbou a ve chvíli, kdy mizí do tmy, zazní na pozadí opět hlas kněze, který pokračuje ve čtení z Kazatele tam, kde v půlce filmu přestal: „Není člověka, kterýž by moci měl nad životem, aby zadržel duši svou, aniž má moci nade dnem smrti,“ zatímco sestry nesou tělo zahradou. Následuje prostřih na detailní záběr mrtvého těla se zapálenou svící a nakonec opět na tváře žen sedících v kostele, které rozeznáme jako dřívější scény ze mše. Sekvence končí s veršem: „Protož spatřil jsem, že nic není lepšího, než veselí se člověku v skutcích svých a konat v životě dobro.“

Režisérka zde využívá dvojího opakování a variace, když účinně skládá zvukovou stopu z jiné, dřívější scény (rozhovor se stařenou, mše), s pozdějšími záběry stařeniny mrtvé tváře a sester nesoucích mrtvé tělo. Mše a rozhovor s ženou se opakují, oboje jsou však zároveň variací – navazují tam, kde přestaly. Tento formální postup klade zmíněné dvě sekvence do souvislostí a podíváme-li se na tyto souvislosti blíže, s využitím pojmosloví rétoriky v nich můžeme spatřit všechny tři existující typy umělých důkazů, které nám řečník předkládá, aby nás přesvědčil o svém stanovisku (Tab.1 zde dole). Prakticky to jednoduše znamená, že zmíněné

formální prvky umocňují pocity autentičnosti, zanechávají v divákovi emocionální zážitek a efektivně ukazují, co chce autorka říct.

ethos	pathos	logos	argument
autenticita ústavu	hlas ženy a dřívější rozhovor x její mrtvé tělo	mrtvé tělo x úryvek z Kazatele	pomíjivost života
autenticita smrti	odnášení těla x úryvek z Kazatele	dřívější rozhovor x úryvek z Kazatele	moudrost dobře život využít

Tab. 1: řečnický um střihové skladby: trojí umělý důkaz.

Ethos:

Už jen samotný indexový záznam tváře ležící mrtvé ženy je zdrojem silného pocitu autenticity: nejde o herce, který po skončení natáčení opět vstane a odejde domů. Spojení hlasu ženy, kterou jsme v dokumentu dříve viděli živou a mluvící na kameru, a obrazu jejího mrtvého těla pocit opravdovosti prostředí ústavu, reálnosti životů žen, které se zde chýlí ke konci a skutečnosti jejich smutných výpovědí ještě zintenzivňuje. Že za tímto pocitem stojí především formální prvky, si dobře uvědomíme, představíme-li si, že mrtvá žena v záběru je ve skutečnosti někdo jiný, než koho jsme dříve viděli. Složí-li však dokumentarista zvuk jejího hlasu, který většině diváků zřejmě utkví díky své sugestivitě, a obraz mrtvého těla, předpokládáme, že jde o jednu a tu samou osobu. Žena v záběru je s největší pravděpodobností ta samá osoba, jakou jsme již v dokumentu viděli. Ve skutečnosti není ale podstatné, kdo skutečně zemřel, neboť sekvence slouží především k tomu, aby vytvořila pocit existenciální tíže a vedla diváka k abstraktním úvahám nad smrtí. Citát z Kazatele o nemožnosti smrti uniknout pak opět stupňuje pocit věrohodnosti odchodu ze života. Vidíme sestry, jak odnáší tělo stařeny zakryté bílou plachtou. Slova z Kazatele o nevyhnutelnosti smrti zdůrazňují význam reality, kterou záběr zaznamenává. Divák je veden k představě, že pod bílou plachtou skutečně leží mrtvý člověk. Zajímavé u této sekvence je, že věrohodnost prostředí i faktu smrti podporuje ještě kontinuální střih, pomocí kterého po záběru, ve kterém sestry odcházejí s tělem chodbou, následuje záběr, který jakoby zpoza okna dále

sleduje, která žena s nosítky prochází zahradou k místu, kam zřejmě bude mrtvé tělo uloženo. Divák může mít díky tomuto kontinuitnímu napojení lepší představu o prostoru ústavu a zároveň je nucen déle konfrontovat proces, kdy je zjevné, že sestry opravdu nesou mrtvolu a odnášejí ji mimo prostor s živými.

..

Pathos:

Juxtapozice záznamu hlasu stařeny a obraz jejího těla po smrti má především výrazný emotivní účinek. Žena, které život mnoho nepřinesl („já nevím, co to je láska“), už nemá a nebude mít možnost ho změnit nebo naplnit. Toto je sice fakt, který si lze lehce dovodit, ovšem až ve spojení s indexový záznam smrti v divákovi pravděpodobně vyvolá silnou emoci, ať už půjde o hrůzu, smutek, soucit nebo jejich kombinaci. Stejně tak silně působivé je spojení záběrů sester odnášejících tělo a úryvku z mudroslovné knihy o nevyhnutelnosti smrti, který navíc zaznívá ve chvíli, kdy sestry zacházejí, téměř mizí, do tmavé části chodby, podtrhující metaforu odchodu ze života. Divákovi, který sleduje, jak sestry vynášejí ven mrtvou stařenu, připomínají slova z kázání, že smrt se týká stejně tak staré ženy jako všech ostatních lidí včetně něj. Podněcují emoce, které souvisí s existenciálním pocitem pomíjivosti života. Tuto emotivnost dál umocňuje výše kontinuitní střih, zařazující záběr procházení zahradou, zatímco se na pozadí nese hlas kněze deklamující verše z Kazatele. Trvání nepříjemného pocit autenticity smrti je tím prodlouženo a pravidelné tempo sester doprovází monotónnost kázání zdůrazňující obsah veršů a bezmocnost člověka před jejich platností. Touto poznámkou zde chceme zdůraznit, že neexistují pravidla, která by diktovala užití diskontinuitního střihu k vytvoření kontrastů mezi prostorově a časově nesouvisejícími záběry, chce-li dokumentarista dosáhnout žádané důkaznosti, jak by mohl vzniknout dojem na základě této analýzy sekvence. V rozhovoru zmiňuje Drahomíra Vihanová, že hledání nejvýstižnějšího vyjádření je naopak otevřeným procesem, ve kterém by dokumentarista neměl nijak limitovat tvůrčí nápady. Ve snaze vyjádřit tezi ho pak různé pasáže a momenty mohou navést k netypickým

mnohem účinnějším řešením, než by nabízelo pravidlo o užití konkrétního typu stříhu.

Logos:

Existence mrtvého těla pod bílou plachtou ve spojení s verši vytváří také zdánlivě logickou argumentaci. Divák vidí, že žena umřela a slyší, že všichni lidé bez rozdílu jednou zemřou: obraz je tedy logickým důkazem teze, kterou přednáší zvuk. Umělost tohoto důkazu si snadno uvědomíme, představíme-li si, že pod plachtou není stařena, jejíž mrtvou tvář jsme v předchozích záběrech viděli, ale např. léky, které sestry nesou do zahradního přístavku, a že byl záběr pořízen v úplně jinou dobu než ten, kde procházejí chodbou. Co je skutečně pod plachtou, ač je pod ní vzhledem k rigoróznosti zacházení s realitou, kterou režisérka uplatňuje, zřejmě opravdu stařena, zjevně není tak důležité jako dojem, který řazení vyvolává a který podporuje úvahu o pomíjivosti života. Zásadním momentem je v této sekvenci nicméně nepřímá asociace závěru úryvku z Kazatele a dřívějšího rozhovoru se stařenou, jejíž mrtvolu zřejmě sledujeme. Dříve se v rozhovoru žena vyjádřila jako zklamaná životem, se kterým neuměla naložit tak, aby ji uspokojil. V konečných verších pasáže z mudroslovné knihy činí básník na základě zkušenosti se smrtí závěr: protože život je pomíjivý, člověk by si ho měl vážit a zvažovat podle toho své skutky, které by měly sloužit dobru, a užívat ho v radosti (mít vůči němu vděčný a pozitivní přístup). Toto stanovisko logicky vyplývá ze stařeniny zkušenosti, kterou předává v dřívějším rozhovoru: až ve stáří si hořce uvědomuje, že život uplynul a ona ho nedokázala dostatečně využít. Pomíjivost života a nutnost dobře ho využít jsou základními tezemi, se kterými Drahomíra Vihanová v tomto filmu pracuje. Jak je z předchozího zjevné, využívá tu všech dostupný prostředků, aby toto nazírání podpořila.

Analýza, kterou jsme zde provedli, dobře dovozuje několik závěrů, ke kterým dochází Rudolf Adler ve svém zamyšlení nad specifičností a tvůrčími aspekty vzniku dokumentární formy. Abychom zde zbytečně neopakovali již několikrát diskutované teze o vztahu formy a základní myšlenky, uvedeme zde pro zdůraznění především následující dva: stříhová skladba vytváří charakteristickou poetiku filmu (2001, s. 55). Toto je zjevné na všech třech výše uvedených příkladech. Dále jsme v nich implicitně došli ke zjištění, že využití zvukové složky,

jak říká Adler, „ve významovém kontrapunktu“ (2001, s. 56) k obrazu může scéně a vyjádření teze přinášet silný účinek: „je proto nesmyslným mrháním prostředků nechat působit obraz i zvukové plány pouze paralelně“ (2001, s. 56).

Mizanscéna

Pojem mizanscéna zde užíváme shodně s pojmoslovím neoformalistické analýzy jako obsah jednotlivých filmových záběrů. V hraném filmu se jedná o zásadní stylový prvek, neboť má režisér možnost plné kontroly nad tím, kde film bude točit, jaké rekvizity použije a jak scénu osvítil. Je součástí jeho úkolu vést herce tak, aby jejich pohyb a řeč odpovídali jeho představám o scéně, může tedy kontrolovat, co a jak ve scéně budou dělat a nechat je do kostýmů, které se do scény hodí. Jinými slovy, v hraném filmu má režisér plnou možnost inscenace (Bordwell & Thompson 1997, s. 169). V dokumentárním filmu jsou jeho možnosti manipulace s obsahem obrazu výrazně omezené. Aby udržel dokumentární statut svého filmu a zachoval se eticky k lidem, které natáčí, nemůže je nutit do úkonů, které jim nejsou vlastní a přirozené. Jak již bylo řečeno a ukázáno na příkladu filmu *Poslední z rodu*, jistá míra inscenace je možná pouze pokud jsou zobrazované činnosti běžnou součástí života subjektu; i tak však představuje diskutabilní záležitost. Často si také dokumentarista nemůže vybírat, kde některé sekvence z filmu natočí, neboť jsou mu předem dány povahou zpracovávané látky, s čímž také souvisí možnost svícení, které je opět diskutabilním prvkem, neboť umělé svícení scény může znamenat velký zásah do reality, kterou se dokumentarista snaží zachytit, a ne vždy jsou možnosti přirozeného osvětlení dostatečně příhodné. Dokonce může vzhledem k proměnlivosti reality před kamerou vzniknout kameramanovi omezení úhlu pohledu, ze kterého může točit (Bordwell & Thompson 1997, s. 43). Mizanscéna má tedy v dokumentu spíš charakter interakce s realitou než pečlivě promyšleného prvku filmového stylu, i když se může účinně vyjadřovat například užitím detailů, volbou úhlu pohledu apod.

S funkcí mizanscény souvisí otázka tzv. *modu*. Užitím různých modů zdůrazňuje dokumentarista odlišné filmové postupy, techniky a stylové prvky odlišně přenášejíci důraz v trojúhelníku komunikace tvůrce – subjekt – divák, který má ve své podstatě etický charakter a vyjadřuje tedy etický postoj tvůrce (Nichols 2010, s. 76-83). Stručně řečeno zde nám jde o to, zdali se režisér ve snímku

upozadí a nechá ho promlouvat věcným, odosobněným hlasem, nebo naopak zaujme aktivní postoj člověka, který je nedílnou součástí reality před kamerou nebo za kamerou a vstupuje do přímé interakce se subjektem. Takový aktivní přístup je charakteristický pro *participační dokumentární mód* (Nichols 2010, s. 50-51), který se samozřejmě volí i Drahomíra Vihanová. V době svých studií na FAMU vědomě odmítala komentář, nikoli kategoricky, jak v rozhovoru vysvětluje, ale spíše z důvodu tehdejšího netvůrčího, zkamenělého zacházení s tímto prvkem. Později se rozhoduje, že realitu natáčení je třeba v dokumentu přiznat, neboť je tím možné podpořit dojem autenticity okamžiku, kterou se pečlivě snaží zachovat a vyjadřuje to také jistou reakcí na stávající, fosilizovanou dokumentární formu. Ve snímku *Rozhovory* se tato tendence již projevuje v plné míře: moderátor, který pokládá členům brigády otázky, je napříč filmem součástí záběru, jeho otázky ve filmu zazní a v některých scénách se jasně přiznává umělost osvětlení, ba i fakt sebeprezentace, kdy se jeden ze členů party zjevně znejistěný osvětlením a kamerou, není schopný pro na kameru vyjádřit: „no, moc toho nenamluvím“.

Obdobně vstupuje štáb do reality filmu *Otázky pro dvě ženy*, kde se jako částečný subjekt stává součástí skutečnosti i sama režisérka, která dokument na jeho počátku uvozuje záběrem sebe sama a vlastním komentářem, ve kterém vysvětluje svou osobní motivaci film natočit. Později vstupuje do záběrů a mluví s protagonistkami filmu. Klade tím důraz na fakt, nejen že je pro ni film osobní záležitostí, ale také že se režisér a vlastně celý štáb nemůže abstrahovat z reality, kterou zachycuje: „Zasahujete do toho vždycky. To vyplývá z technologie natáčení. (...) Jakmile tu kameru přemístíte, zapínáte nebo s ní něco uděláte, vždy se do reality zapojujete. Pozorovací styl neexistuje, vždy tam hraje roli osobnost autora.“ I když v jiných jejích dokumentech sledujeme pouze tvář protagonisty – sociálního herce, který hovoří na kameru, a režisérka se do záběru rozhodne vlastní osobností nezasahovat a nevstupovat do něj, osobní přístup je zde stále zjevný. Lidé stále působí, jakoby reagovali na člověka za kamerou, a to ze zcela zjevného důvodu, neboť skutečně reagují na osobnost režisérky, kterou důvěrně znají (více o přístupu k lidem v kapitole o etice). Rozhodnutí, zda vstoupit či nevstoupit do záběru se odvíjí od charakteru filmu. Například v dokumentu *Denně předstupují před Tvou tvář* považovala Drahomíra Vihanová narušení záběru Einmannovy tváře jako necitlivé

narušení klidu a svátosti jeho světa (Vihanová 2013, Rozhovor s Drahomíru Vihanovou).

Hudba a zvuk

Vzhledem ke svému teoretickému i praktickému hudebnímu vzdělání není překvapivé, že Drahomíra Vihanová dokáže s hudbou ve svých filmech pracovat velmi citlivě. Důkazem toho jsou především snímky *Hledání* a *Variace na téma hledání tvaru*, kde hraje hudba zároveň důležitou roli jako součást zaznamenávané reality: v portrétu Františka Vláčila *Hledání* patří ke snímku o Antonínu Dvořákovi, který Vláčil natáčí, a v dokumentu věnovanému vynikajícímu klavíristovi Františkovi Rauchovi je přímým indexovým záznamem z koncertu, jenž je součástí zachycované reality. V obou případech nejen náladově a emotivně, ale i významově dokresluje obraz a dokládá tak autorčin vhled do díla světových mistrů klasické hudby.

Ve snímku *Hledání*, který, jak již bylo zmíněno, zachycuje Františka Vláčila při práci na filmu týkajícího se vrcholného tvůrčího období Antonína Dvořáka, používá režisérka dvě Dvořákovy skladby z tohoto období: *Rekviem* a *Karneval*. Jako motivaci tohoto výběru zmiňuje v rozhovoru jednak fakt, že pocházejí z období, kterým se Vláčilův film a tedy i Vláčil zabývají, jednak jejich výraznou protikladnost. Z *Rekviem* využívá především leitmotiv, který nese existenciální téma skladby, a užívá ho v momentech, kdy Vláčil s nikým nekomunikuje a je zabrán do vlastních úvah. Vztahuje tak tento leitmotiv, mající charakter otázky, na Vláčilovo vnitřní „hledání“. Skladbou *Karneval* uprostřed filmu propojuje realitu natáčeného filmu o Dvořákovi a realitu dokumentu, když zaznívá do záběru, ve kterém Josef Vinklář, představující ve filmu Dvořáka, diriguje orchestr: dle svých vlastních slov měla režisérka k dispozici scénář a mohla proto pro natáčení vybrat sekvence, kde šlo hudbu využít. Zároveň vytváří kontrast k obsahu sekvence, ve které Vláčil jezdí společně s herci sem a tam kočárem po polní cestě, aby záběr natočil podle svých představ. Na konci sekvence už kočárem nejede, ale běží za ním sám. Tuto scénu považuje autorka za nejpregnantnější vyjádření tématu dokumentu – samoty umělce: „kdyby o ničem jiném ten film nebyl, (...) může mít

kolem sebe čtyřicet lidí, ale vždycky je s tím člověk sám“. Užití *Karnevalu* vytváří paralelu mezi Vláčilem, režisérem obklopeném mnohočlenným štábem, a Dvořákem jako dirigentem obklopeným početným orchestrem. V obou případech tvůrci řídí tým lidí, který jim má pomoci vyslovit myšlenku díla, zároveň mu však tito lidé nejsou oporou – proces tvorby je výhradně osobním, vnitřním bojem. V těchto barevných scénách je hudba zvukovou dominantou. Režisérka je v dokumentu střídá s černobílými, ve kterých je Vláčil myslí přítomen v realitě, komunikuje se štábem a herci. Hudba tedy zároveň odděluje vnitřní realitu režiséra a vnější realitu natáčení. V tomto dokumentu má tedy funkční charakter ve vztahu k formě a významový charakter ve vztahu k tématu.

Ve snímku *Variace na téma hledání tvaru* tvoří pasáže z živě nahraného Beethovenova koncertu jeden ze tří „hlasů“, jejichž propojení vytváří formální stránku dokumentu. Ilustrují zde a dokreslují, co Rauch v „hlasu“ úvah nebo při přípravách na koncert říká: jsou hudebním vyjádřením jeho myšlenek. Například ve scéně, kde mluví o tvůrčím potenciálu interpretace a zdůrazňuje, že klavírista musí do skladby vkládat během interpretačního procesu vlastní osobnost, neboť by bez svého osobního vkladu byl jen neživým strojem na zvuky, se na pozadí připravuje pasáž koncertu, ve které jsou jemnost a cit interpreta klíčové. Když v následujících záběrech plně zazní, divák má možnost obdivovat právě tento Rauchův vklad do skladby. Hudba je v tomto dokumentu režisérci samostatným hlasem, který využívá ke svému prospěchu ve stejném duchu jako obraz. Představuje důkaz, rozšiřuje význam nebo naopak podněcuje úvahy a záběry, které následují.

V rozhovoru na téma hudba Drahomíra Vihanová nicméně upozorňuje na ošemetnost jejího v dokumentárním filmu, kde je cizorodým stylizačním prvkem, pokud vyloženě není součástí zaznamenávané reality. Zmiňuje názor Ivana Vojnára, že hudba do dokumentu nepatří. Dokumentarista ji může využít ku svému prospěchu: „má možnost vám obraz někde (myšleno významově, pozn. autorky) posunout“, zároveň však musí dávat pozor, aby nenarušila autenticitu okamžiku. Tak tomu bylo například ve filmu *Za oknem*, ke kterému nejprve Jiří Stivín složil hudbu. Při pokusu o využití hudby shledala režisérka, že film přetváří do jakési „libé serenády“ a zásadně ho zbavuje jeho tolik hodnotné a působivé autentičnosti. Ve filmu takto zůstala jediná hudební sekvence, totiž scéna, ve které slepý

harmonikář reálně hraje pro staré ženy v domově důchodců. Drahomíra Vihanová v rozhovoru poukazuje na to, že díky absenci hudby takto jeho vystoupení svou atmosférou ve filmu výrazně vystupuje a znázorňuje tak i světlost chvíle, kterou pro ženy v domově hra harmonikáře znamená. K využití hudby složené na míru se však režisérka nestaví kategoricky odmítavě: ve snímku *Otázky pro dvě ženy* se Stivínův leitmotiv, který má znázorňovat motiv vlaku, jenž obě protagonistky propojuje, objevuje na více místech. Užití hudby se tedy odvíjí od charakteru snímku a dokumentarista by se v této otázce měl řídit primárně na základě zodpovězení si otázek, zda mu tato složka skutečně výrazně lépe umožňuje vyjádřit téma a zda nijak nenarušuje opravdovost obsaženou v obraze (Vihanová 2013, Rozhovor s Drahomírou Vihanovou).

Etika: jak přistupovat k lidem

Opravdovost okamžiku, autenticita reality a diváková důvěra v ně, se kterými dokumentární film pracuje, jsou, jak již bylo diskutováno, základním prvkem reprezentace světa, kterou představuje. Podléhají však zároveň vždy jistým omezením, jenž jsou nedílnou součástí každé reprezentace. Není možné říct o skutečnosti před kamerou vše a zachovat ji tedy na filmový materiál takovou jaká je, do procesu zaznamenávání této skutečnosti vstupuje hmotný charakter štábu a technologie i samotná osobnost režiséra. Navíc není možné zaručit platnost obecných stanovisek, která konečná forma dokumentu zastává, neboť se vždy jedná o názor a osobitou perspektivou, na které nemůžeme uplatňovat absolutní měřítko. Tyto vlastnosti dokumentu představují jistou problematičnost trojúhelníkového vztahu tvůrce – subjekt – divák.

Etikou dokumentárního filmu je morální postoj, který vede jednání filmového tvůrce tam, kde neexistují žádná určitá psaná pravidla. Etika má za cíl omezit negativní dopad výše zmíněné problematičnosti reprezentace reality na životy lidí, kteří se stávají protagonisty dokumentů. Určuje tedy přístup dokumentaristy k lidem, kteří v jeho dokumentu prezentují sami sebe. Tento vztah, který na rozdíl od hraného filmu nemá žádnou smluvní podstatu (protagonisté dokumentů většinou nedostávají za svoje působení ve filmu honorář, a pokud by ho

dostávali, ohrozilo by to statut dokumentu, který má prezentovat autentickou skutečnost a tedy i lidi takové, jakými jsou nebo se jeví být, a neměl by, jak již bylo výše diskutováno, manipulovat se skutečností, k čemuž by honorováním sociálních aktéru pravděpodobně došlo), zpravila funguje na *principu poučeného souhlasu*, který zaručuje, že subjekt o svém působení v dokumentu ví a je si vědom možné problematičnosti jeho finálního vyznění (Nichols 2010, 60-69). I přes vědomý souhlas však může vzniknout vysoce komplikovaná situace, jak tomu bylo v již zmíněném konfliktu režisérky s Evou Olmerovou, která sice odsouhlasila výslednou podobu svého dokumentárního portrétu, ale po jeho televizním uvedení a negativních reakcích diváků na odvrácené stránky zpěvaččina soukromí názor změnila, dokonce Drahomíře Vihanové hrozila žalobou, a to právě za manipulaci s realitou – např. trvdila, že ji režisérka „nutila do pití“ (Buchar 2001, s.114). Nabízí se tedy otázka, kdo určuje hranice, kam až může dokumentarista zajít.

Drahomíra Vihanová na tuto otázku jasně odpovídá: „hranice si člověk určuje sám“ (Vihanová 2013, Rozhovor s Drahomírou Vihanovou). Je tedy čistě v zodpovědnosti dokumentaristy, aby se stavil k realitě s respektem pro její autentičnost a nezpronevěřil se jí manipulací (viz podkapitola Co je to dokument). Režisérka se vždy pečlivě připravovala na natáčení – se „sociálními herci“ svých dokumentů se nejprve přátelila, trávila s nimi množství času a pozorovala je při činnosti, kterou pak v dokumentu zachycovala. V případě *Rozhovorů* s partou mužů několik týdnů chodila do práce, s ženami ze závodní jídelny elektrárny Dukovany vypodobněných v dokumentu *Dukovany: vroucí kotel* (1987), kterému se tato práce nevěnuje, myla měsíc a půl nádobí, s Evou Olmerovou dlouho bydlela, pana Einmanna pravidelně navštěvovala dva roky. V rozhovoru za účelem této práce říká, že ač jiní tento způsob nemusí praktikovat, ona vždy měla pocit, že je nutný. V tomto osobním, takřka důvěrném kontaktu s protagonistky jejích snímků tkví podstata etiky, kterou vyznává.

Závěr

Tato bakalářská práce měla za cíl charakterizovat dokumentární tvorbu české režisérky Drahomíry Vihanové a podat určitou definici dokumentu skrze její osobitý přístup k této filmové kategorii. Na základě osobního rozhovoru s režisérkou, základního teoretického pojmosloví dokumentárního filmu a formální analýzy některých režisérčiných děl se snažila postihnout a charakterizovat nejtypičtější rysy této kategorie. Představila pro tyto účely nejdůležitější prvky aparátu teoretika dokumentu Billa Nicholse, který, ač možná místy vychází z uvažování spíše esejistického charakteru, umožňuje definovat, kategorizovat a popsat specifika dokumentárního filmu lépe než obecná filmová teorie. Vůdčími zjištěními zde byla především rétorické povaha dokumentárního filmu a s ní související implikační logika stříhové skladby. Podařilo se tak konkretizovat zvláštní požadavky na dokumentární film, kterými jsou na základě jeho rétorické povahy především věrohodnost, působivost a přesvědčivost, podřízenost formálních prvků sdělení či tezi dokumentaristy a jasnost tohoto sdělení či teze. Zároveň byla v práci při formální a stylové analýze dokumentů využita základní východiska neoformalistické analýzy.

Část charakteristiky režisérčina přístupu, kterou práce představila, je především výrazem osobnosti a možná i historického kontextu vzniku filmů: participační mód dokumentů, dlouhá a pečlivá příprava na natáčení a intenzivní kontakt se subjekty, náročnost stříhové skladby. Část, jak je zjevné z užitého teoretického aparátu, je výrazem obecného rázu dokumentárního filmu: logika stříhové skladby, konstrukce významu, emotivní a důkazní složka stylových prvků, respekt k zaznamenávané realitě. V tomto posledním ohledu se pohybujeme na tenkém ledě etiky dokumentu a dokumentaristy, která je v této filmové kategorii stejně důležitým prvkem jako stylové a formální prvky a také se v těchto prvcích zhmotňuje například v podobě módu a věrohodnosti chování subjektů před kamerou. V základu etického přístupu Drahomíry Vihanové v dokumentu je pokora k realitě a vybudování vzájemné důvěry se subjekty v rámci osobního vztahu. Lze zde nalézt styčný bod se závěry Rudolfa Adlera, jehož slova tuto etickou otázku shrnují: „Kromě dokonalé znalosti vyžaduje však dokumentární filmový materiál při kompozici ještě jeden důležitý aspekt. Vzájemnou vazbu dokonale kritického

pohledu, přesněji řečeno nadhledu, s hlubokou úctou a obdivem ke každému kusu života, zachycenému na filmový pás. (...) Materiál sám o sobě nemá také vlastní morálku. Tu požadujeme od autorské individuality.“ (Adler 2001, s. 60).

Autorka zároveň doufá, že se jí podařilo poukázat na vysokou hodnotu režisérčiny dokumentární tvorby, spočívající nejen ve formální preciznosti a bravurním tvůrčím přístupu k dokumentární střihové skladbě, ale také v obsažnosti snímků, bez výjimky a napříč různými osobnostmi a prostředími hledajících odpovědi na základní témata lidské existence. Každý z filmů se svým tématem zároveň autorky osobně dotýká a tento fakt se projevuje také v jejím etickém postoji k lidem, jejichž životy pro svoje sdělení ve filmu zpracovává a k divákovi, když s vědomím jeho důvěry není ochotná nijak slevit na věrohodnosti dokumentárního obsahu snímků.

POUŽITÁ LITERATURA

Autor neznámý. *Česká televize*. Nedatováno. Přístup 1.červen 2013. Web České televize. Dostupné Z WWW: <http://ceskatelevize.cz/porady/26332-zabita-nedele/>

Autor neznámý . ČTK. Nedatováno. *Náchodský deník*. Přístup 1. červen 2013. Web Náchodského deníku. Dostupné Z WWW: <http://nachodsky.denik.cz/zpravy_region/drahomira-vihanova-ovedla-svou-zabitou20110802.html>

Autor neznámý. Hledání a usilování v dokumentech Drahomíry Vihanové. 27. červen 1983. *Záběr* .

ADLER, R.. *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha: Filmová a TV fakulta AMU, 2001. 90 s.

BORDWELL, D., & Thompson, K. . 5. vyd. *Film Art: An Introduction*. Boston: McGraw-Hill. 496 s.

HÁDKOVÁ, Jana. Drahomíra Vihanová. Praha: Český filmový ústav, 1991. 51 s.

KOTAŠKA, A.. *Dialektika duchovního filmu: Duchovní aspekty filmu Zabitá neděle*. Bakalářská práce, Filosofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010.

NICHOLS 2010, B.. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění & JSAF / MFDF Jihlava, 2010. 316 s.

Soukromý archiv Drahomíry Vihanové. Soubor výstižků. Nedatováno.

VIHANOVÁ, D. Rozhovor s Drahomírou Vihanovou. In R. Buchar, *Sametová kocovina*. Brno: Host, 2001, s. 111-127.

VIHANOVÁ, D. *Profesorská přednáška*. Web FAMU. Dostupné z WWW: <<http://DOSTUPNÉ Z WWW.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-strihove-skladby-kss/materialy-k-vyuce/profesoraska-prednaska-drahomiry-vihanove/>>

VIHANOVÁ, D. Rozhovor s Drahomírou Vihanovou (vedla Helena Fikerová). Červen 2013. Soukromý archiv autorky.

PRAMENY

Hledání [film]. Režie Drahomíra VIHANOVÁ. ČSSR: 1979.

Rozhovory [film]. Režie Drahomíra VIHANOVÁ. ČSSR: 1983.

Otázky pro dvě ženy [film]. Režie Drahomíra VIHANOVÁ. ČSSR: 1984.

Variace na téma hledání tvaru [film]. Režie Drahomíra VIHANOVÁ. ČSSR: 1986.

Za oknem [film]. Režie Drahomíra VIHANOVÁ. ČSSR: 1989.

Proměny přítelkyně Evy [film]. Režie Drahomíra VIHANOVÁ. Československo: 1990.

Denně předstupují před Tvou tvář **[film]**. Režie Drahomíra VIHANOVÁ. Československo: 1992.

Autorka: Bc. Helena Fikerová

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

Pracoviště: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Univerzita: Univerzita Palackého Olomouc, Filozofická fakulta

Název práce: Dokumentaristka Drahomíra Vihanová: Co je to dokumentární film?

Klíčová slova: dokumentární film, český dokument, Drahomíra Vihanová, Bill Nichols 2010, neoformalismus

Anotace:

Bakalářská práce si klade za cíl představit osobnost české režisérky Drahomíry Vihanové z hlediska její dokumentární tvorby. Sleduje specifickou jejího přístupu k dokumentárnímu filmu, skrze který se tuto filmovou kategorií pokouší pojmenovat a definovat. Vychází při tom primárně z vlastního vyjádření režisérky na základě rozhovoru uskutečněného za účelem této práce, teorie dokumentárního filmu Billa Nicholse a aparátu neoformalistické analýzy podle Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Předchozí prameny a literaturu využívá při analýze stylových a formálních prvků v některých dokumentech režisérky, na nichž ukazuje charakter jejího režijního přístupu. V druhém plánu se tak snaží zároveň přiblížit výjimečné kvality dokumentární tvorby Drahomíry Vihanové, které ji činí důležitou osobností české dokumentaristiky.

Author: Bc. Helena Fikerová

Thesis supervisor: Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

Department: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Name of university: Univerzita Palackého Olomouc, Filozofická fakulta

Title: Dokumentaristka Drahomíra Vihanová: Co je to dokumentární film?

Keywords: documentary film, Czech documentary film, Drahomíra Vihanová, Bill Nichols 2010, neoformalism

Abstract:

This bachelor's thesis aims at presenting the personality of Czech director Drahomira Vihanova from the point of view of her career in documentary film. It traces the specific character of her approach to documentary film which serves as basis for a description and a definition of this film category. It draws on formulations of the filmmaker herself, Bill Nichols's theory of documentary film and neoformalist analysis as put forward by David Bordwell and Kristin Thompson. The thesis uses these sources and literature in analyses of stylistic and formal elements in some of the director's documentary films to show the particular features of her approach. It intends, implicitly, to point at the distinct qualities of her documentaries and defend her place of an important figure in Czech documentary film.